
IMÁGENES *EN* CONFLICTO



XV BIENAL DE FOTOGRAFÍA DE CÓRDOBA

XV Bienal de Fotografía de Córdoba

Imágenes en conflicto. Sección Oficial

Organiza: **Ayuntamiento de Córdoba. Delegación de Cultura y Patrimonio**

Dirección artística: **Óscar Fernández López**

Diseño comunicación: **Bée comunicación**

Diseño exposición La maleta mexicana: **Zum creativos**

Laboratorio y enmarcado: **Fotogallery Artworks**

Transporte La maleta mexicana: **Masterpiece International - SIT**

Montaje: **Manmaku**

Carpintería: **Obregón**

Pintura: **Zea**

Seguros: **Generali Seguros**

O. LA GUERRA ES LA VIOLENCIA, PERO NO SÓLO ESO

Michel Foucault, y más recientemente Slavoj Žižek y Byung-Chul Han, nos recuerdan que la violencia es una forma de interacción compleja y mutante, mucho más expandida y diversificada de lo que lo era en siglos pasados. Del mismo modo, nos han mostrado que su relación con el poder, la autoridad o lo político tiende a estallar en mil frentes a medida que avanza la modernidad. Sin embargo, persiste hasta la actualidad cierto consenso en reconocer a la guerra como el más determinante y sofisticado despliegue de la violencia. Walter Benjamin o Hannah Arendt, por ejemplo, la consideraron no la única, pero sí su más radical expresión política. Para Benjamin, de hecho, el acto de violencia bélica mutó, en el tránsito al siglo XX, hasta convertirse en un instrumento más de los aparatos fundacionales de los Estados modernos. Por eso, el pensador alemán se negaba a explicar la guerra como una cuestión irracional, sólo movida por el deseo de victoria, venganza, etcétera. En *Por una crítica de la violencia*, afirmaba: “la violencia no se practica ni tolera ingenuamente”. Muy al contrario, la violencia de la guerra es implantadora de condiciones de derecho:

“La palabra «paz», como correlativo de la palabra «guerra», incluye en su significado un necesario sancionamiento a priori de cada victoria, independientemente de todas las otras relaciones de derecho. Y esta sanción consiste en que las nuevas circunstancias son reconocidas como nuevo «derecho» (...) Si se admite la violencia bélica como origen y modelo de toda la violencia que persigue fines naturales, entonces todas estas formas de violencia fundan derecho”.

Esta cita ilumina una de las grandes paradojas, por certera y ficticia a la vez, de nuestro tiempo: la paz no es sino el estado de derecho constituido a través de la guerra. Una idea que, allá por 1830, había anticipado Carl Von Clausewitz en *De la guerra*:

“La guerra es una mera continuación de la política por otros medios”

Hannah Arendt dio un paso más en plena Guerra Fría, cuando escribió *Sobre la violencia*. Allí consolidaba una hipótesis de impacto que nos posiciona en el actual estado de las cosas: “la paz es una continuación de la guerra por otros medios”. Lo que ratifica nuestra intuición de que la guerra, como expresión de la violencia de Estado, que hoy equivale a la violencia sistémica del capitalismo globalizado, difícilmente podrá ser superada. Por más que el reconocimiento de las expresiones subjetivadas de la violencia sea una aportación esencial del siglo XX, ello no debe distraernos de la violencia bélica,

ni tampoco de sus representaciones, como si fueran asuntos “obsoletos”. Benjamin ya adelantaba en su *Teoría del fascismo alemán* que “la desorganización instaurada por la guerra imperialista amenaza con hacerla inconclusa, interminable”. Y ese, efectivamente, es el escenario que habitamos hoy. El de la naturalización del estado de guerra permanente.

1. LA VERDAD ES CONCRETA

“La verdad es concreta”, nos advertía Bertolt Brecht en su *ABC de la guerra*. Lo que significa que su naturaleza no es inmaterial, ni mucho menos abstracta. De ello se deduce que no podemos hablar de una verdad objetiva en el sentido que lo hacen la teología o la filosofía clásicas. Tampoco tenemos la capacidad para capturar dicha verdad exterior, como tradicionalmente se había declamado sobre la fotografía documental y periodística. Diciendo esto, sin embargo, nos quedamos a mitad de camino. Esta afirmación es insuficiente para explicar la naturaleza de la fotografía de guerra. Es necesario ir más allá de la ya asumida hipótesis de *El beso de Judas* de Joan Fontcuberta, es decir de la naturaleza traidora de la imagen fotográfica, para abordar su relación con la verdad, que no es otra cosa que su relación con lo real. Si bien la idea de capturar la realidad ha de ser definitivamente erradicada, -*Una fotografía no se toma, se hace*, nos recuerda Alfredo Jaar- quizá sí sería factible defender la posibilidad de construir instantes de verdad a través de dispositivos técnicos como la fotografía. A esta naturaleza elaborada de la verdad política se refiere Santiago López Petit en *Horror Vacui* cuando afirma: “Pero la negación de la verdad objetiva no tiene por qué significar la negación de la verdad en general. No hay que descubrir la verdad, hay que producirla”.

Este debate, que parece de rabiosa actualidad, persigue a la fotografía de guerra desde sus orígenes. En realidad, la cobertura de la Commune de París (1871), que hacen Liébert o Eugene Appert, ya ofrece fotomontajes de clara intención propagandística, que aprovechan ese supuesto carácter verosímil de la fotografía para dar revestimiento de verdad a un material gráfico burdamente manipulado. Sin embargo, quiero insistir en que la complejidad del asunto de la verdad de la fotografía de guerra requiere de un más profundo desarrollo. Afirmar, en definitiva, que la fotografía miente es, en mi opinión, tan simplista como acunar a la imagen en el comfortable regazo de la certeza. En este sentido, el caso de la Guerra de Crimea (1854-1856) es paradigmático.



Roger Fenton
*Valley of the
 Shadow of Death,*
 23 abril, 1855
 27.6 × 34.9 cm
 The J. Paul Getty
 Museum, Los
 Angeles

Como es bien sabido, en la campaña de Crimea nace la fotografía de guerra como género. Lo hace de la mano de una especie de aventurero llamado Roger Fenton, quien decide desplazarse al frente con un equipo móvil de fotografía para tomar el pulso de la contienda. Aún no estamos, en absoluto, ante ese concepto moderno de la guerra en directo, o del “cuanto más cerca mejor será la fotografía” de Robert Capa, pues las cámaras y tiempos de exposición de entonces eran más lentas que las tropas. Pero se observa ya en este trabajo un sentido documental y, a la vez, dramático, garante del que según algunos expertos era el propósito final de Fenton: transmitir al espectador una impresión de la peligrosidad del frente. Es precisamente esta teoría de la introducción de efectos dramáticos en la fotografía la que sirvió a Susan Sontag para declarar que Fenton había sido el primer manipulador de imágenes fotográficas. Se basó en las dos tomas distintas que este fotógrafo pionero realizó del *Valley of the Shadow of Death*. Se trataba de dos tomas de un mismo lugar, una de un camino plagado de balas de cañón y otra del mismo camino con las balas de cañón apartadas en la cuneta. Esa sutil pero sustancial variación, indujo a Sontag y a otros a sospechar que, verbigracia, Fenton había mandado colocar las balas de cañón a posta para imprimir más dramatismo a la segunda toma. Es decir, que había pre-

parado la puesta en escena de la foto, ratificando el dogma crítico de la fotografía contra la verdad. Esto es, que todas las fotografías, incluidas las pioneras, mienten.

En 2007, Errol Morris publicó en The New York Times *Which came first? The chicken or the egg*, una serie de tres artículos que introducían un elemento de disenso, o al menos de duda, en la triunfal hipótesis de Sontag. Morris se hizo eco de recientes teorías que sugerían una explicación distinta para la diferencia entre las dos tomas de Fenton. En concreto, afirmaba que esas balas no fueron removidas a posta por el fotógrafo, sino que fueron retiradas por las tropas para así poder reaprovecharlas. Es decir, que el orden que Sontag había sugerido para las tomas quizá era incorrecto. Y, lo que es más importante, que la puesta en escena de las imágenes no fue tal. Con sus pesquisas, Morris insinuaba que la interpretación de Sontag quizá era algo forzada. Al tiempo que defendía la hipótesis de Barthes según la cual hay algo en la fotografía que sobrevive a la intención del autor y, desde luego, al convencionalismo del *fake* fotográfico.

Así las cosas, y a modo de primera definición de la fotografía de guerra, quizá podría decirse que, si bien la sospecha es la mejor compañera de la imagen, no podemos olvidar que la función de ésta no es simplemente mostrar. Como decía Jacques Rancière sobre Alfredo Jaar, “la imagen no es un simple pedazo de lo visible, sino que es una puesta en escena de lo visible”. Por tanto, su tarea no es atrapar la verdad sino ayudarnos a imaginar lo real. Esta posición nos ayudaría, sin duda, a salir de esa discusión bizantina sobre si las imágenes mienten, al aseverar que no son ellas las encargadas de portar la verdad, sino de producirla, como decía López Petit. Y que, en ningún caso, nos estamos refiriendo a una verdad absoluta y objetiva, sólo rastreable en la teología. En este sentido, la celebrada hipótesis de Ariella Azoulay es muy útil. En su fantástico *The Civil Contract of Photography* afirma que, mientras la verdad para Barthes y sus epígonos estaba en el propio medio, para ella la verdad de lo fotográfico no se encuentra en el contenido de la imagen. La fotografía nos habla de un encuentro entre el fotógrafo y el sujeto fotografiado. Y esta es su verdad, la relación generada entre ambos en torno al hecho fotográfico. Esta verdad del encuentro puede aparecer o no el rastro visible de dicho encuentro, es decir, en la imagen fotográfica.

2. LA GUERRA A DISTANCIA

Quizá la prueba más irrefutable del “realismo” de ciertas fotografías es su capacidad de sacudirnos como espectadores, forzándo-

nos, ocasionalmente, a tomar distancia o incluso a apartar la vista. Esta sensación es más patente, si cabe, frente a las imágenes que se asoman a la muerte, como las producidas en el contexto de una guerra o una situación de violencia, donde la imagen se hace cargo del dolor de los demás. Quizá a esto se referían John Berger y Jean Mohr cuando afirmaron, en *Otra manera de contar*: “No hay fotografías que puedan ser negadas. Todas las fotografías poseen categoría de realidad. Lo que ha de examinarse es de qué modo la fotografía puede o no dar significado a los hechos.” La muerte como asunto fotográfico no puede ser obliterada. No lo es, desde el momento en que se convierte en un mecanismo de conmoción. Otra cosa es, como tan bien demostró el famoso debate de los años 1970’s sobre la estetización del sufrimiento en la fotografía documental moderna, cuáles sean las implicaciones políticas y morales del enfrentarse a ese tipo de representaciones. Pero la potencia de esas imágenes, a pesar de lo que nos cuentan sobre nuestra supuesta inmunidad ante el dolor, sigue ahí. Y si no, recordemos el impacto causado en 1972 por la fotografía de la conocida como Napalm Girl, de Nick Ut -sobre la que volveremos más adelante; o, más recientemente, la del cadáver del niño kurdo Aylan en las playas de Turquía en 2015.

Se trata sólo de ciertas imágenes, excepcionales entre la infinidad de fotografías comerciales y propagandísticas que nos rodean, pero suficientes para entender cómo funciona esa cadena de efectos y afectos puestas en liza cuando el dispositivo fotográfico opera. Quede claro que por dispositivo fotográfico se entiende toda la cadena de relaciones que genera el encuentro del fotógrafo y su público con la realidad, nada que ver con la pura técnica de la cámara.

Imágenes como las del conflicto de Crimea, a pesar de sus 160 años de antigüedad, nos sirven para empezar a comprender este hecho. Cuando Fenton asumió la empresa de fotografiar el frente de Crimea a cierta distancia lo hizo, como se apuntó antes, debido a las limitaciones técnicas que le imponía su pesado y lento equipo. Pero también, y esto es lo más relevante ahora, porque la sociedad victoriana del 1860 no toleraría en ningún caso ser expuesta a la contemplación de los cadáveres de los combatientes. Marie Loup Souguez, en su *Historia de la Fotografía*, afirma, de hecho, que el reportaje de Fenton no tuvo éxito comercial y éste abandonó la fotografía posiblemente por esta misma razón, el choque con la rígida moral victoriana. Este hecho, el que los muertos no se muestren por miedo al posible rechazo del espectador, refuta el carácter nunca aislado de la imagen fotográfica. Y, sobre todo, descubre a la muerte, que como decía Sontag ha acompañado a la fotografía desde el principio, como un continuo quebranto para este medio.

Timothy H. O'Sullivan
A Harvest of Death,
 negativo 4 de julio,
 1863; impreso en 1866
 17.8 x 22.1 cm
 The J. Paul Getty
 Museum, Los Angeles

La necesidad de poner distancia frente a las imágenes dolorosas de la guerra se convierte, desde Crimea, en una constante exigencia de la sociedad. De manera que buena parte de las fotografías de guerra de la edad contemporánea se han dirimido entre esta premisa. Como decía Harun Farocki, el desafío es pensar las imágenes sobre la violencia para una audiencia que muchas veces no quiere ver ni saber. Algo que, en el campo literario, también ha sido analizado. Por ejemplo, Jorge Semprún en *La escritura o la vida* afirmaba:



Negative by T. H. O'SULLIVAN. Restored according to act of Congress, in the year 1865, by A. Gardner, in the Clerk's Office of the District Court of the District of Columbia. Positive by A. GARDNER, 317th St., Washington.

“Siempre puede expresarse todo, en suma. Lo inefable de que tanto se habla no es más que una coartada. O una señal de pereza. Siempre puede decirse todo, el lenguaje lo contiene todo.

(...)

¿Pero puede oírse todo, imaginarse todo? ¿Podrá hacerse alguna vez? ¿Tendrán [los lectores] la paciencia, la pasión, la compasión, el rigor necesarios?

Ello evidencia el poder de la imagen, su carácter amenazador frente a lo establecido y lo conveniente; frente a su propia audiencia y a quienes tratan de domesticarla. No otra cosa explicaría, por ejemplo, esa segunda fase de la fotografía de guerra que, apenas unos años después de Crimea, se despliega. Es la que corresponde a la

Guerra de Independencia de los Estados Unidos, la primera guerra de cuyos muertos tenemos imagen fotográfica. Existen, es cierto, fotografías previas de muertos. En particular, de ejecuciones, como la de Felice Beato en Delhi, datada en 1857. Pero, como testimonio de guerra, Gettysburg y el fotógrafo Timothy O'Sullivan, que tomó las imágenes de caídos en aquella batalla en verano de 1863, son pioneros. Pioneros de una tradición que aún no ha cesado, la de mostrar los muertos, pero sólo los del enemigo. Allí se refutó, definitivamente, la peligrosidad de la imagen, dando origen a la costumbre de restringir las imágenes de “nuestros” caídos en la batalla. Desde entonces, la censura fotográfica, sea por razones políticas, morales o de propaganda, ha calado con un inagotable impulso y como máxima expresión del poder. En realidad, junto a la convencional explicación del nuestro como un mundo saturado de imágenes, debe concederse, en paralelo, la existencia de un mundo de imágenes robadas, ausentes. En efecto, el secuestro de imágenes políticas por parte del poder es continuo e imparable desde entonces. Lo que produce una paradoja interesante: amparándose, como coartada, en los argumentos progresistas de la crítica del documento de los años 70 y 80 -esto es, en la denuncia de la fotografía que estetiza o se apropia del dolor ajeno y que es meramente espectacular- el poder nos restringe el acceso a imágenes “verdaderas” del mundo. A aquellas que, recordando a Berger, no pueden ser negadas. Con ello se obtiene un doble efecto de control. Por una parte, ocultan a la opinión pública cuál es el coste real de la guerra en “nuestro” bando. Lo que refuta el discurso oficial, según el cual libramos guerras justas e inocuas: “La economía, al menos la del fabricante de armas, pide guerras con objetivos humanitarios”, dice Harun Farocki en *Desconfiar de las imágenes*. Por otra parte, el bombardeo constante de imágenes de muertos del “otro” bando convierte a éstos, como ya sucedía en Gettysburg, en figuras sin nombre y ajenas a nuestro relato que, por esa misma razón, nos resultan indiferentes.

En paralelo a esto, el siglo XX terminó como el siglo XIX, obsesionado por las nuevas tecnologías de la visión. Como sabemos, los primeros aparatos fotográficos portátiles aparecieron en la Guerras de Crimea y la de Independencia de Estados Unidos. Aquéllas eran guerras a distancia, diferidas y escenificadas, pues, como ya se ha apuntado, las cámaras de la época, pesadas y de exposición lenta, no podían seguir el ritmo de la guerra. Además, la retórica bélica estaba marcada por un sentido épico incontestable donde lo más importante era transmitir una buena imagen de los soldados, pese a lo mal nutridos o equipados que pudieran estar, así como de un distendido ambiente entre el alto mando militar, señal inequívoca de control absoluto de la situación.

Paradójicamente, estas son las mismas características que encontramos en las guerras de final del siglo XX. En las guerras de los 1990 –como explica Harun Farocki en el ensayo antes citado– la fotografía de guerra es sustituida por imágenes operativas producidas y difundidas por la propia maquinaria militar de guerra: “Con la guerra de los aliados contra Irak las vistas aéreas se convirtieron en un recurso cotidiano de los medios de comunicación. Los noticieros se inundaron de imágenes en blanco y negro con una mira en el centro. (...) Estas imágenes son un nuevo tipo de propaganda. Parecen objetivas, como un producto meramente técnico, y ocultan a las víctimas de la guerra. (...) Aquí coinciden las tácticas de guerra con las tácticas de producción de la información”.

3. LA GUERRA DE CERCA

Huyendo del carácter deshumanizado de las imágenes de guerra del siglo XIX y principios del XX, apareció el reporterismo de guerra moderno. Se caracterizaba principalmente por tratar de romper la distancia respecto de la acción bélica. El colapso de la sociedad ilustrada occidental y el subsiguiente ascenso de los totalitarismos desarrollarían una concepción humanista, comprometida y compasiva del acto fotográfico. La concepción del documento gráfico como garante de una transmisión objetiva de los hechos representados, disfrutaría en este momento de su máximo apogeo. “Capa encontró la verdad en la guerra”, dice el preámbulo del libro *Images of War* de Robert Capa, uno de los autores que fija las claves de la imagen de guerra ortodoxa. En 1936, Robert Capa, Gerda Taro y Chim impulsaron esta nueva forma de mirar desde las trincheras de la Guerra Civil Española, “la primera guerra atestiguada (cubierta) en el sentido moderno”, diría Sontag en *Ante el dolor de los demás*. Y que se propone construir documentos visuales a los que se añaden comentarios, citas o referencias de contexto con idea de transmitir, con un grado máximo de veracidad, la naturaleza dinámica y cruel –el sinsentido, en definitiva– de toda guerra. La propuesta, pues, se cimienta en el relato gráfico del conflicto desde dentro, haciendo recaer la solidez de todo el dispositivo fotográfico en dos pilares, a cuál más controvertido: por un lado, la audacia del ojo privilegiado del fotógrafo, y por el otro, la idea de que cuanto más cerca se esté de la acción, más verosímil y apropiada será su representación.

No deja de ser fascinante de este momento que la conquista de una supuesta verdad ontológica para la imagen fotográfica conviva con la conciencia de que la fotografía del conflicto siempre se ha medido entre compromisos y decisiones sujetos a determinadas intenciones.



Robert Capa,
Muerte de mili-
ciano, Córdoba, 5
de septiembre de
1936
Life Magazine, 12
de julio de 1937

Roland Barthes distingue, en este sentido, la función denotativa de la imagen, que se refiere al significado propio y autónomo de la imagen, respecto de la función connotativa, cuyo sentido viene dado por la construcción cultural que en torno a la imagen se produce, dotándola, así, de un marco de lectura finito. Efectivamente, así es como Capa, y el fotoperiodismo que ayuda a instaurar, funcionan. La imagen en sí es considerada como portadora de verdad. Sin embargo, ésta nunca circula de manera aislada. Las imágenes de guerra modernas siempre han sido distribuidas a través de los media. En concreto, en aquella época circulaban a través de las revistas ilustradas, como *Vu* o *Life Magazine*, así como la prensa diaria. A posteriori, en una segunda fase, los relatos visuales se condensan en fotolibros, como el citado *Images of War*, que mantienen esa dependencia del texto y del pie de foto para connotar la escena imaginada y para obtener el efecto deseado. Pues, si algo caracteriza a la fotografía de guerra en este momento es su búsqueda de una eficacia social. Se trata, en resumen, de una fotografía a la vez autónoma y funcional, que usa el carácter inquebrantable del documento para servir a otras causas. Es en este sentido que Aleksandr Ródchenko describía este tipo de fotografías como “anartísticas”.

4. UNA RETÓRICA TENDENCIOSA

En su *Breve historia de la fotografía*, de 1931, Walter Benjamin ya había dado en el blanco en cuanto a la relación de la imagen y el texto: “Aquí debe intervenir la leyenda, el pie de foto, que incorpora a la fotografía en la literaturización de las condiciones de vida, y sin la cual toda construcción fotográfica se queda en aproximación”. De esta manera, el paradigma de la “literaturización de la fotografía” era definitivamente instaurado. El propio Benjamin anticipó entonces una serie de controversias que, décadas después, se harán cargo del debate sobre la vigencia de la fotografía como documento. Valga como muestra la pregunta lanzada, como si de un augurio se tratara, al final de este ensayo:

“¿No se convertirá la leyenda en el elemento esencial de la foto?”

Benjamin abrió una brecha que ya no se cerrará y que colapsará en la crítica de los años 70 y 80. Victor Burgin, por ejemplo, en su contribución al *reader Thinking Photography*, de 1982, discrepa enormemente del binomio verdad + intención / denotar + connotar que representa el trabajo de Robert Capa, entre otros. En su opinión:

“En el mundo real tal separación no es posible. Todo encuentro significativo con una fotografía debe ocurrir en el nivel de lo connotativo. El poder de este folklore de la pura denotación es considerable. Eleva la fotografía al estado legal de documento y testimonio. Genera un aura mítica de neutralidad en torno a la imagen. (...)

Toda imagen fotográfica es, por encima de todo, un signo de la voluntad de alguien en enviar un mensaje. Cada mensaje fotográfico se caracteriza por una retórica tendenciosa”.

Para Burgin no puede existir una fotografía puramente denotativa. Es decir, no existe la imagen pura barthesiana. Por esta misma razón, la imagen no es portadora de una verdad única e irrevocable. En tanto signo, ésta funciona como un texto. Es decir, como una infinitud de sentidos que se unifican sólo cuando la fotografía se encaja en un discurso concreto. Un discurso que siempre es intencional y que responde a una tarea encomendada previamente. Es más, la idea de neutralidad de la fotografía es, en sí misma, un discurso intencionado, una lectura interesada. No le faltaba razón a Burgin al sospechar de la insistencia de la fotografía en su propia neutralidad. Pues no lo eran, como ya se ha visto, sus intenciones. Ni tampoco, y con esto conectamos con el segundo pilar del paradigma clásico del reporterismo de guerra, lo eran sus artífices.



Serrano
Tanque cogido al
enemigo, Plaza
de las Tendillas,
Córdoba,
17-01-1937
Colección Juan
Manuel Fernández

Frente a otros géneros más evasivos, la fotografía del conflicto siempre ha enfrentado el inmenso desafío de la toma de posición, y de hacerse cargo de las consecuencias políticas de un gesto formal que, sin embargo, desemboca en efectos tangibles sobre la realidad. En definitiva, la fotografía que documenta el conflicto, tal como la instauran Capa, Taro y Chim, representa el desafío frente al mal y, sobre todo, frente a la manera de combatirlo. Como decía George Steiner en *El castillo de Barba Azul*:

“Debemos mantener vivo en nosotros un sentido del escándalo tan abrumador que afecte todo aspecto significativo de nuestra posición en la historia y en la sociedad. (...) No hay nada natural en nuestra condición actual. No hay una lógica evidente por sí misma, ni dignidad en nuestro actual conocimiento de que «todo es posible». (...) La adormecida prodigalidad de nuestra familiaridad con el horror es una radical derrota humana”.

Pero este empeño ha chocado, en no pocas ocasiones, con la controversia que se apuntaba, por ejemplo, en *Thinking Photography*. Esto es, instalarse en una contradictoria situación, a la vez neutral (denotativa) e intencional (connotativa), asumiendo el fotógrafo para ello una cualidad demiúrgica, ciertamente privilegiada, en la construcción de todo este dispositivo. En definitiva, antes y ahora reconocemos a la fotografía como discurso y también como un documento. La diferencia es que los mecanismos que gestionan esa lógica, y con ellos sus contradicciones, sólo han sido explicitados en la posmo-

dernidad. Mientras en la fotografía moderna era el fotógrafo quien, con su monopolio de la producción del documento, creía controlar el sentido del discurso que con esos documentos elaboraba.

Las fotografías de Edward Steichen en la II Guerra Mundial son, quizá, uno de los mejores ejemplos de uso intencional, en su caso propagandístico, de la confusión entre la naturaleza documental y discursiva del relato fotográfico. Steichen es coetáneo a las imágenes críticas, demoledoras incluso, de la guerra de Capa, Taro y Chim, cuya denuncia de los horrores de la guerra había dirigido las miradas y las conciencias de Occidente hacia la Guerra Civil Española. Pero su enfoque es radicalmente diferente. Experimentado ya en fotografías de guerra -sus imágenes aéreas de la I Guerra Mundial le hicieron mundialmente famoso- este fotógrafo y militar en la reserva fue reclamado de nuevo por el ejército de los Estados Unidos para dirigir la U.S. Naval Photography Division. Se trataba de un equipo de fotógrafos militares encargados de acompañar y documentar la campaña estadounidense en el Pacífico contra los japoneses. De aquella inmersión en la guerra resultaron dos exposiciones, *Road to Victory* (1942) y *Power in the Pacific* (1945), que se celebraron

en el MoMA de Nueva York, además del film, igualmente propagandístico, *The Fighting Lady* (1944).

El sentido crítico, característico de las fotografías de Robert Capa o Gerda Taro, desaparece de las imágenes de guerra de Steichen, que se considera un patriota al servicio de su país. De hecho, en el catálogo de *Power in the Pacific* aparece una dedicatoria del Secretario de la Marina, James Forrestal, que concluye así: “a los fotógrafos y pilotos que tomaron estas fotos, les digo, de parte de la Marina, “bien hecho””. Significativo también es el modo como se usa la representación de la muerte. A diferencia de las guerras del siglo XIX, los muertos que se muestran ahora proceden del bando del fotógrafo. En Capa esas imágenes no hacen sino

Edward Steichen
(compilador)
Power in the Pacific: A Navy Picture Record
U.S. Camera Pub. Corp., Nueva York, 1945



mostrar víctimas inocentes del conflicto, en una clara llamada de atención a las consecuencias atroces de la guerra. Tal es el caso de su famosa imagen del niño caído boca abajo en una casa en ruinas que se acompaña de la leyenda:

“Y la bella esperanza, la mayoría de las veces, termina así”

Para Capa, pues, los muertos son el símbolo de la derrota. Steichen, sin embargo, cultiva también el recurso al cadáver de su propio bando con un doble propósito. Primero, ponerle rostro al sacrificio de los soldados, honrando a los caídos en la guerra y exaltando los valores heroicos asociados a la misma. Segundo, hurtar al enemigo el derecho a ser representado, en un acto de borradura simbólica que se traduce en el despojar al otro, en este caso el ejército japonés, de todo rasgo de humanidad. Capa y Steichen gestionan, en suma, las emociones del espectador, pero a través de interpretaciones opuestas de la iconografía de la muerte.

Steichen representa, de hecho, el final de la primera fase del documentalismo crítico e independiente, cuyos mecanismos serán cooptados por la maquinaria del poder. Al mismo tiempo, consolida el maridaje guerra/tecnología, tan definitorio a partir de entonces. Valga, como ejemplo de ello, el guion de *The Fighting Lady*. Durante una de las escenas de bombardeo de posiciones japonesas, el narrador nos da la clave de cómo veremos la guerra del futuro, y de cómo, definitivamente, la máquina ha superado al hombre en la acción bélica:

“En un descenso casi crítico, el piloto puede llegar a desmayarse y quedar ciego por un momento, mientras lanza las bombas, pero la cámara nunca se desmayará”.

5. ZONA DE CONFLICTO

El hecho de que buena parte de las fotografías de guerra del capitán Steichen y su equipo terminaran expuestas en el MoMA de Nueva York demuestra que el uso propagandístico de las imágenes del conflicto las convierte a ellas mismas en zonas de conflicto. Steichen descubre que la guerra no sólo se hace en el frente, ni tampoco en los media. La guerra se hace también en los museos, a partir de ahora. Traer la guerra a casa, parafraseando la famosa serie de la artista Martha Rosler que criticaba justamente este uso domesticado de las imágenes de la barbarie, significa normalizar y vehicular el imaginario bélico en un registro tan irrefutable y, a la vez, neutral como el museo. Un empeño que el propio MoMA se encargó de consolidar en las décadas siguientes. De manos de John Szarkowski, se impuso

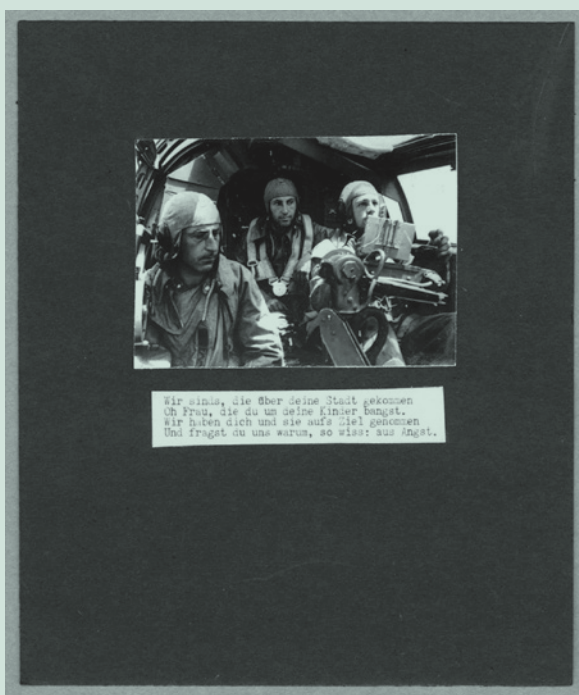
una versión del documentalismo completamente alejada del activismo social y de la voluntad transformadora que se consagró en la Guerra Civil Española. De alguna manera, cuando las décadas de los 50 y 60 del siglo pasado institucionalizaron la fotografía documental dentro del ámbito cultural, incluyendo aquí el documento de guerra, no se hizo otra cosa que alinearla con los patrones de ejecución y recepción de la obra de arte en el museo: ocaso del poder narrativo del reportaje fotográfico en favor de la imagen icónica aislada, ratificación del ojo privilegiado del fotógrafo y primado de la cualidad estética de la imagen, por encima de su carácter funcional o comunicativo. A esto se referirá Douglas Crimp cuando, en *On the Museum's Ruins*, denunciaba el modo como Szarkowski había secuestrado la fotografía de su contexto, su tiempo y sus protagonistas, para quedarse con la fotografía en sí misma:

“Aunque la fotografía fue inventada en 1839, sólo fue descubierta en los años 1960s y 1970s -una fotografía que es, en esencia, la fotografía misma (photography itself)”

La situación en los medios de difusión habituales, prensa y revistas ilustradas, tampoco era más halagüeña. El fotoperiodista era, cada vez más, un empleado de las agencias de prensa que se dedicaba a viajar por el mundo, de conflicto en conflicto, tratando de lograr un imposible: condensar la especificidad histórica y social de una situación bélica en unas cuantas instantáneas que, cuando había suerte, se desplegaban en unas pocas páginas de las revistas. El tiempo de trabajo y el control sobre el discurso al que servían esas imágenes cada vez era más difícil de defender. Y cuando lo era, se incurría en no pocas ocasiones, como en el caso de las *compassionate photographs* de Larry Burrows, en versiones nostálgicas y fuera de época del fotógrafo comprometido, tipo Robert Capa. Este enfoque compasivo resulta profundamente problemático, pues no hay nada más autoritario que la caridad o la pena. La compasión siempre sitúa al sufriente como el otro, convirtiendo la guerra y sus víctimas en un tema exótico y, a la vez, reconfortante para el espectador, que usa el dolor de los demás para ratificar las bondades de su estilo de vida. A consecuencia de ello, la pena no hace sino alimentar el *status quo*, certificando la incapacidad de este tipo de fotografías no sólo de cambiar las cosas, sino ni siquiera de agitar las conciencias del espectador. A ello responderá Jacques Rancière, en *La política de las imágenes*:

“La compasión no es la piedad por los desdichados, es la capacidad de sentir con ellos, es decir, también la capacidad de hacerlos sentir con nosotros, de construir el sensorium de una capacidad compartida.
(...)”

No se trata de arrojar sobre [el otro] una mirada caritativa, como tampoco de sustraerlos, simplemente, a la mirada voyeurista. Se trata de construir un dispositivo que devuelve a su mirada un poder de decir y callar semejante al nuestro.”



Martha Rosler recuerda cómo Cornell Capa, hermano de Robert y fundador del International Center of Photography de Nueva York, se quejaba en los años 80 sobre esta misma cuestión: ya no se puede echar la culpa a la falta de información ni de comunicación sobre la guerra. Desde los años 30s nos inunda gran cantidad de información sobre los horrores de la guerra, sin embargo hay ahora más guerras que nunca. Siendo, en mi opinión, una de las razones de este fracaso en la capacidad transformadora de la fotografía de guerra, el haber convertido el dolor del otro en un cliché sentimental, que construía en torno a él una suerte de lejana cotidianidad cuya principal consecuencia era la anestesia y el inmovilismo.

Bertolt Brecht *Kriegsfibel* (ABC de la guerra)
Eulenspiegel Verlag, Berlín, 1955

“Somos los que sobre tu ciudad volamos,
¡Oh mujer, que por tus hijos lloras!
Te tenemos. Junto con ellos, en nuestra diana.
Y si nos preguntas por qué, pues: Por miedo”

No podemos olvidar que este debate se produce en el ambiente político e intelectual de la década de 1960, unos años que resumaban luchas raciales y protestas por las guerras de descolonización de Argelia y Vietnam. También son los años de propagación del antibelicismo, que ya había sido anticipado por el *ABC de la guerra*, de Bertolt Brecht o por Louise-Ferdinand Céline en el retrato atroz de la guerra con que arrancaba su *Viaje al centro de la noche*:

“Pero, ¡no se puede rechazar la guerra, Ferdinand! Los únicos que rechazan la guerra son los locos y los cobardes, cuando su patria está en peligro...”
“Entonces, ¡que vivan los locos y los cobardes! O, mejor, ¡que sobrevivan!”

Desembocamos en otra fotografía, que vuelve a ser militante, pero que se piensa ya militancia tercermundista y global, de la mano de intelectuales influyentes como Franz Fanon y un exaltado Jean Paul Sartre. Pero donde también aparece la mala conciencia existencial, el escepticismo político y la pura perplejidad ante las derivas de un

mundo en guerra, que se dirime entre las viejas amenazas que representa el colonialismo y las nuevas, encarnadas en la amenaza nuclear constante. Dos maneras de responder al mundo convulso que se traducen en posiciones opuestas, casi irreconciliables. Pocos episodios como el *affair* Sartre-Camus en torno a la guerra de Argelia para entender esto: “Camus, autóctono, sensibilizado, desgarrado, perfectamente consciente de la realidad argelina, será paulatinamente el silencioso, el ausente. Sartre, el metropolitano, el extranjero, el teórico, se convertirá en el intelectual de izquierda simbólico, en el profeta de la guerra de Argelia”. Así lo describe Annie Cohen-Solal en su biografía de Sartre.

El fotógrafo de guerra vive en carne propia estas contradicciones y empieza a cuestionarse el sentido de su trabajo. Es consciente también de que los gestos de Steichen y sus sucesores ha hecho tambalear su capacidad para influir críticamente en la sociedad a través de sus fotografías. El objetivo de la foto se desplaza, pues, de la utopía a la reflexión, y también a la crisis. Es un momento de inmensa fertilidad pues, por primera vez, la propia naturaleza de la imagen y sus usos son cuestionados. Se desencadena, consiguientemente, una polarización de las maneras de estar en la guerra. Por una parte, proliferan los reporteros-espectaculares cargados de adrenalina y espíritu aventurero que convierten la “belleza salvaje” de la guerra en uno de los “temas” preferidos de los suplementos dominicales, impresos a gran calidad y a todo color. Por otro lado, encontramos lo que se podría identificar como el documentalista perplejo, conmovido, como Camus, por la debacle moral y política de la guerra. Raymond Depardon, cuyas imágenes de Argelia no muestran cadáveres sino ruinas, ausencias y, sobre todo, una atmósfera de miedo y peligro, podría ser un buen ejemplo de esta segunda posición. En *Imágenes políticas* Depardon se presenta como un fotógrafo solitario, casi clandestino, perfectamente consciente de lo que su tarea representa en ese contexto específico: “Con los argelinos era difícil entrar en contacto: el fotógrafo estaba al servicio del ocupante, del colonialismo, desconfiaban de él”. No hay lugar en su trabajo para heroicidades ni para aventuras. Quienes así llegan a una zona de conflicto son poco de fiar, como él mismo reconoce.

Con su actitud, Depardon instituye una crítica a la posición del fotógrafo como testigo privilegiado frente a un horror que, por mucho que se empeñe, está incapacitado para comprender. Quizá porque, como ocurrió a Camus, era incapaz de sobreponerse y tomar distancia frente a tantos dramas personales que la guerra civil habría de provocar. Quizá porque, en definitiva, el horror es precisamente aquello que escapa a cualquier explicación. Rancière describe así la posición de Depardon, en la citada publicación:

“La imagen no se atribuye el poder de revelar el secreto de un gesto, de descifrar el pensamiento que coloca al combatiente en ese lugar. La incerteza cambia entonces de lugar. Si no sabemos por qué el miliciano o los prisioneros están en ese lugar, es entonces el fotógrafo quien se pregunta lo que hace ahí y, asimismo, cree conveniente hacérselo saber.”

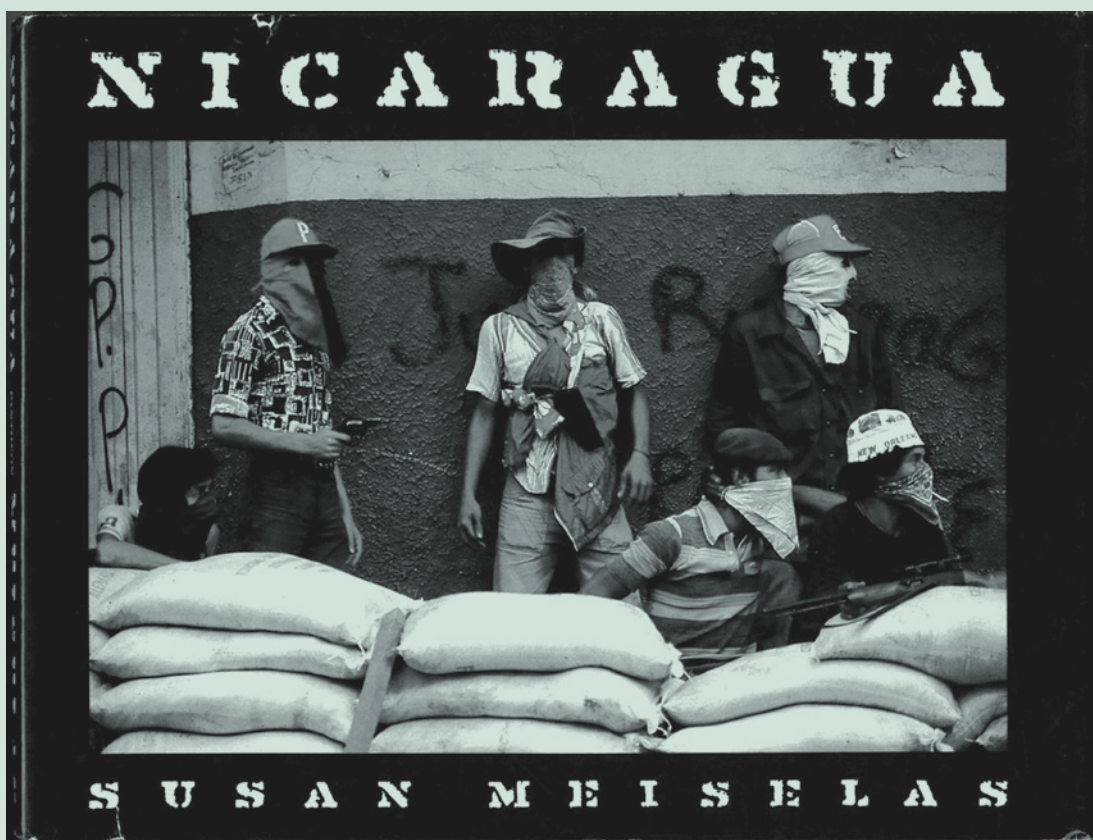
A la incapacidad del fotógrafo para entender, se suma su pérdida de peso específico en el control de sus imágenes. Esta clave motivaría, de hecho, que Depardon abandonase la práctica fotoperiodística para saltar al documentalismo y la realización de proyectos editoriales de autor. Un salto que se hace urgente a la vista de los derroteros que la fotografía de prensa está tomando, y que se consagran en torno a la década de 1970s y 1980s, la era de mayor expansión de la sociedad de la información y de los medios de comunicación de masas. En este contexto, constituido sobre el dogma de que la información es poder, la cuestión de la imagen de guerra publicada se convierte en una batalla en sí misma. La lucha se enfoca hacia la necesidad de construir un nuevo repertorio de imágenes productivas de la guerra. Es decir, imágenes capaces de crear proximidad respecto del conflicto y, al tiempo, de resistir la lógica propagandista o espectacular de los medios donde los reportajes se publican.

Se produce, en este nuevo frente abierto, una alquimia, tan volátil como prolija, de ideas, posiciones y gestos. Una mezcla que incluye el compromiso del intelectual del primer mundo, salpicado en ocasiones de cierto paternalismo, que rememora la época heroica de Capa y Taro, tamizada por el barniz de militancia tercermundista de Sartre. Ello choca, enseguida, con una clara conciencia de las severas limitaciones que conlleva el trabajo en los nuevos medios de comunicación masiva. Esto deriva en un incremento notable del sentido de responsabilidad del fotógrafo respecto de lo que muestra, huyéndose cada vez más de la imagen publicitaria, y respecto de su posición frente al dolor de las víctimas. En esta guerra de las imágenes, donde, por cierto, nos hayamos aún inmersos, se entrevén algunas líneas de trabajo que parecen obtener el favor de la mayoría de la profesión. El fotógrafo Richard Cross resumía así esta nueva posición del fotoperiodismo:

“[Se necesita] buen fotoperiodismo en profundidad. Lo que significa que se necesita la dedicación suficiente como para pasar mucho tiempo con una historia. Y los fotógrafos tienen que tomar la iniciativa de intentar tener más control sobre el uso de sus fotografías y mostrar más interés en el potencial derivado de combinar imágenes para conformar una historia, así como de combinar imágenes y texto”

Como Richard Cross, Susan Meiselas estuvo en América Latina desde finales de los años 70 cubriendo las revueltas populares que

acabaron, en muchos casos, con derrocamientos de regímenes dictatoriales. Pero Meiselas no es, en absoluto, una reportera de guerra más. Su trabajo, como el de Depardon, trata de huir del espectáculo y se canaliza a través de libros de fotografía en los que se narran procesos expandidos de documentación y convivencia. Su trabajo es, de hecho, paradigmático del giro al documentalismo de largo recorrido y realmente comprometido con el contexto donde se va a trabajar y a dialogar. En *La sociedad del espectáculo*, afirmaba Guy Debord: “[el espectáculo] es lo contrario del diálogo. El espectáculo se constituye allí donde hay *representación* independiente”.



Susan Meiselas
Nicaragua
 (fotolibro)
 Pantheon Books,
 Nueva York, 1981

Como para Depardon, el mayor enemigo de Meiselas no es, sin embargo, el mero carácter espectacular de la imagen, sino la dinámica de consumo y obsolescencia de las noticias que la lógica del espectáculo demanda. Por eso sus proyectos son, ante todo, narraciones visuales que luchan contra el olvido. Con ella aparece el tiempo en la fotografía; visitando los lugares de conflicto durante y después de la guerra. Se siente, Meiselas, en la necesidad de abandonar la cultura de la instantánea efectista para construir relatos y contextos de lectura. Su fotografía comprometida dilata el tiempo y nos cuenta infinitas microhistorias de la guerra. Es una fotografía que no quiere que olvidemos.

Así se refleja, por ejemplo, en el prólogo del fotolibro *Nicaragua*, su más reconocido trabajo:

“NICARAGUA.
Un año de noticias,
como si nada hubiera ocurrido antes,
como si sus raíces no estuvieran allí,
y la victoria no se hubiera logrado.

*Este libro se ha hecho
para que recordemos.*

-S.C.M., julio 1980”

El proyecto destaca no sólo por el grado extremo de implicación de la fotógrafa, que vivió toda la insurrección sandinista desde el régimen de Somoza hasta la entrada victoriosa de los sandinistas en Managua, el 20 de julio de 1979, sino por su politización, mostrando no sólo simpatía sino una evidente militancia a favor de aquellos movimientos revolucionarios.

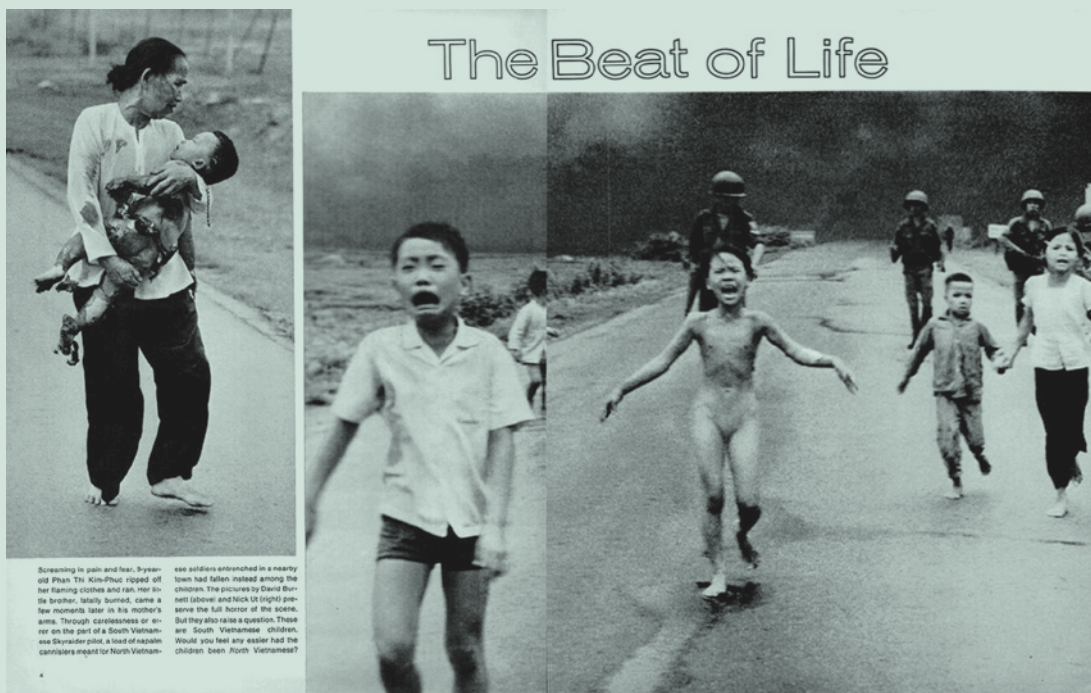
Como apunta Jorge Ribalta en el catálogo de la exposición *Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad*, la práctica de Meiselas fue realmente significativa por el inteligente uso que hizo de su posición privilegiada como fotógrafa internacional de la agencia Magnum, no para obtener réditos personales con el trabajo, sino para apoyar la difusión en medios internacionales de fotógrafos locales que, de otro modo, jamás habrían encontrado ocasión para publicar. Además, Meiselas supo reconducir la ya establecida cultura de exposiciones de la fotografía de guerra de un modo crítico. Así, repensó el montaje de la exposición *Mediations*, de 1982, celebrada en Newcastle y Londres, para cuestionar el sistema de las imágenes de guerra de la prensa internacional: “*utilizó un sistema de presentación de las imágenes fragmentada en tres franjas de corcho recorriendo el perímetro de la galería. Cada franja contenía un tipo de representación específico del proceso revolucionario: la franja central contenía imágenes publicadas en el libro y proporcionaba una cronología de los eventos, mientras que la superior presentaba recortes de revistas que habían publicado alguna de las imágenes y visibilizaban el tipo de representación de la revolución promovida por la prensa hegemónica internacional. (...) Por último, la línea inferior presentaba algunas imágenes que Meiselas no había incluido en el libro, y que por tanto interrogaban acerca de otras posibles maneras de representar el conflicto.*”

Entre las muchas virtudes de Meiselas ha de reconocérsele la de haber llamado la atención incluso de quienes, como Martha Rosler o Allan Sekula, se mostraban entonces profundamente críticos con el uso de las imágenes de guerra, al que tildaban de mera apropiación del dolor ajeno. De hecho, Rosler incluyó el breve, y tibio, artículo de 1981 que escribió sobre *Nicaragua* en su compilación de textos y escritos *Decoys and Disruptions* (2001), insertando un preámbulo donde, entre otras cosas, decía: “Años después tuve ocasión de conocer a Meiselas, y mi admiración por su compromiso, capacidades e ingenio, que ya intuía en el tiempo en el que escribí esta reflexión sobre su trabajo, se ha incrementado.”

6. EL ESPECTADOR ANTE EL DOLOR DE LOS DEMÁS

Cuando, en 1972, Nick Ut tomó la foto de la niña Phan Thi Kim Phúc huyendo del napalm en Vietnam, consiguió lo que la mayoría de los fotógrafos de guerra buscan de manera obsesiva: una foto icónica, capaz de impactar lo suficiente a la opinión pública como para transformar el curso de los acontecimientos. En mi opinión, el carácter realmente excepcional de la imagen, y de sus vicisitudes posteriores, no radica, sin embargo, en haber alcanzado tal grado de iconicidad. Ya va siendo hora de reconocer que Ut, a pesar de haber resucitado a la imagen icónica, ni cambió la Historia ni mucho menos acabó con la Guerra de Vietnam, tal y como nos cuenta épicamente el relato hegemónico. Fueron la tenacidad inquebrantable y la inteligencia militar del Frente Nacional de Liberación de Vietnam (FNLV), la pésima gestión de la guerra por parte de Estados Unidos, las protestas civiles por todo el mundo, etcétera, los que fniquitaron una de las guerras más ominosas de nuestra historia.

Esto no significa que la imagen no sea radical, como tampoco le resta un ápice de eficacia. Pero, insisto, lo que hará que esta imagen pase a la historia tiene tanto que ver con la propia imagen como con las condiciones de su publicación en *Life Magazine* el 23 de junio de 1972. Y es que, como se supo posteriormente, la imagen había sido mutilada con intención de centrar el foco en esta imagen dolorosa en que se configuraba Kim Phuc. Tampoco en esto había novedad alguna. Lamentablemente, no descubríamos nada nuevo al entender cómo se habían aplicado aquí las censuras del montaje y la postproducción de la fotografía de prensa. Lo que resulta más radical de todo este asunto es aquella presencia que se quería ocultar; o más bien, sacar de la fotografía. Aquél elemento extraño que la hacía impura, vergonzante. Ese elemento que enturbiaba la foto perfecta era, para sorpresa de todos, la silueta de unos de los fotógrafos res-



Nick Ut
 “The Beat of Life”
Life Magazine, 23
 de junio 1972

ponsables de cubrir ese frente, que se mostraba completamente indiferente al sufrimiento de la conocida como *Napalm Girl*. Lo que Ut reveló en 1972 fue la perversión de cierta fotografía de guerra, al mostrar la indiferencia como un elemento que ya no pertenecía sólo al espectador, habituado a la imagen del horror, sino que se mostraba dentro de la escena. Aquél fotógrafo indiferente nos mostraba a nosotros mismos ante el dolor de los demás. Y aquello resultaba insoportable. La censura, so pretexto de no contribuir a socavar la ya erosionada imagen de los reporteros de guerra y del conflicto de Vietnam, pasó rodillo y autorizó una imagen sesgada. Por cierto, esta imagen mutilada, certera metáfora de cómo se gestionan en ocasiones las heridas y mutilaciones de las propias víctimas de la guerra, no es cosa del pasado. Pervive aún hoy en la web de Associated Press, la agencia de noticias que hizo una enorme fortuna con aquella fotografía, como la imagen definitiva de aquél instante.

Resulta sorprendente que hubiera que esperar a 2003 para que Susan Sontag publicara un ensayo monográfico sobre este crucial y espinoso asunto. Esto es, sobre la posición del espectador respecto de las imágenes, y más concretamente, respecto del sufrimiento de las víctimas. Se reconoce, así, que la imagen no sólo pertenece al fotógrafo, tampoco a los editores de los periódicos. Pertenecer también a quien la contempla. El ensayo *Frente al dolor de los demás* trabaja sobre la idea de que el impacto o eficacia de las imágenes de guerra no es objetivo. Sus efectos son relativos en cada espectador. Es en este sentido que se afirma:

“No debería suponerse un «nosotros» cuando el tema es la mirada al dolor de los demás”.

Asumido esto como punto de partida, Sontag inicia un recorrido por la historia de las fotografías de guerra con la intención de demostrar que es el manejo de los diversos efectos de la fotografía sobre su audiencia la causa de que el género de fotografía de guerra haya cursado habitualmente en manipulación y puesta en escena. Sorprende que este itinerario sea descrito como una especie de ascenso desde las tinieblas hacia la luz, en un progresivo avance hacia la “pureza” y autoridad moral de la fotografía, cuyo cénit se alcanza, precisamente, en la fotografía de Nick Ut. Para Sontag, a diferencia de lo escrito anteriormente, esta imagen es intachable: “Sólo a partir de la guerra de Vietnam hay una certidumbre casi absoluta de que ninguna de las fotografías más conocidas son un truco. Y ello es consustancial a la autoridad moral de las imágenes”. Esta explicación resulta, en mi opinión, insuficiente, y ciertamente controvertida. Por más que, a continuación, se aclare que “en sus aspectos técnicos, las posibilidades de arreglar o manipular electrónicamente las imágenes son mayores que nunca, casi ilimitadas”, parece que, en definitiva, y a pesar del prometedor arranque del ensayo, Sontag acaba comulgando con la percepción hegemónica de la fotografía como potestad exclusiva del fotógrafo, siendo sólo él, ya sea por medios analógicos o digitales, el único capaz de adulterar o manipular la misma. Deducir la carga de verdad o mentira de una fotografía sólo en relación a un único baremo, que es la honestidad o calidad moral del fotógrafo, evidencia una comprensión reduccionista de la naturaleza del hecho fotográfico que deja fuera de juego, entre otras cosas, a ese espectador que la propia Sontag acababa de redescubrir.

Así y todo, su pregunta por el “nosotros” ante la fotografía, por nuestra responsabilidad como espectadores frente al horror que se nos muestra, marca sin duda la reflexión posmoderna en torno a la fotografía de guerra. Es en este sentido que me refería antes al valor histórico de la fotografía de Nick Ut. Esta imagen ya no es un recuadro abstracto que se abre a una realidad lejana, sino un espejo donde se nos devuelve esa pura indiferencia en la que nos hemos convertido. La indiferencia, con la que procesamos el 99 % de las imágenes que nos rodean, está encarnada en este caso por ese fotógrafo “inmoral”, en el sentido de Sontag, impasible ante el dolor de los niños achicharrados por el napalm.

Destapada la caja de Pandora, ha de reconocerse que el espectador no ha salido demasiado bien parado desde entonces. No es exagerado pensar que, en apenas unas décadas, éste ha pasado de ser una sombra genérica y bastante insignificante, a cargar con la culpa de

todo. Ambas posiciones, por extremas, son inexactas, en mi opinión. Pero lo cierto es que, a tenor de lo visto y escrito, esa es la opinión generalizada. En el extremo se sitúa, por ejemplo, David Levi Strauss en 2006, cuando analiza el suicidio de Nick Carter. Carter es el autor de otra imagen insoportable, tomada en Sudán en 1993. Ésta, que ha sido aclamada como la imagen del hambre en África, muestra a un buitre acechando impasible la agonía de una pequeña niña a punto de morir de hambre. Carter no pudo soportar la campaña de descrédito que sufrió cuando se le acusó de no haber intervenido en la escena para poder, así, captar la instantánea perfecta, y terminó con su vida el 24 de julio de 1994. La conclusión que extrae Levi Strauss de este dramático proceso es igualmente dolorosa:

“El problema con esa imagen es que era difícil para los espectadores encontrar, dentro de la misma, alguien a quien culpar.

(...)

Creo que leyeron la imagen, inconscientemente, como un comentario acerca de su propia posición como espectadores en relación a la niña agonizante. Pensaron que es a ellos a quien se llamaba buitres, en su apetito por imágenes como esta.

(...)

Eso era mucha más realidad de la que cualquier espectador podía soportar. Así que reaccionaron como el hombre suele hacerlo: culpando a otro. Queremos testigos, pero exigimos sacrificios también. Alguien tenía que pagar por esta imagen inapropiada. Carter pagó. Se suicidó.

Sin dejar de reconocer la absoluta veracidad de este análisis, insisto en que es problemático hacer recaer en un sólo agente, en este caso el espectador, toda la responsabilidad política respecto del uso y consumo que hacemos de las imágenes del dolor de los demás. Asumamos, de una vez, que la fotografía es un hecho social, político y cultural complejo, que excede la toma fotográfica, así como su visionado. Por ello, debemos ser extremadamente cautos a la hora de buscar culpables. Porque, a lo mejor, depositando toda la carga en uno sólo de los pilares del edificio, exoneramos de su responsabilidad a otros. El “nosotros le pusimos allí”, con que Levi Strauss termina el citado artículo, es tan poético como injusto. Pues, una cosa queda clara: si de declarar mártires y culpables se trata aún, quizá estamos mirando en la dirección incorrecta. Además, se renuncia con ello a una de las más certeras sentencias Sontag: no existe un nosotros ante la contemplación del sufrimiento ajeno, ya que éste puede provoca reacciones completamente opuestas.

En definitiva, todo este debate cuestiona si, frente al espectador ninguneado, al espectador piadoso o el espectador criminalizado, es pensable la existencia de un espectador comprometido y, a la vez, emancipado. A su vez, pone de manifiesto lo incoherente de exigir

al público una altura de miras y una coherencia crítica que otros ámbitos tampoco han sido capaces de alcanzar, en muchos casos. Incluso al llamado arte crítico contemporáneo, del que la citada Martha Rosler es una abanderada, le ha perseguido esta contradicción interna. Contradicción que Rancière, en *El espectador emancipado*, desvela de un modo elocuente. Y cuya consecuencia última es poner en cuarentena esa necesidad de la cultura política de buscar culpables, sea en el bando que sea:

“Se trata siempre de mostrar al espectador lo que no sabe ver y de avergonzarlo de lo que no quiere ver, aunque el dispositivo crítico se presente a su vez como una mercancía de lujo perteneciente a la lógica que él mismo denuncia”

7. EL CONTRATO SOCIAL



Carole Alfarah
Siria, de la serie
Wa Habibi
 (2012-2015)
 © Carole Alfarah

Decía Guy Debord en 1967 que: “el espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizada por las imágenes”. Mediante esta afirmación se suturaban dos conceptos verdaderamente definitorios de nuestro actual paradigma cultural. Lo espectacular y lo relacional, como superación de la experiencia íntima del mundo, constituyen dos fuerzas imparables de nuestro presente continuo. Debord nos ofrece aquí una lección básica: la imagen poco dice por sí misma, ni siquiera por su carga de verdad o falsedad, sino que es el cemento que cohesiona toda una

arquitectura de relaciones sociales que se entrelazan en ella. En otras palabras, la imagen es el trazo de una situación. Con ello no me refiero sólo al hecho de que la imagen no sea operativa sin un contexto de lectura; una idea que ya ha sido suficientemente demostrada. Ahora hablamos de algo más esencial: la imagen no es otra cosa que la condensación material de un encuentro. Lo constitutivo de la fotografía es la relación social entre las personas y los dispositivos que se reúnen en torno a la imagen. Sin esta relación no hay nada. Es en este sentido que Allan Sekula afirmaba, en su ya clásico *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary*:

“La única verdad “objetiva” que las fotografías ofrecen es la confirmación de que alguien o algo (...) estuvo en algún lugar y tomó una fotografía. Todo lo demás, todo lo que no sea la impresión de un rastro, queda abierto.”

Con la introducción del espectador en este sistema de relaciones que constituye la fotografía, se hizo un avance fundamental para la comprensión del dispositivo fotográfico como situación. Pero esta aportación aún había de ser completada. Quizá *The Civil Contract of Photography* es la aportación teórica que viene a rematar esta tarea. Como afirma la autora de este ensayo, la fotografía -como la propia guerra- nunca funcionó como un elemento aislado, ni por sí misma. La fotografía es un aparato de poder integrado por una serie de componentes, pero que no puede ser reducido a ninguno de esos componentes. Estos componentes son: una cámara, un fotógrafo, un entorno, objeto o persona fotografiado y, por último, un espectador. Ninguno de ellos es reemplazable, de la misma manera que ninguno tiene autoridad sobre los demás. Azoulay insiste en esta idea de la fotografía como “una forma de relación que existe y se valida sólo dentro y entre la pluralidad de individuos que toman parte en ella”. De esta manera, se construye una ciudadanía de la fotografía cuyas implicaciones políticas han de ser admitidas de una vez por todas.

La más radical, y provechosa, de todas ellas es que esta comunidad de la fotografía genera una relación auto-regulada. Es decir, disfruta de un estatus de gobernanza propio. En otras palabras, una fotografía es, por encima de todo, un acuerdo tácito y responsable entre todas las partes. Idea que se condensa en el contrato civil de la fotografía, la base de su propuesta. Este contrato, por su propia naturaleza, se basa en deberes cívicos y confianza mutua. Ambos elementos, como hemos podido comprobar, han sido sistemáticamente sabotados en la historia de la fotografía de guerra. Bajo este paraguas del deber cívico y de la igualdad de todos los elementos ya no cabe, por ejemplo, el relato de una verdad superpuesta a la imagen, ni tampoco el manejo de la emotividad sensacionalista, de

la caridad o la pena. Elementos todos ellos que, en la mayoría de los casos, cosificaban a la que hasta ahora había sido la parte maldita de la fotografía. Me refiero a la persona fotografiada, que en Azoulay disfruta de un reconocimiento inédito. Curiosa paradoja: el objeto de la fotografía, el “protagonista” de la imagen, ha sido históricamente la figura menos relevante de todo el proceso de toma de decisión de la fotografía.

Este principio de igualdad colisiona también con la idea de un propietario de la fotografía. Podríamos abrir un debate infinito sobre la idea de autoría de la fotografía, pero parece indiscutible que la fotografía no tiene dueño. De hecho, la autora reivindica esta naturaleza social, relacional y de creación colectiva de lo fotográfico, como algo inherente a este dispositivo desde sus orígenes:

“La fotografía fue inventada en el momento en que un espacio de pluralidad se iniciaba, en el momento en que un gran número de personas -muchas más que un pequeño grupo de allegados- tomó posesión de la cámara con el propósito de producir imágenes.

La fotografía fue inventada por esa gente y en ese momento”

De ello resulta un estatus radicalmente nuevo para la fotografía pues, si algo distinguía aquél momento era, no sólo que el carácter público de la fotografía, sino que, además, era un dispositivo no oficial de autorrepresentación. La gente producía imágenes de sí misma, de sus familias y de sus entornos próximos. Éstas circulaban en álbumes que luego ellos mismos contemplaban. Con ello se producía otro hecho determinante, la:

“oscilación entre la posición del espectador y la del fotógrafo. Una oscilación que automáticamente desmonta cualquier reclamación legal o jurídica acerca de que alguien “posea” o pueda poseer una fotografía. No sólo no es posible que una única persona reclame el haber inventado la fotografía, sino que las propiedades de la fotografía misma imposibilitan que cualquiera reclame, a modo individual, los derechos de propiedad en exclusiva de una fotografía”

Cuando Sontag, en el artículo de 2004, *Regarding the Torture of Others*, hablaba de que “las fotografías somos nosotros” se refería precisamente a este asunto. En concreto, aludía a la que quizá ha constituido la más abyecta muestra de esta nueva sociabilidad de la fotografía. Me refiero a las imágenes de torturas de la prisión de Abu Grahیب realizadas, de un modo amateur, por los soldados norteamericanos y difundidas entre ellos mismos y sus familias. Estas fotografías, en las que los marines se fotografiaban sometiendo a tortura a los presos iraquíes que custodiaban, representan la culminación perversa de ese

La soldado
Lynndie England,
posa junto a
los prisioneros
iraquíes torturados
por soldados
norteamericanos en
la prisión de Abu
Grahیب, Iraq, 2004.
© Sipa Press / Rex
Features



proceso de oscilación entre la posición del espectador y la del fotógrafo que se remonta a los orígenes de lo fotográfico. Pues, aunque perverso, refuerzan el principio fundamental de la ciudadanía de la fotografía definido por Azoulay: por encima de la intención y los juegos de poder, subyace la situación fotográfica, como una fuerza mayor capaz de igualar a todos sus agentes. Los roles asignados a quien posa, quien dispara la cámara y quien contempla la imagen resultante, ya son absolutamente intercambiables. Por supuesto, Azoulay no está pensando precisamente en el horror de Abu Grahیب cuando formula esta teoría. De hecho, hay allí un absoluto abuso hacia los presos -lo que representa un flagrante incumplimiento del contrato social. Pero lo cierto, y muy significativo, es que también los torturadores posaban para la cámara. Esto le añade ese carácter extremo que destilan estas fotografías. Y las convierte en paradigmáticas de la citada oscilación entre el posar, el disparar y el mirar. En suma, es ese posar desenfadado, casi divertido, de los soldados torturadores lo que sustancia la aberración de las escenas representadas.

Se produce en estas imágenes el desbordamiento definitivo de lo fotográfico, entendido como ejercicio de representación tutelada por cualquier autoridad, incluida la del fotógrafo o la del editor. Pues, como decimos, son imágenes amateurs que nunca pretendieron ser documento ni difundirse públicamente. Ello acarrea la consiguiente aparición de un nuevo tipo de fotógrafo. Es el *ciudadano-fotógrafo*, al que alude Joan Fontcuberta en *Por un manifiesto postfotográfico*:

“más vale una imagen defectuosa tomada por un aficionado que una imagen tal vez magnífica pero inexistente. Saludemos pues al nuevo ciudadano-fotógrafo”

No hay que olvidar que ya en la II Guerra Mundial se celebró el amateurismo fotográfico. Steichen y la armada formaban a sus soldados para tomar fotos del frente, a través del *U.S. Naval Photographic Institute*. Se promocionaba, así, el punto de vista del soldado anónimo como testigo, pero sobre todo como autor de la representación de una guerra de la que era, a la vez, protagonista. Pero Abu Grahib es el reverso incontrolado de este soldado-fotógrafo. En el paso al siglo XXI, la era de la censura y control total de las imágenes de guerra por los militares, aparecen nuevos dispositivos digitales de captura y distribución de imagen que devuelven el poder del relato visual de la guerra al soldado, aunque sea de un modo imprevisto y criminal. Las imágenes sobre el terreno, censuradas por el ejército norteamericano en la primera Guerra del Golfo con el fin de construir un imaginario de guerra justa sin muertos, reaparecen con la fuerza arrolladora de lo reprimido para mostrar a un “ejército de paz” torturando y humillando al enemigo.

Esta es la nueva zona de conflicto que plantea la llamada postfotografía: un ecosistema apabullante de imágenes que, por su naturaleza digital, están condenadas a diseminarse por cualquier dispositivo/pantalla. Este ecosistema representa la consumación definitiva de ese espacio de pluralidad que abrió la fotografía tras su irrupción en la sociedad burguesa del siglo XIX. Son imágenes/píxel “cuyo ser es leve y efímero, puramente transitorio”, como bien decía José Luis Brea en *El tercer umbral*. Pero que, a la vez, y he aquí lo fascinante de la situación, perduran entre nosotros debido precisamente a esa falta de materialidad y de control autorial. Las imágenes de guerra se muestran aún eficaces, a pesar de todo, en la era de lo postfotográfico. No eficaces para señalar la verdad del contenido, sino eficaces para revelar la naturaleza política del dispositivo fotográfico y su poder. Como dijo David Levi Strauss:

“Las imágenes de Abu Grahib fueron hechas inconscientemente, y esto les dio un poder especial para operar en un mundo de fantasmas. Una vez más, parece que estas imágenes han hecho aflorar nuestro propio inconsciente, mostrándonos lo que sabíamos, pero que no sabíamos que sabíamos”.

Óscar Fernández López

CICLO DE “CINE EN CONFLICTO”

Sede: Filmoteca de Andalucía

Miércoles 5 de abril – 18.00h.

Victorie de la Vie, 1937 (**Henri Cartier-Bresson**)

Viernes 7 de abril – 18.00h.

Sierra de Teruel, 1938-39 (**André Malraux**)

Miércoles 19 y viernes 21 de abril – 18.00h.

The Spanish Earth, 1937 (**Joris Ivens**)

Miércoles 19 y viernes 21 de abril – 18.00h.

España 1936, 1937 (**Jean-Paul Le Chanois**)

Miércoles 26 de abril – 18.00h.

The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara, 2003
(**Errol Morris**)

Viernes 28 de abril – 18.00h.

Cartas desde Vietnam, 1987 (**Bill Couturié**)

Miércoles 3 de mayo – 18.00h.

La commune (París, 1871), 2000 (**Peter Watkins**)

Viernes 5 de mayo – 18.00h.

Spiritual voices. From the Diaries of War, 1995 (**Aleksander Sokurov**)

Miércoles 10 de mayo – 18.00h.

La imagen perdida, 2013 (**Rithy Panh**)

Viernes 12 de mayo – 18.00h.

The Act of Killing, 2012 (**Joshua Oppenheimer**)

Bienal
de Fotografía
de Córdoba



bienaldefotografia.cordoba.es