

Malestar en la fotografía

François SOULAGES

Director del equipo de investigación “Artes de las imágenes & arte contemporáneo”,
Université Paris 8 & Institut National d’Histoire de l’Art
francois.soulages@wanadoo.fr

Recibido 05/11/2008
Aceptado 09/01/2009

A Ivanka Stoïanova

Resumen

Un malestar invade la fotografía hasta el punto de que las manipulaciones políticas recientes la emplean para producir engaño. Es preciso redefinir y dialectizar los conceptos de estética y de política. Y, para ello, hay que analizar la evolución, a lo largo de 40 años, de las condiciones y de las modalidades de producción de reportajes fotográficos, en particular los de guerra, y asimismo estudiar los condicionamientos ideológicos de exhibición, de exposición y de comunicación de las imágenes fotográficas producidas –en los museos, en la prensa y en Internet. Lo que está en juego: la libertad de hacer, de ver, de pensar, de vivir...

Palabras clave: Estética, política, fotografía, reportaje, exposición, manipulación.

Abstract:

An unease is invading photography so much so that recent political manipulations are using photography to produce tricks. It is necessary to redefine and to dialectize the concepts of aesthetics and politics. With that purpose an analysis has to be done which shows the evolution, throughout 40 years, of the conditions and the modalities of the production of photographic reports, war reports in particular, and to study the ideological conditioning factors of exhibition, exposition and communication of photographic images produced: –in museums, the press and the Internet. What is at stake: freedom of making, of seeing, of thinking, of living...

Keywords: Aesthetics, politics, photography, report, exposition, manipulation.

A primera vista, parece necesario analizar con cuidado el par de conceptos que forman “estética y política”, tal vez incluso aclararlo o elucidarlo. En efecto, la estética procede en primer lugar de la teoría, mientras que la política, o lo político, vienen de la práctica; entonces, más bien tendríamos que trabajar, en un primer momento, sobre los conjuntos “estética y ciencia política”, o “estética y filosofía política” por un lado, que son conceptos teóricos, y por otro “arte y política”, que se refieren más bien a asuntos prácticos. Es cierto que hay relaciones dialécticas entre la teoría y la práctica; esto resulta obvio, incluso si parece ingenuo o sospechoso asimilarlas, puesto que la teoría de las artes no equivale a su práctica –lo mismo ocurre con la política– y recíprocamente, incluso si, como se decía hace medio siglo, desde un cierto marxismo altusheriano, puede hablarse de práctica teórica y de teoría práctica.

Entonces, ¿por qué reunir estos dos conceptos de estética y política? O, más exactamente, cuando los asociamos en un mismo enunciado, ¿qué relaciones debemos establecer entre ellos?, ¿Cómo pensar sus relaciones? ¿No estamos asumiendo con ello que la estética debe cuestionar, directamente o no, lo político en el arte, o en una o varias obras de arte? Esta tarea parece en efecto necesaria, pues no se puede pensar el arte poniendo entre paréntesis su dimensión, sus efectos, sus desafíos, sus causas e incluso sus supuestos políticos.

Pero entonces, una vez definida la problemática general ¿por qué querer tratar el problema del malestar en la imagen? Es esta la cuestión a la que vamos a enfrentarnos estudiando un tipo particular de imágenes que están, por otra parte, en plena metamorfosis con lo numérico, a saber, la fotografía: ¿por qué se genera un malestar tanto en su realización como en su exposición? ¿Cuáles son las implicaciones de ese malestar para la pareja de conceptos “estética y política”?

1. Malestar en la realización

1.1. *Estética1 & política1, estética2 & política2.*

Cuando trabajamos la problemática *Estética y política* a partir de la fotografía¹, se manifiesta un primer malestar en la propia realización de las fotos: en efecto, las condiciones actuales de realización de ciertas fotografías plantean problemas y pueden generar un malestar en el que las realiza, en quien las comunica y en el que las recibe. Las condiciones de realización de las fotografías de guerra constituyen un ejemplo en este sentido.

¹ Cf *Politiques de la photographie du corps*, bajo la dirección de C. Couanet, F. Soulages y M. Tamisier, Paris Klincksieck, 2007.

Pero, ¿por qué razones centrarnos en las fotos de guerra cuando reflexionamos sobre la estética? Hay cuatro razones principales: en primer lugar, las fotos de reportaje que vemos en la prensa siempre aparecen por razones formales y, en última instancia, estéticas, pues aunque se tomen muchas fotos de un objeto, o de un acontecimiento, la selección de las que van a mostrarse se hace siempre en función de criterios estéticos; es cierto que esos criterios pueden ser escasamente estéticos o incluso peligrosos desde el punto de vista ético, pues a menudo están relacionados con una estética de la violencia o del impacto emocional – el “shock de las fotos” que tanto gusta en *Paris Match* –; de todas formas los hechos están ahí: muestran una cierta estética, incluso si pueden provocar malestar. Luego esas fotos van a alimentar un gran todo, el de las imágenes o del mundo de las imágenes, compuesto de imágenes que proceden del “sin-arte”², como en un principio las fotos de guerra, y de imágenes procedentes del arte, pues las fronteras entre esos dos mundos no están en absoluto delimitadas claramente, hasta el punto de que se produce una fuerte y fecunda interacción entre los dos mundos, lo que también puede provocar malestar. Por otra parte, desde hace más de un siglo, la historia del arte muestra que las fotos, como en el caso de las fotos de guerra, con el tiempo y los cambios operados en sus modalidades de presentación y recepción, pueden pasar de la esfera del sin-arte a la del arte, lo que también puede provocar malestar. Por último, la naturaleza del arte contemporáneo es cuestionar y jugar con esas fronteras, con esas diferencias de estatus haciendo pasar, por ejemplo, las fotos de guerra al ámbito del arte. Por todas estas razones, si queremos pensar las relaciones entre estética y política y el malestar de la imagen no sólo nos parece legítimo, sino también necesario, estudiar estas imágenes particulares. Y aún con más motivo cuando se trata de imágenes políticas, pero no por las razones que pudieran hallarse en un primer nivel de análisis: estas fotos son políticas no tanto porque muestran una guerra, y toda guerra es política, sino por la manera en la que tratan de mostrar esa guerra; son políticas no tanto por su objeto cuanto por su estética; si el objeto exhibido hace que su imposición y las formas de mostrarlo resulten sospechosas, las modalidades utilizadas, conscientemente o no, para hacer las fotos, no se muestran sino que deben reconstituirse para comprender la imagen.

Aquí, las palabras “estética” y “política” tienen diversos sentidos que pueden articularse. En el caso de la estética hay que distinguir el sentido 1, la “estética” espontánea de las fotos –estética que será necesario revelar y tamizar con la crítica –, del sentido 2, la estética vista como interrogación sobre el arte y sus obras. Para la política, hay que distinguir el sentido 1, es decir el aspecto automáticamente político de una foto en la medida en que está marcada por una política, conocida o no

² Calificamos como “sin-arte” una realidad o una cosa que se realiza sin proyecto ni voluntad artísticas: cf François Soulages, *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, 1998. *Estética de la fotografía*, Buenos Aires, Ediciones La marca, Biblioteca de la mirada, 2005.

por el fotógrafo, que es el reflejo o el producto, directo o no, del sentido 2, es decir, una característica fundamental del enfoque estético que consiste en descifrar las imágenes y, entre otras, revelar sus influencias políticas.

Así, la estética espontánea de las fotos –sentido 1 – es entonces política en el sentido 1; la política en el sentido 1 segrega una estética en el sentido 1. Además, la descodificación de las fotos revela una estética en el sentido 2 que tiene una dimensión política en el sentido 2; frente a tales fotos y quizás frente a todo objeto, la estética en el sentido 2 debe ser una política en el sentido 2. Entonces, las fotos son políticas en el sentido 1; pero pueden ser políticas en el sentido 2 cuando son críticas o suscitan un enfoque crítico (a partir) de ellas, como en el caso de las fotos de Gattinoni³; entonces su estética no es espontánea, en el sentido 1 sino reflexiva y crítica, sentido 2, y por tanto política, sentido 2. Hay también dos momentos diferentes en que estética y política están ligadas: ya sea en una inmediatez pasiva, en una espontaneidad condicionada –sentido 1– o bien en una meditación activa, en una crítica reflexiva – sentido 2 –. Pasar del sentido 1 al sentido 2 es pasar de una situación a su toma de conciencia bajo la modalidad primero del malestar y después de su liberación razonada. La crítica juega entonces un papel fundamental: “La crítica, explica bien Suzanne Bachelard⁴, tiene como fin el retorno a las cosas mismas, de forma que veamos mediante el contacto con las cosas mismas si son efectivamente como las pensábamos”.

2. Fotos de guerra

Para estudiar dentro de este marco las fotos de guerra, podemos examinar las instructivas constataciones sobre este tema del fotógrafo alemán Horst Faas⁵, quien fotografió guerras durante 50 años y cubrió la de Vietnam de 1962 a 1974, primero como fotógrafo y después como responsable de fotografía en la agencia Associated Press de Saigón.

En tan solo medio siglo, la libertad de los reporteros gráficos se ha visto drásticamente reducida, hasta el punto de que no es ilegítimo ni retórico preguntarse si aún es posible hablar de libertad. La comparación entre las modalidades de ejercicio de esta actividad en dos tipos de guerras llevadas a cabo por el mismo país, los Estados Unidos, resulta interesante: durante la guerra del Vietnam, la libertad de los reporteros gráficos era relativamente importante; durante la guerra del Golfo o la de

³ François Soulages, *Estética de la fotografía*, Buenos Aires, Ediciones La marca, Biblioteca de la mirada, 2005, capítulo 8.

⁴ Suzanne Bachelard, *La logique de Husserl*, Paris, PUF, 1957, p.131.

⁵ Horst Faas, *Réquiem*, Paris, Marval, 1997, Horst Faas, *50 ans de photojournalisme*, Paris, Le Chêne, 2008.

Irak, era casi nula, el fotógrafo ya no podía fotografiar libremente. En el primer caso, podía hacer las fotos que quisiera o pudiera – aunque su libertad no era absoluta – y elegía a la vez su objeto y la manera de tratarlo; en el segundo caso, hace solo las fotos que se le permite hacer, o incluso las que se le pide que haga. En el primer caso era un individuo libre e independiente; en el segundo, se ha convertido en un elemento de un dispositivo que le sobrepasa, le condiciona y manipula: hace las fotos que este dispositivo militar e ideológico desea y genera a través de él; lo quiera o no, ya sea consciente de ello o no, es un instrumento y un agente del dispositivo. En consecuencia, las fotos no son ni neutras ni objetivas – por otro lado ¿qué es una foto objetiva? Esto explica una parte del malestar que hemos evocado.

Por esta razón, cuando Faas vuelve a ver ciertas fotos que hizo en Vietnam, fotos de escenas violentas que no hacen honor al ejército americano, afirma: “Son imágenes que ya no se ven hoy en día. El oficio ha cambiado”⁶. Si ya no se ven imágenes como estas hoy en día es porque son infinitamente más difíciles de realizar, porque el fotógrafo de guerra ya no es libre de fotografiar lo que desea, por otro lado, muchas veces arriesgando su vida – 72 fotógrafos occidentales fueron asesinados durante la guerra del Vietnam–; ahora necesita el permiso del ejército para cubrir el acontecimiento; debe obedecer órdenes, incluso exigencias expresas de los mandos como no ir a tal sitio, permanecer con las tropas, a veces formar parte de un convoy y de un despliegue, asistir a tal batalla. La guerra se ha convertido en “una burocracia, escribe Faas. Hacen falta autorizaciones para todo”⁷. La fotografía ha pasado de la autonomía del fotógrafo a la autoridad del poder y la autorización obligatoria. La burocracia protege al poder en detrimento del sujeto que la examina: las imágenes y la verdad se resienten.

Una foto no es más que el producto final de un sistema más amplio. Así por ejemplo, en la guerra del Vietnam, este sistema estaba compuesto por el cuerpo y la mente del fotógrafo, un cuerpo libre de circular y desplazarse como lo desease y pudiese, una mente que variaba según la ideología de la persona, pero que con frecuencia era flexible y cambiante. En la guerra de Irak, el sistema estaba constituido no solamente por el cuerpo y la mente del fotógrafo, sino también y especialmente por el cuerpo y la mente del ejército en combate: el cuerpo del fotógrafo deja de ser autónomo y es el cuerpo del ejército quien (lo) gobierna; el fotógrafo no es más que la parte fotográfica del dispositivo guerrero: el tanque blindado adquiere entonces una nueva función: no sólo es el portador de las armas, sino también de los aparatos fotográficos –el fotógrafo maneja la cámara fotográfica, de la misma manera que el soldado maneja el cañón, ya que únicamente puede fotografiar lo que “su” tanque blindado y “su” ejército le permiten ver o, peor aún, le hacen ver. La presión

⁶ In *Le Monde*, 7-8 septiembre 2008, p.3.

⁷ *Idem*.

es aún mayor si tenemos en cuenta que la mente del ejército, es decir, su ideología en actividad, hace todo lo posible para condicionar al reportero compartiendo con él la vida cotidiana y mediante los puntos de prensa y comunicación cuya función, como toda propaganda, es manipular primero la mente de los periodistas y luego la de la opinión mundial. El tanque se convierte entonces, en último análisis, en un inmenso aparato fotográfico donde la función del fotógrafo queda reducida, no a apretar el disparador – el ejército podría fácilmente hacer sus propias fotografías – sino a garantizar la objetividad o la neutralidad de las fotos que se fabrican. Sin decirlo, el ejército está empleando el mismo eslogan que Kodak cuando comercializó su primer modelo destinado al gran público, en septiembre de 1888: “*You press the button, we do the rest*”⁸; de hecho, el reportero aprieta el botón y el ejército hace el resto, todo el resto, y esto desde una lógica de guerra – guerra material de destrucción masiva, guerra ideológica de manipulación masiva, guerra de imágenes.

¡Qué diferencia, en efecto, y qué enormes consecuencias para el fotógrafo, la fotografía y las fotos⁹, entre utilizar voluntariamente una máquina del ejército para circular a tener que hacerlo por obligación! Así viajaba Faas en Vietnam: “Iba a ver a los conductores de helicópteros y trataba de convencerles de que me llevaran. Les decía que tenía mi propia comida, mi casco y, en general, funcionaba”¹⁰. Una manera de moverse totalmente opuesta a la de los fotógrafos de la guerra de Irak, obligada y obligatoria a la vez: era Faas quien tenía la iniciativa del dispositivo; el helicóptero era una prolongación de la cámara fotográfica, pero a diferencia del tanque que, en Irak, instrumentaliza al fotógrafo, el helicóptero instrumentalizaba al soldado que lo conducía en beneficio del fotógrafo y de las fotos. También la relación con los oficiales era totalmente distinta: “Nos dejaban asistir a las reuniones”¹¹; el fotógrafo era testigo de las reuniones internas, mientras que en Irak el fotógrafo era el objetivo de las reuniones externas de comunicación.

Por tanto, lo frecuente hoy en día es que al fotógrafo no se le permita fotografiar más que el antes y el después del combate, no la propia batalla: ni una sola foto de las decenas de millares de muertos en la guerra del Golfo; pocas imágenes de soldados americanos muertos, ni de sus ataúdes, teniendo en cuenta el choque emocional que estas fotos podrían causar en la opinión mundial y en particular, en la opinión americana.

También se insta una censura preventiva en las áreas de combate: está prohibido fotografiar tal cosa, o tal otra, o hacerlo de una u otra manera; por ejemplo, está

⁸ N:T. En inglés en el original: “*Aprietas el botón y nosotros hacemos el resto*”.

⁹ Llamamos “*fotografía*” al procedimiento, la técnica, el arte etc fotográficos y “*foto*” a una fotografía en su materialidad, es decir, la imagen material obtenida por el procedimiento fotográfico. Cf F. Soulages, *Estética de la fotografía*, introducción.

¹⁰ In *Le Monde*, 7-8 septiembre 2008, p.3

¹¹ *Idem*.

prohibido fotografiar a un herido sin pedirle antes su autorización. Dejando a un lado que, muchas veces, la situación del herido le hace imposible dar su autorización, esta regla que, a primera vista, parece responder a la necesidad de proteger la vida privada de los individuos y su derecho a la imagen, protege en realidad al ejército y al poder, en la medida en que hace extremadamente difícil tomar fotos que podrían convertirse en críticas o pruebas del horror que está teniendo lugar. Por ello, la reacción del pueblo americano durante la guerra de Vietnam no ha vuelto a producirse en la guerra del Golfo ni en la de Irak, donde la fotografía fue reemplazada por películas realizadas desde los aviones, con el guión y los comentarios de los expertos en comunicación que parecían tener como modelo *Apocalypse now* y la ideología futurista criticada por Benjamin. Este último demostró el carácter infame del manifiesto de Marinetti sobre la guerra de Etiopía que es preciso releer atentamente, denunciando sus atroces declaraciones que dejan claros los presupuestos ideológicos que sustentan, hoy en día, la apología de la guerra: “Nosotros futuristas, nos levantamos contra quienes afirman que la guerra no es estética. [...] La guerra es bella porque, gracias a las máscaras de gas, a los aterradores megáfonos, al lanza-llamas y a los pequeños tanques, muestra la supremacía del hombre sobre la máquina subyugada. La guerra es bella porque realiza por primera vez el sueño de un cuerpo humano metálico. La guerra es bella, porque adorna un campo de flores con las flamantes orquídeas de las metralletas. La guerra es bella porque reúne, para componer una sinfonía, los disparos de fusil, los cañonazos, los altos al fuego, los perfumes y los olores en descomposición. La guerra es bella porque crea nuevas arquitecturas como las de los grandes tanques, las formas geométricas de los escuadrones, las espirales de humo que suben de los pueblos incendiados”¹². Para Marinetti, la guerra es bella y por tanto el cuerpo del guerrero es bello: ese cuerpo ya no es el cuerpo de otra persona, el del hombre cuyo rostro tanto amaba Levinas, es un cuerpo máquina equipado con una máscara de gas – y sabemos cuantos millones de hombres fueron gaseados durante la primera guerra mundial, cuantas docenas de millones de hombres han muerto desde hace un siglo y hasta nuestros días – equipados con armas aterradoras. – incluso si Marinetti habla de terror no a propósito de las armas sino, y es significativo, ¡a propósito de los megáfonos!– “He aquí la estetización de la política que practica el fascismo”¹³, concluye Benjamín invitando a una “politización del arte”¹⁴.

Faas observa con acierto hasta qué punto el tiempo de la fotografía se ha transformado y ha transformado la fotografía y las fotos. Hace 40 años, era imposible localizar al fotógrafo mientras estaba sobre el terreno; y esto podía durar varios

¹² In Walter Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, in *Oeuvres III*, trad Gandillac, Rochlitz et Rusch, Paris, Gallimard, folio essays, 2000, pp.111-2.

¹³ Idem, p.113.

¹⁴ Idem.

días; actualmente, con el teléfono móvil está en contacto permanente, vinculado al redactor jefe o al responsable del que depende. En consecuencia, por una parte ya no tiene el tiempo ni la distancia necesarias para pensar su proyecto; se contenta a menudo con hacer objetos de encargo; está al servicio de otros; ya no es un sujeto autónomo, libre, creador y pensador: su trabajo se basa en la reacción, en la reactividad, incluso puede que en el reflejo, en lugar de la reflexión; las imágenes producidas, tanto en su particular individualidad como en sus proyectos colectivos, ya no son las mismas. Por otra parte, el fotógrafo está a las órdenes de un jefe que dirige su trabajo; se arriesga así, a ser el instrumento no solo del poder militar sino también –incluso ¿peor?– del poder comunicacional. En suma, tiene tendencia a ir hacia atrás, del sentido 2 al sentido 1 y de la estética a la política : esto explica en parte el malestar de la fotografía; así como el del periodismo en general; la información y la reflexión son reemplazadas por la comunicación.¹⁵

Por esta razón, las fotos de los conflictos actuales, que realmente van a marcar, están hechas por aficionados. Por una parte, los reporteros gráficos ya no juegan su papel de investigadores críticos que despiertan las conciencias aliando, como lo hizo Depardon, la dimensión artística y estética a la ética y política; por otra parte, con la fotografía numérica, el común de los mortales puede hacer todas las fotos que quiera. En este sentido, las fotos de Abou Ghraib son sintomáticas: son las fotos que han producido una reacción de rechazo contra la guerra de Irak, igual que algunas fotos jugaron un papel decisivo en la crítica a la guerra de Vietnam, con la diferencia que –y es fundamental– estas fotos fueron hechas no por reporteros gráficos sino por aficionados: son los propios verdugos de esta guerra quienes han fotografiado a sus víctimas torturadas y han hecho circular estas fotos en la web, como si de trofeos de caza se tratase¹⁶. Estas fotos han suscitado una reacción política y una interrogación estética, tan decisivas la una como la otra.

En la actualidad, la realización de fotos de guerra genera un malestar tanto a nivel político como estético. Esta afirmación puede generalizarse diciendo: la fotografía de reportaje actual puede provocar este tipo de malestar al convertirse en prisionera de un sistema similar. Esto es inquietante en la medida en que la fotografía en general, y en particular la que juega, voluntariamente o no, un papel en el campo artístico, está relacionada con este tipo de fotografía. El malestar aumenta cuando se plantean problemas relacionados con a la comunicación de las imágenes.

¹⁵ François Soulages, *Communication, littérature et signe*, Paris, Argraphie, 1992 y *Communication et entreprise*, Paris, Argraphie, 1992.

¹⁶ Cf *Politiques de la photographie de coprs*, bajo la dirección de C. Couanet, F.Soulages y M. Tamisier, Paris, Klincksieck, 2007, donde analizamos estas imágenes.

3. Malestar en la exhibición

3.1. Exposición y transformación

La propia exposición de las fotos refuerza el malestar de la fotografía, en la medida en que determina la selección de las que van a mostrarse y las modalidades en que van a ser presentadas.

En primer lugar se plantea el problema de la censura y la autocensura que en la mayoría de los países tiene hoy tendencia a reforzarse. Podemos indicar cuatro ámbitos en los que se ejerce dicha censura: la muerte, la sexualidad, la religión y el derecho. Faas nos recuerda cuanto han cambiado las cosas: “Podíamos publicar fotos de muertos con el permiso de la familia”¹⁷; hoy en día es infinitamente más complicado, lo que permite a los poderes protegerse contra las imágenes de violencia que podrían atribuírseles; una vez realizada, la foto sufre, en el momento de su comunicación, un nuevo control. Lo mismo sucede con la sexualidad; es bien sabido que las revistas, las películas e internet muestran un despliegue espectacular de la pornografía; sin embargo, muchos fotógrafos observan paradójicamente, que en sus exposiciones, el riesgo de críticas que pueden llegar a la censura y al cierre del espacio expositivo es hoy mucho más grande que antes, como si ese exceso de moralismo fuese proporcional a los excesos de pornografía y violencia en la sociedad y en los medios de comunicación; así, muchas de las fotos que antes parecían anodinas, por ejemplo fotos en las que aparecen niños desnudos, son retiradas de los centros de arte a causa de la pedofilia potencial, fantasmada o fantasmable. Lo mismo sucede con las fotos que tratan de una religión. En resumen, lo políticamente correcto afecta a toda la comunicación de fotos, y más concretamente a la prensa y al arte.

Además, el derecho a la imagen que se ejerce hoy en día, ante todo por razones mercantiles, y que está relacionado con la juridización de la vida en general, hace difícil la actividad pública de los fotógrafos, en la medida en que todo el mundo parece poder pedir enormes sumas de dinero si se publican fotos no solo de su propia imagen, sino también de todo lo que un sujeto posee como, por ejemplo, una casa, un campo o cualquier otro objeto. Llevadas a un extremo, si las cosas continuán desarrollándose a este ritmo, los fotógrafos no podrán fotografiar más que sus propias pertenencias. La información, la historia y el arte tienen todas las de perder con esta exagerada política del derecho a la imagen. Lo único que la estética puede hacer es identificar el malestar que genera esta política y preguntarse por las formas en que las artes de la imagen, y en particular la fotografía, pueden desarrollarse dando prioridad a la creación; de todas formas, esto no deja de plantear problemas complejos en la medida en que una de las funciones posibles del arte es la de cues-

¹⁷ Idéntica referencia

tionar la realidad y sus representaciones y que, a menudo, una de las maneras de hacerlo es transgredir los límites.

Por otra parte, cuando se muestra una foto, rara vez es una foto aislada, pura como podría ser deseada (¿por su autor?); la mayoría de las veces aparece con otras fotos, otras imágenes e incluso textos, sonidos, músicas, etc. Lo multimedia desarrolla esta tendencia a la articulación y la hibridación de una foto con otras cosas y esto la enriquece realmente, especialmente en su aspecto creativo. Aún así, esta integración de la imagen en un todo puede desviarla de su objetivo y generar distorsiones e incluso inversiones de su sentido con consecuencias políticas lamentables, sospechosas o peligrosas. Esto puede verse en cualquier periódico o en las noticias televisadas: así por ejemplo, en el caso de las fotos de guerra, es curioso que las mismas fotos mostradas por la CNN o por Al Djezira no se contextualizan de la misma manera y los efectos políticos de sus posibles contextualizaciones son también distintos; sin hablar de los efectos de los diferentes horizontes de expectativas, ya sean los del pueblo americano o los del pueblo árabe, incluso si estos pueblos están ellos mismos atravesados por corrientes muy distintas.

De manera que juegan un papel determinante para la fotografía, no solo quien la encarga sino también quien la recibe, hasta el punto que, como escribe Faas hablando de las fotos de Vietnam: “Hoy el mundo ya no quiere ver esto, los media compran fotos “people”, diversión”¹⁸. El malestar alcanza su punto máximo. Y, aún más grave, en la medida en que afecta a la fotografía del sin-arte al arte, demuestra que una foto tiene muy pocas oportunidades de existir realmente, dado que hay un número indefinido de ellas y que, especialmente vía Internet, el flujo de imágenes crece de manera exponencial.: “Hay fotógrafos muy buenos. Pero sus fotos están inmersas en la inmensa masa de imágenes producidas y transmitidas cada día”¹⁹

La foto que busca un reconocimiento en el mundo artístico, obedece a la misma lógica: por una parte, en una exposición, adopta distintos sentidos en función de las formas de presentación; así, una foto que en un principio no tenía pretensión política alguna, puede adquirir una dimensión política al relacionarse con otras fotos o elementos. Por otra parte, siempre corre el riesgo de ahogarse en el océano de imágenes que se extiende por las revistas, los libros, los dominios, los museos, las galerías y otros lugares artísticos que existen a centenares de millones en el mundo. ¿Cómo existir entonces?. La pregunta se hace más apremiante si tenemos en cuenta que las fotos existen pero, ¿con qué condiciones?

3.2. Exposición y discriminación

Estos problemas presiden la manera en que se planteó la exposición de Lee

¹⁸ Idéntica referencia

¹⁹ Idem

Miller en el *Jeu de paume*, en 2008: mientras que la mayor parte de las 150 fotos se colgaron en serie en las molduras del museo, como es habitual, las fotos de la liberación de los campos de concentración de Dachau y Buchenwald en 1945, se presentaron en los números de la revista *Vogue* donde se publicaron por primera vez, números que se mostraban en unas vitrinas. A primera vista pueden comprenderse las razones de esta presentación, que quieren expresar la dificultad de admirar y contemplar estéticamente las fotos de un montón de huesos. Marta Gili, responsable del museo, justifica así su decisión: “la maquetación y el texto original son fundamentales para leer y comprender estas fotografías. Es importante diferenciar entre estas imágenes de guerra, destinadas a ser publicadas, y la experimentación formal a la que Miller se ha dedicado.”²⁰. ¿Significa esto que el arte se caracteriza por la experimentación formal y por su renuncia al problema de la reflexión sobre la realidad?. Extraña afirmación que nada tiene que ver ni con el arte contemporáneo ni con el arte en general.

Sin embargo, en una segunda mirada, es preciso plantear algunas cuestiones: ¿por qué dar un estatus a parte a estas imágenes y no a otras?. ¿hay que generalizar esto en todas las exposiciones? ¿siguiendo esta lógica, no sería necesario utilizar la misma presentación para numerosas fotos? Por otra parte, ¿en nombre de qué se puede prohibir la recepción estética de la fotografía de un horror ético y político? El malestar sigue creciendo. Para la historia del arte, la distinción y la separación realizadas en el *Jeu de paume* resultan problemáticas, lo que no quiere decir negativas. El mismo malestar se había producido con estas fotos en el Victoria and Albert Museum de Londres en 2007. Mark Haworth-Booth, el comisario de la exposición dijo sobre ellas: “No me sentía cómodo con la idea de mostrar esas fotos tan horribles desde un enfoque estético, junto a las obras maestras surrealistas”²¹. Para Clément Chéroux, estas diferencias en la presentación, “permiten evitar que el referente, en este caso los campos de concentración y su potencia emocional, lleguen a ocultarlo todo”²². Esto no es falso; se pretende entonces distinguir la emoción estética de la emoción que procede del sin-arte; pero ¿es tan sencillo?. En todo caso, que la segunda no aplaste a la primera. Pero se puede sentir el malestar que se produce al defender esta distinción, que para Michel Frizot es una manera de “liquidar la estetización y la descontextualización”²³. Este historiador sugiere que la mejor solución tal vez hubiera sido mostrar a la vez las series y las revistas; una propuesta que muestra como esta situación problemática, mal gestionada, solo puede provocar malestar y confusión.

Ya en 1995 se había planteado el mismo problema y provocado un malestar con

²⁰ *Le Monde*, 23 octubre 2008, p.22

²¹ *Idem*

²² *Idem*

²³ *Idem*

la exposición *Face à l'histoire*²⁴ (Frente a la historia), en la que había participado Frisot. Por extrañas y paradójicas razones, la fotografía no tenía el mismo estatus en las dos partes de la exposición: el periodo de 1933 a 1979 se presentaba principalmente como documento periodístico y el de 1980-1995 como obra de arte; más aún, el reportaje fotográfico que hizo Gilles Pérez sobre Ruanda se había transformado en obra de arte, colgado de las molduras, y con el título de *El silencio*. Los textos de Jean Galard, y en particular *La belleza a ultranza*²⁵, podrían aclarar algo sobre el tema. Así, las condiciones de presentación, exposición y recepción de una foto juegan ciertamente un papel muy importante. Pero ¿lo hacen hasta el punto de metamorfosear el sin-arte en arte o bien la mirada comunicativa en mirada estética?. ¿Estará en la naturaleza de ciertos reportajes revelar solo los aspectos relativos al “esto ha sido”, en el caso de una presentación meramente informativa, mientras que en un contexto artístico su dimensión estética sea aceptable?. Estas cuestiones son importantes pues tienen que ver con la esencia misma del reportaje, de la fotografía y del arte (contemporáneo).

3.3. *La estética del “a la vez”*

En un primer nivel de análisis –teóricamente superficial pero importante desde un punto de vista práctico–, que se refiere a la recepción “media” de una foto–, el reportaje parece excluido del arte contemporáneo. Esta posición podría justificarse por tres razones: *una cuestión técnica*: los reportajes televisivos serían más completos y competitivos que los reportajes fotográficos, avocados entonces a desaparecer –no habría ni que plantear el problema de su posible pertenencia al arte–; *una cuestión de calidad*: los reportajes que siguen existiendo serían en gran medida mediocres, ya sea por el tema –las que mejor se venden son las fotos de guerra y de personalidades, la “people” que los paparazzi acechan como buitres– ya sea por un tratamiento de la imagen que privilegia lo sensacional, lo atroz y lo chocante de manera puramente repetitiva y estereotipada; *una cuestión de naturaleza*: respecto a la fotografía que se considera arte, el reportaje estaría en una posición de inferioridad insuperable, en lo que se refiere a la invención y en última instancia a la creación. En suma, el reportaje no sería más que un instrumento de comunicación de masas; la fotografía no sería más que un signo y no una obra.

Sin embargo, a pesar de los cambios tecnológicos y de la potente demanda de fotos espectaculares, vulgares y sin interés, o más bien, paradójicamente, a causa de ello, los fotógrafos continúan fotografiando *de otra forma* la realidad y sus representaciones políticas e interrogando el mundo y su historia. ¿Son reportajes? Sí, pero no en el sentido carroñero, comunicativo y vendedor del término. Así, la foto-

²⁴ Georges Pompidou, Paris, diciembre 1996-abril 1997

²⁵ Jean Galard, *La beauté à outrance. Réflexions sur l'abus esthétique*, Arles, Actes Sud, 2004

grafía podría dar no sólo imágenes del mundo sino cuestionar *a la vez* el mundo, las imágenes del mundo y el mundo de las imágenes. Es toda la cuestión del documento y de su posible estética. Estamos aquí en el centro de la tensión entre estética y política.

Detrás de esta postura se está jugando la propia concepción de la estética de la fotografía. Recordemos que en ningún caso la fotografía puede apoyarse sobre su pretendida captación de la realidad, del acontecimiento, de la sociedad, etc...para afirmar que es arte –esto sería absurdo y ridículo. ¿Deberíamos en consecuencia tomar la posición inversa, pero simétrica, según la cual la fotografía no accede al arte más que por la forma?. Debemos ser condenados a elegir entre un realismo materialista (captación de la realidad material de un “esto ha sido” ya sea político o privado) y un formalismo desencarnado (la única carne que existe es la de lo fotográfico, poniendo entre paréntesis la carne de lo real, al menos en el sentido fenomenológico del término)?. Para comprender el arte fotográfico no deberíamos optar más bien por una “estética del a la vez”, estética que permitiría explorar y explotar las tensiones y la tirantez existente entre el material fotográfico y el objeto que se fotografía, entre el resultado fotográfico y el acontecimiento que ha tenido lugar, entre el sujeto que fotografía y los sujetos fotografiados, entre lo imaginario y lo real, entre el presente y el pasado, entre la cosa y la existencia, entre la forma y la realidad, entre el arte y la sociedad, etc... Entonces se podría salir del malestar entre la estética y la política o en todo caso, disponer de un instrumento para trabajarlo.

Solo una estética del a la vez puede dar cuenta de la complejidad específica que es la fotografía y de las diferentes investigaciones que imperan hoy en día en el arte fotográfico. Este “a la vez” no debe ser el signo de un universalismo blando, sino el instrumento de un pensamiento dialéctico que encuentra la razón de la totalidad diferenciada de la investigación fotográfica en la esencia misma de la fotografía: en efecto, toda fotografía es *a la vez* fotografía autónoma y fotografía de algo que está por imaginar y por pensar –el arte fotográfico es la presentación y sobre todo la interrogación de uno de los dos componentes del “a la vez”, o de su problemática articulación. Los trabajos fotográficos nos lo muestran y lo demuestran.

3.4. Investigación, memoria e interacción

En efecto, la confrontación política de los fotógrafos con la sociedad continúa, ¡y cada vez más!. Pero se realiza en la ruptura y el rechazo del reportaje alienado de y sobre la sociedad del espectáculo. Esto se traduce ciertamente por la producción de *otro tipo* de fotos, pero en primer lugar por *otra postura* frente a la fotografía y a los hombres. Esta *otra* manera de hacer y de ser se concreta en *otra* relación con el tiempo: estos fotógrafos no desean capturar el instante; se instalan en y se preguntan deliberadamente por el tiempo: por los períodos largos y hablamos de la

fotografía como investigación, por el pasado y hablamos de la *fotografía como memoria*, por el tiempo inter-subjetivo y hablamos de la *fotografía como interacción*.

Lise Sarfati hace fotografía de investigación. Desde 1989 realiza un amplio trabajo sobre Rusia; viaja a menudo a ese país, se sumerge dentro hasta el punto de hacer(se) olvidar como fotógrafa; su relación con el lugar, con los seres y la sociedad cambia por completo; y, cuando está totalmente absorbida por este mundo puede por fin tomar imágenes en las cuales, dice, “no sucede nada”. De esta forma, debido a que reemplaza la noticia sensacional por la captación de lo esencial, lo espectacular por lo ordinario, el movimiento por la estructura, sus fotos nos revelan *a la vez* algo fundamental sobre la Rusia de hoy y algo existencialmente universal. Es evidente que el soporte de estas fotos no es el diario que persigue información y actualidad –ese presente que mañana no tendrá ningún valor (económico); estas fotos pueden presentarse como mucho en un mensual o una revista, seguramente en un libro, una exposición o un museo. Otra manera de articular estética y política.

Sebastiao Salgado es el representante paradigmático de esta manera de fotografiar. Este antiguo economista convertido en fotógrafo se plantea programas de investigación durante al menos diez años; en este espacio de tiempo, fotografía la desaparición de las industrias manuales en el mundo entero queriendo, según dice, “mostrar el fin de una época”; cada tema le ocupa varios meses, a veces incluso años. Esto le permite producir una obra que une lo trágico y lo documental, lo político y el humanismo, lo histórico y lo eterno. Porque no busca ilustrar, crea *a la vez* sentido y obra; porque no es un voyeur, puede ver –una posición realmente política.

Muchos otros fotógrafos trabajan en esta dirección con el mismo ritmo y ética: nos permiten preguntarnos sobre la sociedad y por tanto sobre la política y sobre nosotros mismos. Demos como último ejemplo a Raymond Depardon que es fotógrafo, cineasta y escritor; este artista alcanza la excelencia haciendo destacados trabajos en cada uno de esos tres campos –lo que es excepcional. Así, puede hacer una obra sobre la sociedad africana (*La porte des larmes*, (La puerta de las lágrimas) Le Seuil, 1996), de la sociedad campesina francesa de los años 50 (*La ferme du Garet*, (La mujer del Garet) Carré, 1995), de la sociedad urbana francesa de los años 90 (*Délits flagrants*, (Delitos flagrantes) película de 1994), de la sociedad neoyorkina de los años 80 (*Correspondance newyorkaise*, (Correspondencia neoyorkina) L’Etoile, (La estrella) 1981, etc...) Siempre se confronta con la sociedad y la política, pero nunca de la misma manera.

La segunda corriente que cuestiona a la sociedad y la política entiende la fotografía como memoria. Así, con *Images d’album* (Imágenes de album), Christian Gattinoni vuelve sobre las fotos de los campos de concentración no solo para preguntarse por una memoria política e histórica, sino también para “desmontar, escri-

be, todo el artificio ficcional de las imágenes-reportaje”²⁶. Con *Images carcérales* (*Imágenes carcelarias*), explora tres conjuntos de elementos: en primer lugar los textos que fotografía, a saber los escritos oficiales redactados en 1892 sobre la vida cotidiana en la prisión de Mozas donde Rimbaud fue encerrado durante la Comuna; luego, placas de cristal anónimas de finales del XIX de las que hace fotos que evocan el universo rimbaudiano; por último, fotos de cuerpos realizadas por él en 1988; a partir de estas tres series, compone montajes que fotografía obteniendo otras fotos. La fotografía es entonces una parte de la imagen crítica (crítica de la realidad, crítica de las representaciones y crítica del arte) y por otra parte una imagen de imágenes de imágenes...Fotografiar políticamente la sociedad consiste aquí en fotografiar no su actualidad (puesta en escena y espectáculo), sino una memoria escondida que la explica. Christian Boltanski evoca la fotografía desde una perspectiva similar.

El checo Tono Stano por su parte, procede a una puesta en escena de la memoria. Su *Calendrier* (Calendario) imita la orden o encargo oficial – y conocemos el significado de “oficial” y de “orden” en Praga hasta 1989 – y la representación ideológica de un pueblo puesto en escena en la vida cotidiana : su Chef d’orchestre (Director de Orquesta) dirige la batuta no ya hacia los músicos sino hacia los sujetos políticos obedientes y alienados, sus Paysans (Campesinos) entran en un imaginario que raya el ridículo, su Maçon (Albañil), como el hombre de hierro estakano-vista construye un mundo absurdo y sin memoria. Fotografiar equivale entonces a tomar distancia respecto a las imágenes presentes prefabricadas construyendo imágenes de la sociedad política que apelan a una memoria negada y funcionan como memoria teatral del presente para el futuro.

Jacqueline Salmon articula estas dos corrientes; pero “8 rue Juiverie”, (calle Juiverie 8), “Armée du Salut” (Ejército de Salvación), “Clairvaux”, “Donateurs” (Donantes), no solo quieren ser investigación y memoria sino también como ella misma lo expresa “actos militantes”. La política y la sociedad están en el centro de su trabajo; mediante un mismo gesto, la sociedad pasada y la sociedad presente se convierten en objetos de la fotografía; se trata en su caso *a la vez* del arte, del mundo y del pensamiento.

La tercera corriente, relacionada con las dos primeras, introduce una nueva dimensión: la interacción. El fotógrafo trabaja su creación como fruto de una interacción entre él mismo y los no-fotógrafos. Así, cuando Marie-Hélène Le Ny participa en “Art, Fonction Social! (Arte, ¡Función social!) en 1995 en París, o cuando publica *Béthune, quartiers en quête d’identité*, (*Béthune, barrios en busca de su identidad*) en 1996, es cierto que hace ella misma las fotos, pero también pide que las hagan personas que, en un principio, no tienen ninguna cultura fotográfica; el resultado es un conjunto interesante teniendo en cuenta la sorprendente reunión de

²⁶ In François Soulages et alii, *Photographie et inconscient*, Paris, Osiris, 1986, p.149.

imágenes y el original enfoque de las realidades sociales habitualmente en la sombra.

Marc Pataut representa perfectamente un enfoque de crítica política a la sociedad y al arte gracias a la fotografía entendida como interacción. Desde hace más de 30 años, este fotógrafo construye dispositivos para fotografiar o hacer fotografiar aquellos a quienes la sociedad tiene tendencia a alejar de su corazón –a la vez de su centro y de su afecto –, aquellos a quienes la sociedad muestra su afecto separándose de ellos: niños psicóticos, presas, jóvenes emigrantes de los suburbios, víctimas del apartheid, compañeros de Meaux, Sin techo, etc... Con ellos comparte su tiempo durante meses, incluso años, la mayor parte del tiempo sin hacer una sola foto; con ellos crea y vive un tiempo intersubjetivo que, a la larga, se convierte en un tiempo de cocreación. El resultado son unas magníficas imágenes que *a la vez* trastocan nuestra comprensión de la vida de estas personas y revolucionan la fotografía y su relación con el arte contemporáneo. Estas fotos, – hechas por él o por personas a las que permite realizar la obra –nos abren los ojos con estética, y no con estetismo, a la sociedad, la política y el mundo.

Con la fotografía negociada de Michel Séméniako, estamos en el corazón de lo social, de lo político y del arte: por razones *a la vez* éticas y estéticas, este excelente artista propone a personas exteriores al mundo del arte – enfermos de hospitales psiquiátricos, jóvenes parados, habitantes de una región en crisis, habitantes de un mismo barrio, miembros del Club Méditerranée, amigos, etc. –hacer con ellos una foto o una serie de fotos: les ofrece sus habilidades, su cultura, su reflexión y su sensibilidad, mientras los otros le aportan sus preguntas, sus sueños, sus imaginarios y sus mitologías; juntos, elaboran un proyecto que negocian en cada etapa del proceso, como si fueran el artista y sus patrocinadores oficiales. Se debe valorar su creación tanto desde el punto de vista del procedimiento utilizado como de las imágenes realizadas. Con su trabajo, Séméniako nos muestra que un artista es en primer lugar un hombre entre otros hombres – cf la ética – y un ciudadano de la sociedad –cf lo político – y que en todo hombre reside un deseo de creación al que él da los medios de pasar al acto –cf la estética –. Unas fotos sorprendentes y un corpus coherente y fabuloso nacen de este “intertrabajo”, de esta interacción, de esta “intercreación” que persigue *a la vez* la imagen y la palabra, la identidad y la alteridad, el inconsciente y lo social, el tiempo y el arte –en resumen, las dimensiones esenciales de la intersubjetividad. La obra de Séméniako puede entonces desplegarse *a la vez* en el mundo del museo y de la exposición, y en el territorio del libro y de la edición.

Así, mediante estas tres vías –investigación, memoria e interacción –, esta parte de la fotografía contemporánea ofrece respuestas a la vez al malestar en y de la fotografía y a la pregunta sobre la estética y la política. Está a la vez en el corazón del arte contemporáneo y en el centro de lo político contemporáneo.

Aprendamos a mirarla, aprenderemos a pensar mejor a la vez la sociedad y lo político, la imagen y el arte: es un deber a la vez ético, político y estético.

Es lo que hemos intentado hacer en *L'homme effacé* (El hombre borrado) articulando escritura y fotografía.²⁷

François Soulages, Paris, Bogotá, Madrid, octubre-noviembre 2008.

(Traducción de Heike Freire)

²⁷ Cf François Soulages, *L'homme effacé*, con las fotos de Terézia Golasova, texto en francés y en eslovaco, Bratislava, Ediciones Albert Marencin – Vydavateľ'stvo PT, 2007.