

ARTE FOTOGRAFICO Y POLÍTICA

Artículo de investigación

AUTOR
INVITADO

François Soulages

Université Paris 8 / francois.soulages@wanadoo.fr

Profesor de las Universidades, Université Paris 8 & Institut National d'Histoire de l'Art

Director de RETINA International

SOULAGES F, (2014) Arte Fotográfico y política. Calle14, 9 [14] página 14-29

ARTE FOTGRÁFICO Y POLÍTICA

RESUMEN

Es difícil pensar las relaciones entre arte fotográfico y política, ya que un malestar invade la fotografía a tal punto que las manipulaciones políticas recientes producen engaños y utilizan la fotografía para estos fines. Debemos redefinir y dialectizar los conceptos de estética y política. Y, para esto, debemos analizar la evolución, durante medio siglo, de las condiciones y las modalidades de producción de reportajes fotográficos, en particular de los reportajes de guerra, y estudiar las condiciones ideológicas de presentación, de exposición y de comunicación de las imágenes fotográficas producidas, y hacer esto en los museos, en la prensa y en el Internet. Los riesgos: la libertad de hacer, de ver, de pensar, de vivir...

PALABRAS CLAVE

estética, política, fotografía, reportaje, exposición, manipulación.

PHOTOGRAPHIC ARTS AND POLITICS

ABSTRACT

It is hard to think about the relationship between the photographic arts and politics because discomfort invades photography to the point that recent political manipulations produce deception and use photography for this purpose. We must redefine and place in a dialectic the concepts of aesthetics and politics. And for that, we need to analyze the evolution, during half a century, of the conditions and modalities of production of photographic reporting, in particular of war reporting, and study the ideological conditions of exhibition, display and communication of the photographic images - in museums, in the press and on the internet. At stake is the freedom to do, to see, to think, to live...

KEYWORDS

Aesthetics, politics, photography, reporting, exposure, manipulation.

ART PHOTOGRAPHIQUE ET POLITIQUE

RÉSUMÉ

Il est difficile de penser les rapports entre art photographique et politique, car un malaise envahit la photographie au point que les manipulations politiques récentes produisent du leurre et utilisent la photographie à cet effet. Il faut redéfinir et dialectiser les concepts d'esthétique et de politique. Et, pour cela, analyser l'évolution, en un demi-siècle, des conditions et des modalités de production des reportages photographiques, en particulier, les reportages de guerre, et étudier les conditions idéologiques de monstration, d'exposition et de communication des images photographiques produites – et ce, dans les musées, dans la presse et sur internet. Les enjeux : la liberté de faire, de voir, de penser, de vivre...

MOTS-CLÉS

esthétique, politique, photographie, reportage, exposition, manipulation.

ARTE FOTOGRÁFICA E POLÍTICA

RESUMO

É difícil imaginar as relações entre arte fotográfica e política, já que, um perturbar invade a fotografia a tal ponto que as manipulações políticas recentes produzem enganos e utilizam a fotografia para tais fins. Precisamos redefinir e diagnosticar os conceitos de estética e política. E para isso, temos de analisar o desenvolvimento durante meio século, as condições e as modalidades de produção de relatórios fotográficos, em particular os relatórios de guerra, e estudar as condições ideológicas de apresentação, exposição e comunicação de imagens fotográficas produzidas, e faremos isso nos museus, na imprensa e na Internet. Os riscos: a liberdade de fazer, de ver, de pensar, de viver ...

PALAVRAS-CHAVE

estética, política, Fotografia, Reportagem, exposição, manipulação

PANGA LLUNCHISKA UAKACHISKATA RRURRAI Y TUKUIKUNA RRIMANAKUI SUGLLA IUIAI APANGAPA

UCHULLAIACHI

Mana iuiangapa pudirrinchu chasallatata kagta pangapi llunchiska uakachiskaua y Tukuikuna rrimanakui suglla iuiai apangapaua, tiam sug mana allí iuiachi katichi panga llunchiska uakachiskata Tukuikuna rrimanakui suglla iuiai apanakuskata llullas pusaikallarispá apamu ingañaikuna panga llunchiska uakachiskata apinkuna sugrrigchakuna rrrrangapa. lukanchi rrimanakunga y imasa tukuikuna rrimanakungapakagta kauachinga rrigsiikunata sumakunamanda y Tukuikuna rrimanakui suglla iuiai apangapakunamanda. Y, kaipipa, iukanchi allilla iuianga kauanga ñugpa-chiikunata, kai pichka chungu uatakunapi, chaiaku kauangapa imasa katichirri panga llunchiska uakachiskata rrrraskunata, makanakuskakunamanda nugpa rrimangapa, iachaikungapa imasa iuiaikuna kauachinga, uillanga panga llunchiska uakachiskakunamanda, kaikuna rrrrangapa atun uasi ñugpamanda tandachiska kauachidirrupi, killaska katudirrukunapi, kunapunchamanda tukuikuna suglla rrimarridirrukunapi. Mana rrrrangapa: kikin rrrrai kauai, iuiai, kauagsai..... allilla

RRIMANAKUI

Suma, Tukuikuna rrimanakui suglla iuiai apangapa, llunchii, uillai, kauachi, llullaspa pusai

Recibido el 22 de septiembre de 2014
Aceptado el 22 de septiembre de 2014

El arte fotográfico pertenece al campo de la estética. Pero está marcado por lo político. ¿Cuáles son entonces sus relaciones?

A primera vista, la pareja conceptual “estética y política” debe ser explicada, incluso aclarada. En efecto, la estética pertenece en primer lugar al campo de la teoría, mientras que la política, incluso lo político, pertenece al campo de la práctica. En primera instancia, uno esperaría más bien tener que trabajar las parejas “estética y ciencia política”, incluso “estética y filosofía política”, y “arte y política”, las primeras pertenecientes al campo de la teoría, y la última a la práctica. Desde luego que existen vínculos dialécticos entre la teoría y la práctica, naturalmente, incluso si es ingenuo o dudoso el hecho de asimilar la teoría y la práctica, ya que la teoría del arte no es equivalente a su práctica –sucede lo mismo con la política– y viceversa, incluso si, como bien lo dijo algún tipo de marxismo althusseriano hace medio siglo, podemos hablar de práctica teórica y de teoría práctica.

Entonces, ¿por qué reunir estos dos conceptos –estética y política– para pensar las relaciones entre arte y política? O, más exactamente, cuando los asociamos en un mismo enunciado, ¿qué relaciones debemos cuestionar? ¿Cómo pensar estas relaciones? ¿Acaso no entendemos por esto que la estética debe cuestionar lo que pertenece, directamente o no, al campo de lo político dentro del arte o de varias obras de arte? Esta tarea en efecto parece necesaria, porque uno no puede pensar el arte poniendo entre paréntesis su dimensión, sus efectos, sus riesgos, sus causas, incluso sus implicaciones políticas.

Sin embargo, habiendo establecido esta problemática general, ¿por qué querer tratar el problema del malestar de la imagen fotográfica enfrentándolo con lo político? Esta pregunta es la que vamos a abordar mediante el estudio de un tipo particular de imagen que de hecho está en plena metamorfosis con lo numérico, a saber, la fotografía. ¿Por qué existe malestar tanto en su realización como en su presentación? ¿En qué medida este malestar trabaja la pareja “estética y política”?

Realización

Estética1 & política1, estética2 & política2

Cuando se trabaja la problemática estética y política a partir de la fotografía¹, un primer malestar se manifiesta incluso en cuanto a la realización de las fotos. En efecto, las condiciones actuales de realización de ciertas fotos causan problemas y pueden generar un malestar para quien las toma, para quien las comunica y para quien las recibe. En lo que a esto respecta, las condiciones de realización de las fotos de guerra son ejemplares.

Pero, ¿por qué elegir como objeto de estudio las fotos de guerra, cuando nos estamos cuestionando sobre la estética? Existen cuatro razones principales: en primer lugar, las fotos de reportaje a las cuales se les da importancia en la prensa la adquieren siempre por razones formales y, analizando más en detalle, por razones estéticas, en la medida en que, si se toman múltiples fotos a partir de un mismo objeto o de un mismo acontecimiento, las que se eligen para ser comunicadas son importantes en función de criterios estéticos. Desde luego, es posible considerar estos criterios como débiles estéticamente o peligrosos éticamente, criterios que a menudo son relacionados con una estética de la violencia o del choque – “el choque de las fotos” tan querido en Paris Match– siempre y cuando los hechos estén presentes. De este modo una cierta estética se deja ver, incluso si esto puede generar malestar. En segundo lugar, estas fotos van a alimentar un todo mayor, el todo de las imágenes o el mundo de las imágenes, compuesto por imágenes pertenecientes al campo del sin-arte², como en un principio lo fueron estas fotos de guerra, y de imágenes pertenecientes al campo del arte [sin que las fronteras entre estos dos mundos sean herméticas en lo más mínimo], a tal punto que una interacción entre estos dos polos sea fuerte y fecunda, lo cual igualmente puede generar un malestar. Por otra parte, desde hace más de

1. Véase Couanet et al. (2007).

2. Califiquemos de “sin-arte” una realidad o una cosa que se realizó sin proyecto, ni voluntad artística [Cfr. Soulages, 2005].

medio siglo, la historia del arte ha demostrado que las fotos, como estas fotos de guerra, pueden, con el tiempo y los cambios operados en sus modalidades de presentación y de recepción, pasar de la esfera del sin-arte a la del arte, lo cual igualmente puede generar un malestar. Por último, la naturaleza del arte contemporáneo consiste en cuestionar y jugar con sus fronteras y sus diferencias de estatus y, así, por ejemplo, en lograr transportar estas fotos de guerra al campo del arte. Así pues, no solo se justifica, sino que se hace necesario estudiar estas imágenes particulares para pensar las relaciones entre estética y política y los malestares de la imagen. Sobre todo porque estas imágenes son políticas, pero no por las razones que uno cree en un primer nivel de análisis: estas fotos son políticas, no tanto porque muestran una guerra y que toda guerra es política, sino más bien por la manera en que buscan mostrar esta guerra; son entonces políticas no tanto por su objeto sino por su estética; si el objeto está exhibido y, con ello, su imposición y sus modalidades puestas en duda, las modalidades utilizadas, conscientemente o no, para tomar las fotos no son mostradas, sino tendrán que ser reconstruidas para poder entender la imagen.

Aquí, las palabras “estética” y “política” cubren varios sentidos diferentes, pero articulables. Para la estética, se debe distinguir el sentido 1, la estética “espontánea” de las fotos (estética que tendremos que revelar y pasar bajo el escrutinio de la crítica), del sentido 2, la estética pensada como cuestionamiento sobre el arte y las obras. Para la política, se debe distinguir el sentido 1, es decir el aspecto automáticamente político de una foto, en la medida en que esta esté marcada por una política, conocida o no por el fotógrafo, que sea el reflejo o el producto, indirecto o no, del sentido 2, es decir una característica principal del procedimiento estético que consiste en descifrar imágenes y, entre otras cosas, en revelar las influencias políticas.

Así pues, la estética espontánea de las fotos (sentido 1) es entonces política en el sentido 1; la política en el sentido 1 es secreta, luego una estética en el sentido 1. Por su parte, el desciframiento de las fotos pertenece al campo de la

estética en el sentido 2 que, por lo tanto, tiene una dimensión política en el sentido 2; al abordar este tipo de fotos y quizás al abordar cualquier objeto, la estética en el sentido 2 debe ser política en el sentido 2. Las fotos son entonces 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 mismas, como en el caso de las fotos de Gattinoni; de modo que su estética no es espontánea (sentido 1) sino reflexiva y crítica (sentido 2), y por ende política (sentido 2). De este modo existen dos momentos totalmente diferentes, en donde lo estético y lo político se conjugan: ya sea en una mediación 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 luego de su liberación razonada. La crítica juega entonces un papel fundamental: “la crítica”, como bien lo explica Suzanne Bachelard (1957: 131), “tiene como término el regreso a las cosas mismas, de modo que podemos ver al entrar en contacto con las cosas mismas si en efecto son como las pensamos.”

Fotos de guerra

Para realizar un estudio en el marco de estas fotos de guerra, podemos examinar las constataciones instructivas del fotógrafo alemán Horst Faas (1997; 2008) al respecto, sobre todo porque durante 50 años este hombre a fotografiado guerras y cubrió la guerra de Vietnam de 1962 a 1974, primero como fotógrafo y luego como responsable de fotografía en la agencia Associated Press en Saigón.

En medio siglo, la libertad de los fotoperiodistas se ha visto profundamente limitada, a tal punto que no es ni ilegítimo ni retórico preguntarse si aún se puede hablar de libertad. La comparación entre las modalidades de ejercicio de esta actividad en dos tipos de guerras lideradas por el mismo país, los Estados Unidos, es interesante: durante la guerra de Vietnam, la libertad de los fotoperiodistas era relativamente importante; durante la guerra del Golfo o la de Irak fue prácticamente inexistente, y el fotógrafo prácticamente no pudo seguir fotografiando libremente. En el primer caso, podía tomar las fotos que quería o podía –su libertad

no era, por supuesto, absoluta– y elegía a la vez su objeto y su manera de tratarlo; en el segundo caso, el fotógrafo toma las fotos que le dan la posibilidad de tomar, incluso las que lo obligan a tomar. En el primer caso, era un individuo libre e independiente; en el segundo, se convirtió en un elemento de un dispositivo que lo supera, lo condiciona y lo manipula: toma las fotos que este dispositivo militar e ideológico desea y genera a través de su intermediario; así lo quiera o no, ya sea conscientemente o no, el fotógrafo es una herramienta y un agente del dispositivo. En consecuencia, las fotos no son ni neutras ni objetivas – por cierto, ¿qué es una foto objetiva? Esto explica en parte el malestar mencionado.

Es por esto que, cuando Faas vuelve a ver algunas de las fotos que tomó en Vietnam, fotos de escenas violentas que no honran en lo absoluto al ejército estadounidense, afirma: “Son imágenes que ya no se ven hoy en día. El oficio ha cambiado” (Le Monde, 2008). Si hoy en día ya no vemos este tipo de imágenes, es porque son infinitamente más difíciles de realizar, debido a que el fotógrafo de guerra ya no es un electrón libre que toma fotografías a su antojo, arriesgando incluso su vida (72 fotógrafos occidentales fueron asesinados en la guerra de Vietnam); ahora el fotógrafo debe ser acreditado por el ejército con el cual está cubriendo el acontecimiento; debe obedecer a las órdenes, incluso a las conminaciones de dicho mando, como por ejemplo no ir a tal sitio, quedarse con las tropas, en ocasiones formar parte del convoy y del despliegue, ir a asistir a tal batalla, etc. La guerra se convirtió en “una burocracia”, escribe Faas, “se necesitan autorizaciones para todo” (Le Monde, 2008). La fotografía pasó de la autonomía del fotógrafo a la autoridad del poder y a la autorización obligada. La burocracia protege el poder en detrimento del sujeto que lo examina: las imágenes y la verdad la padecen.

Una foto no es más que el producto final de un sistema general. Así pues, en la guerra de Vietnam, este sistema estaba compuesto por el cuerpo y la mente del fotógrafo, un cuerpo libre de circular y desplazarse como quería y podía, y una mente que dependía de la ideología personal y a menudo bastante flexible y cambiante del sujeto. En la guerra de Irak, el sistema estaba

compuesto no solo por el cuerpo y la mente del fotógrafo, sino también, y sobre todo, por el cuerpo y la mente del ejército en guerra: el cuerpo del fotógrafo ya no es autónomo, es el cuerpo del ejército que (lo) gobierna; el fotógrafo no es más que la parte fotográfica del dispositivo de guerra. Las unidades blindadas adquieren entonces una nueva función: son portadoras no solo de armas, sino también de aparatos fotográficos, siendo el fotógrafo la persona que opera el aparato fotográfico, del mismo modo que un soldado opera un cañón, en la medida en que solo puede fotografiar lo que “su” unidad blindada y “su” ejército le permiten ver, o peor, lo que lo hacen ver. Sobre todo porque la mente del ejército, a saber su ideología en actividad, busca condicionarlo mediante la repartición de la vida cotidiana y los comunicados de prensa y comunicaciones que tienen como función, como toda propaganda, la de manipular la mente de los periodistas en primer lugar, y luego la de la opinión mundial. La unidad blindada es entonces, en último análisis, un inmenso aparato fotográfico en el que la única función del fotógrafo no es solo presionar el botón del aparato – el ejército podría muy fácilmente tener sus propias fotografías– sino servir de garantía de objetividad o de neutralidad para confirmar que las fotos no hayan sido inventadas. Sin decirlo, el ejército tiene entonces el mismo eslogan de Kodak desde la comercialización en septiembre de 1888 de su famoso aparato al alcance de todos: “You press the button, we do the rest”; de hecho, el reportero presiona el botón y el ejército se encarga del resto, de todo el resto, y bajo su lógica de guerra - guerra material de destrucción masiva, guerra ideológica de manipulación masiva, guerra de imágenes.

En efecto, ¿qué diferencia y qué enormes consecuencias para el fotógrafo, la fotografía y las fotos³, las que existen entre el uso voluntario y el uso obligado de una máquina del ejército para circular! He aquí como viajaba Faas en Vietnam:

3. Llamemos “fotografía” el procedimiento, la técnica, el arte, etc., fotográficos, y “foto” una fotografía en su materialidad, es decir la imagen material obtenida por medio de un procedimiento fotográfico. Véase la introducción de Estética de la fotografía (Soulages, 2005).



“Iba a ver los pilotos de helicóptero y trataba de convencerlos para que me llevaran. Les decía que tenía mi propia comida, mi casco, y, en general, esto funcionaba” (Le Monde, 2008). Su procedimiento era contrario al que debían seguir obligatoriamente los fotógrafos de la guerra de Irak: era él quien contaba con la iniciativa del dispositivo; el helicóptero era en efecto la continuación del aparato fotográfico, pero, a diferencia de la unidad blindada que instrumentaliza el fotógrafo en Irak, el helicóptero instrumentalizaba al soldado que lo piloteaba, y esto para beneficio del fotógrafo y de las fotos. La relación con los oficiales también era totalmente opuesta: “[ellos] nos dejaban asistir a las reuniones” (Le Monde, 2008); el fotógrafo era testigo de las reuniones internas, mientras que en Irak el fotógrafo es el blanco de las reuniones externas de comunicación.

En consecuencia, hoy en día, muy frecuentemente, un fotógrafo solo puede fotografiar el antes

y el después del combate y no el combate en sí mismo: no hay fotos de las muertes de las decenas de miles de hombres durante la guerra del Golfo; hay pocas fotos de los soldados estadounidenses muertos, incluso de sus féretros, en el contexto del choque emocional que estas fotos podrían producir en la opinión mundial y, en particular, en la opinión estadounidense.

Así mismo, hoy en día existe una censura preventiva instaurada para las zonas de combate: está prohibido fotografiar tal o tal cosa, o de tal o tal manera; por ejemplo, está prohibido fotografiar un herido sin antes pedirle su autorización. Además, en ocasiones el herido está en tal situación que no puede dar su autorización. Esta regla que, en un primer nivel de análisis, parece haber sido establecida para proteger la vida privada de los individuos y su derecho a la imagen, se revela sobre todo para proteger el ejército y el poder, en la medida en que hace extremadamente difícil la posibilidad



de tomar fotos que podrían ser pruebas y críticas del horror que se lleva a cabo. Es por esto que la reacción del pueblo estadounidense que se produjo durante la guerra de Vietnam no se produjo durante la guerra del Golfo ni la de Irak, sobre todo porque la fotografía fue en parte remplazada por las películas realizadas gracias a los aviones, y escritas y comentadas por expertos en comunicación que parecían tomar como modelo *Apocalypse Now* y la ideología futurista criticada por Benjamin. Este último ha demostrado el carácter innoble del manifiesto de Marinetti sobre la guerra de Etiopía que debemos volver a leer y comprender, en la medida en que las declaraciones son a la vez atroces y explican las bases de las ideologías que, hoy en día, hacen apología de la guerra: “Nosotros los futuristas nos oponemos a la afirmación que la guerra no es estética. [...] La guerra es bella, porque, gracias a las máscaras de gas, a los aterradoros megáfonos, a los lanzallamas y a los pequeños tanques, funda la supremacía del hombre

▲ Archivo fotográfico del Proyecto de Investigación - Creación: *Recre - Andro*.
Investigadora: Natalia Amaya García

sobre la máquina subyugada. La guerra es bella, porque logra por primera vez el sueño de un cuerpo humano metálico. La guerra es bella, porque enriquece una pradera de flores con las brillantes orquídeas de las ametralladoras. La guerra es bella, porque reúne, para lograr una sinfonía, los disparos de los fusiles, los cañonazos, los tiros, los perfumes y los olores de la descomposición. La guerra es bella, porque crea nuevas arquitecturas como aquellas de los grandes carros de combate, de las escuadras aéreas de formas geométricas, de los espirales de humo que ascienden de los pueblos incendiados” (Benjamin, 2000: 111-112). Para Marinetti, la guerra es bella y por ende el cuerpo de guerra es bello: ese cuerpo no es más el cuerpo ajeno, el del hombre con el rostro querido de Levinas, es un cuerpo-máquina unido a una

máscara de gas [y sabemos cuántos millones de hombres murieron por intoxicación de gas durante la primera guerra mundial, cuántas decenas de miles de hombres han muerto desde hace un siglo y hasta la actualidad], unido a armas aterradoras, incluso si Marinetti habla de terror no a propósito de las armas, sino, y esto es significativo, ¡a propósito de los megáfonos! “He aquí la estetización de la política que practica el fascismo”, concluye Benjamin apelando vehemente a “una polarización del arte” (2000: 113).

Faas señala con precisión en qué medida el tiempo del fotógrafo se ha transformado y ha transformado la fotografía y las fotos. Hace 40 años, no era posible localizar al fotógrafo sobre el terreno; y esto podía durar varios días. Hoy en día, con los teléfonos celulares, está permanentemente en contacto y coordina su trabajo con el redactor en jefe o con la persona encargada de la cual depende. En consecuencia, por un lado ya no tiene el tiempo y la perspectiva necesaria para pensar su proyecto; se contenta a menudo con realizar objetos por encargo; trabaja por encargo; ya no es un sujeto autónomo, libre, creador y pensador; su lugar es en la reacción, en la reactividad, incluso en el reflejo, pero no en la reflexión; las imágenes producidas, en su individualidad particular y en sus proyectos colectivos, ya no son las mismas. Por otro lado, el fotógrafo trabaja bajo el mando de un marco que encuadra su labor; así pues, corre el riesgo de ser una herramienta no solo del poder militar, sino también –¿y peor?– del poder comunicacional. En resumen, tiene la tendencia a experimentar una regresión del sentido 2 al sentido 1, y de la estética a la política: esto explica en parte el malestar dentro de la fotografía; esto es el reflejo del periodismo en general; la información y la reflexión son remplazadas por la comunicación (Soulages, 1992 y 1992a).

Es por esto que las fotos que marcarán los conflictos actuales serán tomadas por aficionados. Por un lado, los fotorreporteros a menudo ya no juegan el papel de despertadores y descubridores críticos que aliarían, como lo hizo Depardon, la dimensión artística y estética y la dimensión ética y política; por otro lado, con la fotografía numérica, el más común de los mortales puede tomar

todas las fotos que quiera. Es por esto que las fotos de Abu Ghraib son sintomáticas: son fotos que produjeron una reacción de revuelta contra la guerra de Irak, así como hubo fotos que jugaron un papel decisivo en la crítica de la guerra de Vietnam, con la diferencia que –y esto es fundamental– estas fotos fueron tomadas no por fotorreporteros, sino por aficionados, a saber, por los mismos torturadores de esta guerra, que fotografiaron a sus víctimas torturadas como trofeos de caza y luego circularon estas fotos por Internet⁴. Estas fotos surgieron en un principio a partir de una reacción política y de un cuestionamiento estético, ambas cosas supremamente decisivas.

Así pues, en su realización, las fotos actuales de guerra generan un malestar en cuanto a su política y a su estética a la vez. Es posible generalizar esta proposición: la fotografía actual de reportaje puede generar este tipo de malestar, ya que puede quedar atrapada en un sistema en ocasiones comparable. Esto es preocupante, en la medida en que la fotografía en general, y en particular aquella que juega voluntariamente o no un papel en el campo artístico, está unida a este tipo de fotografía. Malestar sobre todo por los problemas que surgen en cuanto a la comunicación de las imágenes.

Presentación

Presentación & transformación

La presentación misma de las fotos refuerza el malestar dentro de la fotografía, en la medida en que influye en la selección de las fotos presentadas y las modalidades de dicha presentación.

En primer lugar surge el problema de la censura y de la autocensura que hoy en día tiende a reforzarse en un gran número de países. Podemos identificar cuatro ámbitos en los cuales se ejerce dicha censura: la muerte, la sexualidad, la religión y el derecho. Faas recuerda cómo han cambiado los tiempos: “Podíamos publicar esas fotos de muertos si se le avisaba a la familia primero” (Couanet

4. En *Politiques de la photographie de corps* (Couanet et al., 2007) analizamos estas imágenes.

et al., 2007); hoy en día, esto es muchísimo más complicado, lo que les permite a los poderes instaurados protegerse contra las imágenes de violencia que les serían asociadas; una vez tomada, la foto asume, con su propia comunicación, un nuevo control. Esto sucede también en el caso de la sexualidad. Es cierto que las revistas, las películas y el Internet son los lugares de desencadenamiento de la pornografía. Sin embargo, los fotógrafos señalan que, paradójicamente, durante sus exposiciones, los riesgos de críticas que van hasta la censura y el cierre del lugar de exposición, son más fuertes en la actualidad que en el pasado; como si este exceso de moralismo fuera proporcional al exceso de pornografía y de violencias en la sociedad y en los medios. De este modo, una buena cantidad de fotos que en el pasado pasaban por anodinas, como por ejemplo fotos en las cuales aparecían niños sin ropa, son retiradas de los centros de arte a causa de potencial pedofilia, ya sea imaginada o real. Sucede lo mismo con las fotos que tratan sobre religión. En fin, lo políticamente correcto afecta el conjunto de los métodos de comunicación de las fotos, en particular en la prensa y en el arte.

Asimismo, el derecho a la imagen que se despliega hoy en día, sobre todo por razones mercantiles y en el contexto de la judicialización de la vida en general, dificulta la actividad pública de las fotografías, en la medida en que todo el mundo parece poder pedir importantes sumas de dinero si uno publica fotos no solo de su imagen, sino también de todo lo que un individuo posee, como por ejemplo una casa, un terreno, incluso un objeto cualquiera. Como mucho, si las cosas continúan desarrollándose al ritmo que vamos, ya no le será posible al fotógrafo fotografiar algo distinto a lo que posee. La información, la historia y el arte tienen todas las de perder con esta política excesiva del derecho a la imagen. La estética no puede identificar el malestar que genera esta política y debe cuestionarse sobre las modalidades que las artes de la imagen, y en particular la fotografía, deben establecer y respetar para que puedan desarrollarse privilegiando la creación. Sin embargo, esto no es posible sin plantear problemáticas complejas, en la medida en que una de las funciones posibles del arte es cuestionar la realidad y sus representaciones y que, para hacerlo, la transgresión de los límites es

en ocasiones una de las modalidades utilizadas. Por otra parte, cuando uno muestra una foto, rara vez se trata de una foto aislada en una pureza que podría desearse (¿por su autor?); una foto se muestra, la mayoría de las veces, junto con otras fotos, otras imágenes, incluso otros textos, sonidos, músicas, etc. En multimedia se desarrolla esta tendencia a la articulación y a la hibridación de una foto con otras cosas, y esto en un enriquecimiento efectivo, en particular para la creación. Sin embargo, esta integración de una imagen a un todo puede desviar a la imagen de su intención primaria y generar distorsiones (e incluso inversiones) de los sentidos, que por consiguiente podrían tener efectos políticos lamentables, dudosos o peligrosos. Esto se puede ver en cualquier periódico o noticiero: así pues, con las fotos de guerra, vale la pena señalar que las mismas fotos que muestra CNN o Al Jazeera no son contextualizadas de la misma forma y que los efectos políticos de sus posibles contextualizaciones son distintos; sin mencionar los efectos de las diferentes expectativas de la gente, a saber, las del pueblo americano y las del pueblo árabe, incluso si dichos pueblos son a su vez influenciados por fuertes corrientes de pensamiento distintas.

De este modo, juegan un papel determinante para la foto no solo la persona que hace el encargo, sino también el receptor, a tal punto que Faas, hablando de las fotos de Vietnam, escribe: "Hoy en día, el mundo ya no quiere ver eso, los medios compran fotos de gente famosa, del entretenimiento." (Couanet et al., 2007) El malestar está al límite. Quizás peor aún, en la medida en que esto afecte a la fotografía del sin-arte al arte, demuestra que una foto tiene muy pocas probabilidades de poder existir realmente, ya que hay un número indefinido de fotos y que, especialmente vía Internet, este flujo de imágenes crece de forma exponencial: "Existen fotógrafos muy buenos. Pero sus fotos se ahogan en la inmensa masa de imágenes producidas y transmitidas cada día." (Couanet et al., 2007)

La foto que busca su reconocimiento en el mundo del arte obedece a la misma lógica; por una parte, durante una exposición, adquiere sentidos diferentes en función de las modalidades de su

exposición; de este modo, una foto que en principio no tenía una intención política puede entonces adquirir una dimensión política gracias a su puesta en relación con otras fotos o otros elementos. Por otra parte, todavía corre el riesgo de ahogarse en el océano de imágenes que se extiende en las revistas, libros, sitios, museos, galerías y otros de los cientos de millones de lugares artísticos que existen en el mundo. Entonces, ¿cómo existir? La pregunta es aún más fuerte puesto que ya que existen fotos; pero, ¿bajo qué condiciones?

Exposición & distinción

Estos problemas gobiernan la manera en que fue concebida la retrospectiva de Lee Miller en el Jeu de Paume en 2008: mientras que la mayoría de las 150 fotos está colgada en tirada como normalmente se hace en los muros de los museos, las fotos de la liberación de los campos de concentración de Dachau y de Buchenwald en 1945 son presentadas en los números de la revista Vogue en donde fueron publicadas por primera vez, y estos números presentados aquí en las vitrinas. Uno no puede, en principio, comprender las razones que motivaron esta presentación, queriendo mostrar con esto que uno no podría admirar y contemplar estéticamente fotos de montones de huesos. Marta Gili, responsable del museo, justifica esta toma de partido: “la disposición y el texto original son fundamentales para leer y comprender estas fotografías. Es importante hacer la diferencia entre estas imágenes de guerra destinadas a ser publicadas, y las experimentaciones formales a las que Lee Miller se entregó.” (Le Monde, 2008a) ¿No se caracterizaría entonces el arte solo por la experimentación formal y por su desposeimiento del problema del cuestionamiento de la realidad? Extraña presuposición sobre la cual ni el arte contemporáneo ni el arte en general están basados.

Sin embargo, en un segundo nivel de análisis, hacer e incluso imponer preguntas se torna necesario: ¿por qué darle un estatus a parte a estas imágenes y no a otras? ¿Hay que generalizar esto en todas las exposiciones? Si entramos en esa lógica, ¿no habría entonces que aplicar la misma presentación para una buena cantidad de fotos? Por otro lado, ¿a nombre de qué puede

uno prohibir la recepción estética de una fotografía de un horror ético y político? El malestar no hace sino crecer. La historia del arte no puede sino volver problemáticas (lo cual no quiere decir negativas) la distinción y la separación aplicadas en el Jeu de Paume. El mismo malestar se produjo por la misma serie de fotos en el Victoria and Albert Museum de Londres en 2007; Mark Haworth-Booth, comisario de la exposición, dijo al respecto: “No me sentía cómodo con la idea de mostrar fotos así de espantosas con un enfoque estético, justo al lado de las obras maestras surrealistas.” (Le Monde, 2008a) Para Clément Chéroux, esta distinción en la presentación “permite evitar que el referente, en este caso los campos y su fuerza emocional, no venga a ocultar todo el lugar.” Esto no es falso; pretendemos distinguir entonces la emoción estética de la emoción que pertenece al campo del sin-arte; pero, ¿es esto sencillo? En todo caso, la segunda no aplasta la primera. Pero uno siente el malestar que existe al sostener dicha distinción que para Michel Frizot es una forma de “evacuar la estetización y la descontextualización.” (Le Monde, 2008a) El historiador sugiere que la mejor solución pudo haber sido mostrar los tirajes y las revistas; esta propuesta hace pensar esta situación como problemática, la cual, mal gestionada, solo puede generar malestar y confusión.

El problema ya había sido planteado y el malestar impuesto en 1995 con la exposición Face à l'Histoire⁵ en la cual participó Frisot. Por extrañas y paradójicas razones, la fotografía no tenía el mismo estatus en las dos partes de la exposición: estaba presentada principalmente como documento periodístico en los años 1933 a 1979 y como obra de arte en los años 1980 a 1995; además, el reportaje fotográfico realizado por Gilles Peress sobre Ruanda se transformó en obra de arte colgada en las muros de los museos y tomó como nombre Le Silence. Los escritos de Jean Galard, y en particular La beauté à outrance (2004), podrían dilucidar este tema. De este modo, las condiciones de presentación, exposición y recepción de una foto juegan sin duda un

5. Centre Georges Pompidou, París, diciembre de 1996 - abril de 1997.

papel importante; pero, ¿hasta el punto de metamorfosear el sin-arte en arte, o la mirada comunicacional en mirada estética? ¿Algunos reportajes tendrían entonces tal esencia que, en el caso de una presentación que pretenda informar, solo los aspectos relativos al “esto sucedió” se revelarían, mientras que dentro de un contexto artístico la dimensión estética de estos reportajes sería admisible? Estas preguntas son importantes, ya que conciernen a la esencia misma del reportaje, de la fotografía y del arte (contemporáneo).

La estética del “a la vez”

En un primer nivel de análisis, nivel superficial teóricamente pero importante prácticamente, al hablar de la recepción “media” de una foto, el reportaje parece estar excluido del arte contemporáneo. Tres factores podrían justificar esta posición: una cuestión de técnica: los reportajes televisivos serían más completos y más competentes que los reportajes fotográficos, que en este sentido deberían desaparecer, y ya no habría ni siquiera que plantear el problema de su posible pertenencia al arte; una cuestión de calidad: los reportajes que siguen existiendo serían en su gran mayoría mediocres, ya sea por el tema que tratan (las que mejor se venden son las fotos de guerra y las fotos de celebridades, la “people”, a las que los paparazzi acosan como buitres), o por el tratamiento que privilegia al sensacionalismo, a lo atroz y lo chocante, y de una manera pura y llanamente repetitiva y estereotipada; una cuestión de naturaleza: en comparación a la fotografía que jugaría la carta del arte, existiría una inferioridad insalvable del reportaje, en cuanto a la invención, y con mayor razón, en cuanto a la creación. En resumen, el reportaje solo sería una herramienta de comunicación masiva; y la fotografía solo sería señal y no obra.

Sin embargo, a pesar de los cambios radicales de la tecnología, y a pesar de la fuerte demanda de fotos espectaculares, vulgares y sin interés (o más bien, paradójicamente, a causa de esto), hoy en día los fotógrafos continúan fotografiando la realidad y sus representaciones políticas de otro modo, y cuestionando el mundo y su historia. ¿Es esto un reportaje? Sí, pero no en el sentido carroñero, comunicacional y comercial del término. Así

pues, la fotografía podría no compartir imágenes del mundo, sino cuestionar a la vez el mundo, las imágenes del mundo y el mundo de las imágenes. Es totalmente cuestión del documento y de su estética posible. Estamos entonces en el corazón de la tensión estética y política.

Detrás de esta posición se pone en juego la concepción misma de la estética de la fotografía. Recordemos que, en ningún caso, la fotografía se puede apoyar sobre su supuesto embargo de la realidad, del acontecimiento, de la sociedad, etc., para afirmar que pertenece al campo del arte – esto sería absurdo y ridículo. En consecuencia, ¿debemos entonces tomar la posición inversa, pero al mismo tiempo simétrica, en la cual la fotografía accede al arte solo por la forma? ¿Debemos estar condenados a tener que elegir entre un realismo materialista (embargo de la realidad material de un “esto sucedió”, 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 entender el arte fotográfico, ¿acaso no debemos más bien optar por una “estética del a la vez”, estética que permitiría explorar y explotar las tensiones y la tirantez que existen entre el material fotográfico y el objeto a fotografiar, entre el resultado fotográfico y el acontecimiento pasado, 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.? Podríamos entonces deshacernos del malestar entre estética y política, o en todo caso, contar con una herramienta para trabajarlo.

Solo una estética concebida a la vez permite abarcar la complejidad específica que es la fotografía y las investigaciones completamente diferentes que reinan hoy en día en el arte fotográfico. Este “a la vez” no debe ser sinónimo de un universalismo blando, sino la herramienta 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 alguna cosa que todavía hay que imaginar y pensar, siendo el arte fotográfico la presentación,

y sobre todo el cuestionamiento, ya sea de uno de sus dos componentes del “a la vez”, o de su articulación problemática. Los trabajos fotográficos nos lo muestran y nos lo demuestran.

Investigación, memoria e interacción

En efecto, la confrontación política de las fotografías con la sociedad continúa, ¡y es cada vez más bella! Pero funciona mediante una ruptura y un rechazo, en comparación a un reportaje enajenado de y sobre la sociedad del espectáculo. Esto se traduce desde luego en la producción de otro tipo de fotos, pero antes en otra postura frente a la fotografía y a los hombres. Esta otra manera de hacer y de ser se identifica en otra relación con el tiempo: estos fotógrafos ya no buscan capturar un instante; se instalan y se cuestionan deliberadamente en el tiempo: en el largo plazo y es la fotografía como investigación, en el pasado y es la fotografía como memoria, en el tiempo intersubjetivo y es la fotografía como interacción.

Lise Sarfati ha puesto en práctica esta fotografía como investigación. Ha llevado a cabo un extenso trabajo sobre Rusia desde 1989; viaja bastante a menudo a este país, se sumerge en él hasta el punto de hacer(se) olvidar como fotógrafa; su relación con los lugares, los seres y la sociedad se convierte en otra; y, cuando logra estar absolutamente inmersa en este mundo, puede por fin tomar imágenes en las que, según ella. “no pasa nada”. En este sentido, dado que remplace la primicia por la toma de lo esencial, lo espectacular por la de lo ordinario, el movimiento por la de la estructura, sus fotos nos revelan a la vez algo de carácter fundamental sobre la Rusia de hoy y algo de carácter universal existencialmente. Naturalmente, el soporte de dichas fotos ya no es el periódico diario destinado a la información y la actualidad, ese presente que mañana ya no tendrá ningún valor [comercial]; esas fotos se reciben, como mucho, en un periódico mensual o una revista, y con total seguridad 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

asigna programas de investigación de diez años de duración: es bajo esta temporalidad que fotografía la desaparición de las industrias manuales en el mundo entero, con la intención, según él, de “mostrar el fin de una época”; cada sujeto le toma varios meses, en ocasiones varios años. Esto le permite producir una obra que alía lo documental con lo trágico, lo político con el humanismo, lo histórico con lo eterno. Es porque no busca ilustrar que logró, a la vez, sentido y obra; es porque no es un voyeur que puede ver – posición política, si es que existe.

Muchos otros fotógrafos trabajan en esta dirección y con este ritmo y esta ética; ellos nos permiten cuestionarnos sobre la sociedad y por ende sobre la política y sobre nosotros mismos. Pongamos como último ejemplo a Raymond Depardon, fotógrafo, cineasta y escritor; este artista alcanza la excelencia realizando trabajos notables en cada uno de estos tres campos, lo cual es excepcional. De este modo ha realizado obras a partir de la sociedad africana (*La porte des larmes, Le Seuil*, 1996), de la sociedad campesina francesa de los años 50 (*La ferme du Garet, Carré*, 1995), de la sociedad urbana francesa de los años 90 (*Délits flagrants*, película de 1994), de la sociedad neoyorkina de los años 80 (*Correspondance new-yorkaise, L’Etoile*, 1981), etc. Siempre se enfrenta a la sociedad y a lo político, pero nunca de la misma manera.

La segunda corriente que cuestiona a la sociedad y a la política pone a la fotografía como memoria. Así pues, con *Images d’album*, Christian Gattinoni vuelve a las fotos de campos de concentración no solo para cuestionarse sobre una memoria política e histórica, sino también para “de-mostrar”, según él, “todo el preparado ficticio de las imágenes-reportajes” (Soulages et al., 1986: 149). En *Images carcérales*, explota tres conjuntos de elementos: en primer lugar, textos que él mismo fotografía, a saber, escritos oficiales redactados en 1892 sobre la vida cotidiana en la prisión de Mozas en la que Rimbaud fue encerrado durante la Comuna; por otro lado, placas de vidrio anónimas de finales del siglo XIX a las cuales le toma fotos que recuerdan el universo de Rimbaud; y por último, fotos de cuerpos tomadas por él en 1988; a partir de esas tres series, Gattinoni

compone montajes que fotografía, obteniendo así otras fotos. La fotografía es entonces, por un lado, imagen crítica (crítica de la realidad, crítica de las representaciones y crítica del arte) y, por el otro, imagen de imágenes de imágenes... Fotografiar políticamente la sociedad aquí consiste en fotografiar no su actualidad (puesta en escena y en espectáculo), sino su memoria oculta que le da la razón. Es entonces bajo una perspectiva vecina que Christian Boltanski convoca la fotografía.

El checo Tono Stano procede, por su parte, a una puesta en escena de la memoria. Su obra *Calendrier* imita el encargo oficial (y sabemos lo que significaban "oficial" y "encargo" en Praga hasta 1989) y la representación ideológica de un pueblo puesto en escena en el día a día: su obra *Chef d'orchestre* lleva la batuta ya no de sus músicos, sino de los sujetos políticos obedientes y enajenados, su obra *Paysans* entra en un imaginario que se balancea en lo ridículo, su obra *Maçon*, aquel hombre de hierro estajonovista, construye un mundo absurdo y sin memoria. Fotografiar se vuelve entonces el acto de retroceder y tomar distancia con respecto a las imágenes presentes completamente inventadas, y de construir imágenes de la sociedad política que remitan a una memoria negada y funcionen como memoria teatral del presente para el futuro.

Jacqueline Salmon articula estas dos corrientes; pero "8 rue Juiverie", "Armée du Salut", "Clairvaux" y "Donateurs" se conciben no solo como investigación y memoria, sino también, como ella misma lo dice, como "actos militantes". La política y la sociedad están en el corazón de su procedimiento; es bajo un mismo gesto que la sociedad pasada y la sociedad presente son objetos de la fotografía; para ella esto tiene que ver a la vez con el arte, el mundo y el pensamiento.

La tercera corriente, relacionada con las dos primeras, introduce una nueva dimensión: la interacción. El fotógrafo trabaja su creación como si fuera el fruto de una interacción entre él y los no-fotógrafos. Así pues, cuando Marie-Hélène Le Ny participó en "Art, Fonction sociale!" en 1995 en París, o cuando publicó *Béthune, quartiers en quête d'identité* en 1996, desde luego que ella misma tomó las fotos, pero también hace

que personas que en principio no tienen nada de cultura fotográfica tomen fotos; resulta entonces un conjunto interesante en el contexto de esta sorprendente reunión de imágenes y bajo el enfoque original de las realidades sociales que normalmente viven en la sombra.

Marc Pataut representa bien el cuestionamiento político de la sociedad y del arte gracias a la fotografía como interacción. Desde hace más de 30 años, este fotógrafo establece dispositivos para fotografiar o hacer fotografiar a aquellos que la sociedad tiende a rechazar (tanto de su centro como de sus afectos), aquellos a los que la sociedad afecta más por su aislamiento: niños psicóticos, mujeres en prisión, jóvenes que inmigraron de las afueras, víctimas del apartheid, compañeros de Emmaüs, indigentes, etc. Con estas personas se pone a pasar el tiempo, durante meses, durante años, la mayoría del tiempo sin tomar ni una sola foto; con ellos se pone a crear y a vivir un tiempo intersubjetivo que, a la larga, se convierte en un tiempo de cocreación. El resultado son imágenes magníficas, que, a la vez, transforman nuestro temor a la vida de estas personas y revolucionan la fotografía y su relación con el arte contemporáneo. Estas fotos –tomadas por él o por estas personas a quienes les permite hacer obra– nos abren los ojos por medio de estética y no de estetismo sobre 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 notable artista le propone a personas externas al mundo del arte –enfermos en hospitales psiquiátricos, jóvenes desempleados, habitantes de regiones afectadas por la crisis, personas de un mismo barrio, miembros del Club Méditerranée, amigos, etc.– que tomen con ellos una foto o una serie de fotos: les ofrece su habilidad, su cultura, su reflexión y su sensibilidad, mientras que los demás le aportan sus preguntas, sus sueños, sus imaginarios y sus mitologías; juntos, ellos elaboran un proyecto que negocian a cada etapa del proceso, al igual que lo hacen un artista y las personas que encargan arte. La creación debe ser examinada tanto en el procedimiento de puesta en marcha como en las imágenes realizadas.

De este modo, Séméniako puede experimentar que un artista es ante todo un hombre con otros hombres [véase lo ético] y un ciudadano de una sociedad [véase lo político], y que en todo hombre existe un deseo de creación al cual le proporciona los medios para pasar al acto [véase lo estético]. Fotos sorprendentes y corpus coherentes y fabulosos nacen de este “intertrabajo”, de esta interacción, de esta “intercreación” que persiguen a la vez la imagen y la palabra, la identidad y la alteridad, lo inconsciente y lo social, el tiempo y el arte, en fin, las dimensiones esenciales de la intersubjetividad. La obra de Séméniako puede entonces desplegarse a la vez en el mundo del museo y la exposición, y en el territorio del libro y la edición.

Así pues, a través de estos tres caminos –investigación, memoria e interacción–, esta parte de la fotografía contemporánea nos ofrece respuestas a la vez sobre el malestar dentro y de la fotografía, y sobre el cuestionamiento relacionado con estética y política. Está entonces a la vez en el corazón del arte contemporáneo y en el corazón de la política contemporánea.

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

Esto es lo que intentamos hacer en la obra *L’homme effacé*, por medio de la articulación de escritura y fotografía (Soulages, 2007).

Referencias

Bachelard, Suzanne (1957). *La logique de Husserl*. París: P.U.F.

Benjamin, Walter (2000). *L’œuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique*, en *Œuvres III*. París: Gallimard.

Couanet C., F. Soulages y M. Tamisier (2007). *Politiques de la photographie de corps*. París: Klincksieck.

Faas, Horst (1997). *Requiem*. París: Marval.

_____ (2998). *50 ans de photojournalisme*. París: Le Chêne.

Galard, Jean (2004). *La beauté à outrance. Réflexions sur l’abus esthétique*. Arles: Actes Sud.

Le Monde (2008). 7-8 de septiembre de 2008, p. 3.

_____ (2008). 23 de octubre de 2008, p. 22.

Soulages, François et al. (1986). *Photographie et inconscient*. París: Osiris.

Soulages, François (1992). *Communication, littérature et signe*. París: Argraphie.

_____ (1992a). *Communication et entreprise*. París: Argraphie.

_____ (1998). *Esthétique de la photographie*. París: Nathan.

_____ (2005). *Estética de la fotografía*, Buenos Aires: Ediciones La Marca, Biblioteca de la Mirada.

_____ (2007). *L’homme effacé*. (Fotos de Terézia Golasova). Bratislava: Ediciones Albert Marencin – Vydavateľstvo PT.

► Archivo fotográfico del Proyecto de Investigación - Creación: Recre - Andro.
Investigadora: Natalia Amaya García

