

Por una reactivación del valor ético, de resistencia y de transformación de la imagen documental.

Jesús Martínez Oliva

Facultad de Bellas Artes de Murcia

jesusmar@um.es

Resumen

Este artículo pretende mostrar cómo las teorías posmodernas más radicales de desactivación y desacreditación de la imagen como instrumento de comprensión de lo real, que alcanzan su cúspide con la aparición de la fotografía digital, son hoy insostenibles. Asimismo recoge algunas de las voces que desde diversos enfoques han trabajado en la reactivación del potencial de las imágenes como mediadoras en la comprensión de la realidad, así como su poder político para transformar dicha realidad. Uno de los factores más decisivos en esa reactivación ha sido el desarrollo de internet y de las tecnologías digitales, dando lugar a lo que se ha dado en llamar fotoperiodismo ciudadano o documental de distribución masiva. Por otro lado toda una serie de pensadores de lo político han vuelto de nuevo su mirada a la fotografía para poner en valor su potencial ético y transformador.

Palabras clave

*Fotografía documental - muerte de la fotografía - medios digitales - uso político - valor ético
- fotoperiodismo ciudadano*

Abstract

This article aims to demonstrate how the most radical post-modernist theories on the desactivation and discreditation of the image as an instrument in the understanding of reality, which culminates in the appearance of digital photography, are today unsustainable. To these ends it collects together some studies that from diverse points of view have worked towards the reactivation of the potential of the image as a mediator in this understanding of reality, as well as their political power in transforming this reality. One of the most decisive factors in this reactivation has been the development of the internet and other digital, giving rise to what has become known as civic photojournalism or massive distribution documental. On the other hand a series of political academics have again turned their gaze towards photography to increment their political and ethical power.

Key Words

*Documental photography – the death of photography – digital media – political use – ethical value
– civic photojournalism*

Presentación

Mucho fue lo vertido a principios de los noventa sobre la “muerte de la fotografía” en un mundo paradójicamente cada día más poblado de imágenes debido al importante salto tecnológico que acarreó la digitalización de la práctica fotográfica y todas las ventajas de simplificación y accesibilidad a la producción de imágenes para el gran público. Este enclave paradójico de la mal llamada “muerte de la fotografía” y nacimiento de lo fotográfico supuso fundamentalmente la culminación de una pérdida escalonada de confianza en el valor epistemológico de la imagen y en su potencial político. El declive de la confianza en estas potencialidades de la fotografía se debe a la crisis de su función documental. Una progresiva y lenta crisis de la idea de realismo y veracidad, enconada desde el arranque de la posmodernidad y que la aparición de la fotografía digital acabó para muchos por asestar un último golpe de muerte. Se pasaría entonces a una disolución de la fotografía en el universo de la imagen digital. Como es sabido la artillería de la teoría posmoderna de la imagen la va a dotar de un poder absoluto en la articulación de la realidad, pero de una realidad paralela, despegada del mundo real. Un magma de signos sin referente que articulan una realidad, una hiperrealidad, autónoma del mundo y de la experiencia (Baudrillard, 2001).

En gran medida este texto pretende ver la superación de esos falsos dilemas asentados en el tipo de tecnología fotográfica y la inadecuación de las teorías posmodernas de la imagen en el nuevo contexto del presente siglo (Roberts, 2008, Ribalta, 2008). Por otro lado quiere hacerse eco del latido de una línea de fuerza que aboga por retomar la confianza en las imágenes fotográficas (estáticas y en movimiento) como un instrumento epistemológico y político de resistencia. Un uso político que vaya más allá de las consabidas instrumentalizaciones por parte de los poderes estatales y fácticos, articuladas en el pasado siglo por los totalitarismos y los medios de comunicación

respectivamente. En este giro, el nuevo contexto de la era de las tecnologías digitales, ha desempeñado un papel fundamental en la transformación de los procesos de la producción y recepción de las imágenes, posibilitando una reactivación del realismo documental, el estatus de poder/conocimiento de la fotografía. Se dará cuenta de las nuevas experiencias de “documentalismo ciudadano” de principios del presente siglo que han surgido a raíz de estas transformaciones de la era digital. Asimismo se analizará cómo la intensa labor de toda una serie de teóricos y pensadores de lo político se viene oponiendo a la agenda neoliberal posmoderna de desactivación y vaciamiento de las imágenes, proponiendo nuevas formas de realismo documental que posibiliten una comprensión del mundo y de la experiencia vivida.

1. Mentiras, muertes y eras post-fotográficas: el escepticismo posmoderno

Las relaciones entre la imagen fotográfica y la realidad han sido la mayor preocupación y diatriba filosófica de la vasta bibliografía escrita sobre la fotografía desde su nacimiento. Esta es una historia contada ya muchas veces que voy a retomar brevemente para contextualizar el tema que nos ocupa: la reciente reactivación de la imagen documental. La fotografía desde su nacimiento tuvo un crédito de verdad debido a su realismo y a su carácter mecánico. La idea de índice, de huella, de análogo de la realidad, del “esto ha sido”, o “ha estado ahí delante de la cámara” son las bases “ontológicas” de la fotografía. La fotografía registra mecánicamente aquello que está delante de su lente, ya sea la fotografía del tipo que sea, el retrato de un álbum familiar, una instantánea fotoperiodística, una fotografía científica... Este mecánicamente es importante porque la producción de sentido de la fotografía viene dada por la tecnología,

es en ella donde emerge la política de la representación científica y objetiva. Nos situaríamos pues frente a la épica del documento en su acepción moderna (objetividad, naturalidad, distancia, verdad). Es muy extensa la lista de autores que han insistido en estos planteamientos desde el nacimiento de la fotografía; desde Fox Talbot, hasta teóricos mucho más cercanos a nosotros en el tiempo como André Bazin, el Roland Barthes semiólogo de “El mensaje fotográfico”, Susan Sontag... No cabe duda que ha habido una cierta mistificación de este positivismo mecanicista y cientifista, aunque hubo evidencias desde un primer momento para ponerlo en cuarentena.

Por otro lado a finales del XIX y principios del XX, junto a este positivismo documental, se articula el carácter reformista del documento fotográfico, que es el aspecto que más nos preocupa para la argumentación del texto. El uso documental de la fotografía para mostrar y denunciar la situación de los que no tienen poder se remonta a las fotografías de Jacob Riis en las que documentaba las condiciones infrahumanas en las que vivían los trabajadores inmigrantes en la ciudad de Nueva York en las dos últimas décadas del XIX. El documental reformista hace un uso de la imagen para el análisis, la crítica y la transformación de la realidad social, cuya precondition es precisamente el valor testimonial, indicial, del signo fotográfico.

Sabemos del poder de las imágenes desde tiempos remotos, desde las querellas de la iconoclastia, hasta el uso que de ellas han hecho en su provecho la religión, el poder absolutista y otras muchas configuraciones del poder; la historia del arte occidental está repleta de ejemplos. Pero la aparición de un nuevo medio como la fotografía con su “objetividad”, su capacidad de dar testimonio de “la verdad”, y su cruce en el camino con la ideología del socialismo y el marxismo vislumbró unas posibilidades de transformación social en beneficio de los sin poder nunca antes ensayadas. El documental reformista de finales del XIX y comienzos del XX de Jacob Riis y Lewis Hine, los experimentos de las

vanguardias rusas del productivismo y la factografía (Del Río, 2010) o la consolidación del género documental en los años treinta son los ejemplos más destacados de esa confianza en el potencial de concienciación y transformación social de la imagen. Como apunta Jacques Rancière (2010) quizás este exceso de fe en la imagen fotográfica, en todos los sentidos (científico, histórico, reformista), es lo que produce un posterior desencanto y escepticismo.

En resumen podríamos decir que lo documental en su configuración moderna incluye una amalgama de realismo, índice, testimonio, pedagogía, instrumentalismo, transformación política, empoderamiento, antiesteticismo... Pero esta narración moderna es una construcción que siempre estuvo salpicada de algunas dudas y sospechas que empiezan a cobrar fuerza en el declive de la modernidad, preparando el relevo de la función documental y sus pesadas funciones a la mera ficción, tan del gusto de las teorías posmodernas.

En el caso del documental reformista, con el declive de las revistas ilustradas a finales de los cincuenta, la televisión y los documentales le tomaron el relevo y se encargaron de la visualización de lo social. Pero pronto la evolución de la televisión y su progresiva suplantación de la información en aras del entretenimiento, a finales de los sesenta, aportan otro argumento más para la sustitución del reflejo de la experiencia vivida por la construcción del puro espectáculo (Debord, 2007).

Por otro lado desde los sesenta los envites de las teorías posestructuralistas habían cuestionado la idea de objetividad, alentado un fuerte pesimismo sobre las posibilidades de la imagen para comunicar significado, o “verdad”, allanando el camino para la transformación del valor epistemológico de la fotografía. Muy diversos son los enfoques desde los que se fueron corroyendo los cimientos de la función documental. Enumeramos algunos a modo de epígrafes o enunciados: la imagen fotográfica desnudada

y desnaturalizada, el encuadramiento y el perspectivismo, la manipulación química de la imagen, la construcción y el artificio de la imagen publicitaria, el distanciamiento de la imagen de la realidad y de la vida, la transformación de las imágenes en puro espectáculo (“el espectáculo es la inversión de la vida”, Debord),...

Esta sospecha sobre la fotografía y en general de las imágenes producidas técnicamente, ya convertidas de forma abrumadora en mero espectáculo en el declive de la modernidad y los albores de la posmodernidad, recibe un último golpe con la digitalización de la práctica fotográfica a finales de los ochenta y principios de los noventa. El tránsito de la fotografía analógica a la digital se produce sin demasiados traumas entre el gran público, al que le resulta mucho más accesible la producción de imágenes, sin tener las ataduras de los procesos químicos del revelado y positivado analógico. Además le posibilita una relación mucho más relajada con la imagen, que le es muy fácil hacer y borrar, y tener siempre a mano. Sin embargo en el ámbito de la teoría de la fotografía la pérdida del índice, del contacto analógico entre el objeto o la escena representada y el negativo, en aras de una codificación binaria (píxeles) supone para muchos el derribo definitivo de la estructura “ontológica” de la fotografía, cuyos pilares habían sido el realismo y la verdad. Se empieza a argumentar que en la era de la transmisión y reproducción electrónica la fotografía ya no puede reclamar ser el trazo luminoso del mundo material y la huella de la textura y carácter de las cosas. La fotografía se desmaterializa y se convierte en el paradigma inmaterial de la cultura visual contemporánea. Como sabemos la fotografía digital a diferencia de la analógica nunca queda fijada. La imagen analógica se fija químicamente en la película y en el papel, quedando congelada en el tiempo, mientras que la digital siempre está transitando de una pantalla a otra en un estado “líquido”.

Por otro lado el fácil acceso a su vez a la manipulación de la imagen por cualquier usuario aficionado (efecto Photoshop) acrecienta aún más las dudas sobre la veracidad de la imagen. Por no hablar de la posibilidad de la creación de imágenes fotográficas de forma electrónica, sin la necesidad de referente, de un “estar ahí”. La fotografía como evidencia de la cosa representada se la da prácticamente por muerta en el nuevo campo de la fotografía digital. William J. T. Mitchell (1992) apunta que “en 1989, fecha de su sesquicentenario, la fotografía ya estaba muerta, o más concretamente, radical y permanentemente desplazada”. Fred Ritchin (2009) habla del “profundo socavamiento del estatus de la fotografía como forma visual intrínsecamente veraz”. Este desarraigo de la información, para algunos de “la liberación de las cadenas de la referencia”, da pie a los más apocalípticos a hablar de un consumo autodeterminado de la información en un futuro cercano y por tanto a la articulación de una historia autónoma, desligada de la realidad (Duckrey, 2004). La confirmación del espectáculo anunciado por Debord llevado a su paroxismo complaciente en lo Hiperreal por Baudrillard (2010). A las ideologías y políticas conservadoras -que tan caras son al control de la información-, paradójica o cínicamente les ha interesado la siembra de la sospecha sobre la verdad de las imágenes: todo está manipulado, no creamos nada, seamos indiferentes o abandonémonos de forma pasiva a las imágenes-ficción, sumergiéndonos en el magma aturdidor del espectáculo.

Pero estos argumentos catastrofistas y exagerados no tienen unos fundamentos demasiado sólidos ya que la manipulación fotográfica (Rosler 1995; Batchen 2004) existe como todos sabemos mucho antes de la digitalización. La historia está plagada de ejemplos de fotografías de dictadores de todo pelo en los que los personajes entran y salen del encuadre según lo requiera la situación, gracias a las artes del cuarto oscuro. Asimismo todos seguimos consumiendo imágenes -hoy prácticamente todas son digitales- y les otorgamos un valor documental, de lo contrario no leeríamos periódicos ni veríamos

las noticias en televisión. Los discursos en torno a la veracidad de la fotografía tan del gusto posmoderno fueron jaleados en el fragor de los primeros años del desarrollo de la fotografía digital como una nueva artillería teórica para el desmantelamiento de las posibilidades del documento fotográfico. Esa desactivación supone especialmente un alto coste social y político en las sociedades democráticas donde las imágenes deben servir como instrumentos para la comprensión crítica de la realidad,

La radical deslegitimación de la fotografía conlleva unos costes sociales. Aunque esa deslegitimación dificultaría más a los funcionarios estatales la exhibición de fotos como prueba de tal o cual cosa, es obvio que también disminuye la circulación pública de comunicaciones basadas en hechos. El desarrollo de una ciudadanía políticamente activa depende de la capacidad de recibir y comunicar información sobre acontecimientos y situaciones no directamente vividos, incluidas las experiencias de otros. Incluso aunque no se produjera la quiebra de la legitimidad fotográfica, es poco probable que el mero hecho de reproducir imágenes documentales pueda movilizar o incluso, tal vez, informar. Sin una discusión adecuada del contexto y del significado de las relaciones sociales representadas tales imágenes no pueden funcionar, a menos que el público comparta ya ciertas suposiciones previas sobre “qué significan las cosas”. La cuestión por tanto no es si deben manipularse las imágenes sino cómo hacerlo, y también cómo utilizarlas correctamente para “decir la verdad”. (Rosler 2006, 219-220)

2. Nuevas prácticas documentales en la era de los medios digitales

Contrariamente a todo este discurso en torno a la imagen digital, tan embaucador y de tan de argumento de cinematografía futurista distópica, se ha ido produciendo una evolución en la que el medio digital y sus novedades de producción y distribución han aportado un nuevo sentido a lo documental. Algunos de los acontecimientos históricos recientes de mayor relevancia pueden servir para trazar ese cambio. De las primeras utilizaciones de la fotografía digital en un hecho de gran relevancia fue la primera Guerra del Golfo en 1991. En este caso un periodismo incorporado (puesto por el propio poder americano) se encargó de la representación del conflicto bélico. El marco de representación estaba férreamente controlado por el poder militar del imperialismo americano y sus aliados, y el enfoque por tanto fue claramente de propaganda. La guerra que los espectadores pudieron ver fue una farsa construida a través de imágenes mediáticas, una guerra “limpia” en la que se evitó la representación de la violencia y la sangre. Jean Baudrillard (1991) llegó a sentenciar su famosa frase “La Guerra del Golfo no ha tenido lugar”. Cabría aquí interrogarnos si dicha afirmación es una ironía sobre las estratagemas descaradas de manipulación del poder o es una más de sus estrategias de desplazamiento hiperreal de la representación mediática por la realidad cruenta de la guerra; quizás muy bien sonante para los oídos primermundistas pero bien diferente para los iraquíes masacrados en dicha guerra. Tenemos aquí un uso que encaja a la perfección en toda la retórica de desacreditación de la imagen (falsificación y mentira de la realidad, utilización interesada por el poder y sus aliados de las corporaciones de la comunicación, propaganda...).

Sin embargo el 11 de Septiembre de 2001 y los ataques a las Torres Gemelas de Nueva York supuso un acontecimiento que escapó a los mecanismos habituales de diseminación de los media. Miles de imágenes de los ataques mediante los impactos de los aviones en los edificios fueron creadas por gente a pie de calle con sus cámaras digitales y sus móviles y compartidas en Internet sin un control por parte del estado o de las corporaciones administradoras de la información. Este es el acontecimiento más fotografiado de la historia. Rápidamente todo el mundo se lanzó a buscar en ese vasto archivo de imágenes, tomadas casi desde cualquier ángulo, síntomas de veracidad en ese acontecimiento increíble –de ficción- y en el que las imágenes se ofrecían como pruebas. El 11 s potenció la utilización de la imagen digital como una fuente verificable de “verdad”.

En la posterior invasión de Irak por parte de EE.UU. la salida a la luz de las fotografías de las torturas de soldados americanos a prisioneros de guerra en Abu Graib, hechas por los propios soldados con cámaras digitales, causaron una gran conmoción en la opinión pública. Este escándalo acabó en un proceso judicial en el que las fotografías fueron utilizadas como pruebas contra los torturadores. Las imágenes publicadas en los periódicos y noticiarios de los atentados de Londres de julio de 2001 también fueron tomadas en su mayoría por teléfonos móviles que sustituyeron el papel del reportaje convencional realizado por profesionales. Recientemente, en enero de 2011 una serie de imágenes digitales de las protestas en Túnez realizadas por los manifestantes con sus móviles fueron subidas a Internet y éstas reutilizadas por cadenas como Al Jazeera que mostraron al mundo cómo los tunecinos no eran meras víctimas pasivas de la opresión del gobierno sino que era un pueblo adulto que clamaba por un cambio democrático. Por otro lado, las quejas sobre la fotografía como una forma de control por parte del estado tampoco se ha modificado con la irrupción de la fotografía digital y la creación de nuevos archivos digitales o la ubicación de cámaras en casi cualquier rincón de nuestras ciudades,

por no hablar de la “observación” vía satélite. Ya está asentado el que uno de los problemas más acuciantes del uso de las tecnologías digitales y en especial de las redes sociales es que invade la vida privada de la gente y sobre todo que monitoriza las interacciones sociales.

Muchos más podrían ser los ejemplos de los nuevos usos documentales de la imagen digital que ponen en entredicho las aseveraciones de su falta de valor epistemológico y político. El problema no está en la imagen fotográfica en sí o en el tipo de tecnología fotográfica, sino en el uso que se haga de ellas. Es necesario un uso responsable de las imágenes dado el rol fundamental que tienen en la construcción de lo público y de los comportamientos políticos.

Está claro que el siglo XXI ha supuesto un resurgir del fotoperiodismo, incentivado por un lado por los propios acontecimientos y por otro, y más importante, por la incorporación de los medios digitales. El desarrollo de la WORLD WIDE WEB es sin lugar a dudas un nuevo instrumento de articulación de lo social y lo público que ya ha hecho patentes unas posibilidades de resistencia en la construcción de la identidad pública y las actitudes políticas, frente al principio de hegemonía del poder y de los medios de comunicación. Los nuevos medios digitales y su potencial de ubicuidad, interconexión e inmediatez multiplican exponencialmente el poder del “estar ahí”. Del papel del fotógrafo profesional tradicional como testigo (“objetivo” ó decantado) hemos pasado a un espectador que se ha convertido en un participante activo en la disseminación de imágenes documentales subidas a la red y compartidas de forma inmediata con millones de espectadores. El avance en las tecnologías de la comunicación, como las cámaras de los móviles digitales, permiten a cualquier persona tomar una fotografía de un hecho y subirla de forma instantánea a la red sin necesidad siquiera de descargarla en un ordenador. Esta posibilidad de la auto-publicación de imágenes en Internet evita pasar ningún filtro de

poder o ideología en la creación y difusión de las informaciones y esto es una importante amenaza para el control de la información y de la gestión de la realidad, acaparada hasta no hace mucho por unos pocos (Chomsky 2002). Los mecanismos tradicionales de diseminación son afectados por estos cambios tan radicales que posibilitan que aparezcan agencias como Demotix que permite la publicación de noticias para una audiencia global sin el control del poder institucional o de los medios de información dominantes. Por otro lado potencia el desarrollo de un rico multiperspectivismo mediante la suma de muchos puntos de vista de un mismo hecho visto a través de la cámara de cada usuario. El espectador puede entonces moverse en este espacio virtual y ajustar su punto de vista. Frente a la imagen “frontal” y cerrada tenemos una imagen poliédrica que el espectador tiene que analizar y hacer suya. A su vez la imagen digital está enlazada con otras fuentes de información (videos, otras imágenes, textos...) que la hacen crecer de forma rizomática y que obliga al espectador a interactuar y crear una narrativa personalizada, involucrándolo de esta forma en el tema.

Estos cambios tan significativos en la práctica de la fotografía hacen que la gente pueda fotografiar sus propias vidas, la cultura de su entorno e incluso los acontecimientos sociales y políticos sin la necesidad de un fotoperiodista que se los interprete. La cámara, sobre todo la de los móviles, tiene cada vez una mayor aceptación social; siempre y en cualquier lugar está presente. Fotoperiodismo ciudadano lo llaman algunos. Este tiene unas consecuencias que han sido vistas como una posibilidad en la revitalización de un realismo documental informativo y activador de una conciencia social y política. Estas imágenes documentales generadas de forma colectiva y compartidas en tiempo real en la red suelen tener su origen en situaciones que requieren de una intervención para conseguir unos estándares de vida más justos para las personas afectadas. La idea de estar conectados de forma global y de poder hacer oír su voz ha posibilitado el

empoderamiento de comunidades oprimidas o marginales. Estas comunidades vulnerables pueden hacer oír su voz y activar una concienciación para el cambio. Las distancias se minimizan y comunidades aisladas debido a su localización física o a su régimen político pueden pedir apoyo a nivel internacional o simplemente el aliento para que se produzca la transformación en sus países.

La convergencia del uso de los medios digitales y de las redes sociales, en especial de Facebook y Twitter, fueron un factor importante en el desarrollo de las revueltas en los estados árabes del norte de África, conocidas como La Primavera árabe. Este es un factor que todavía no ha sido analizado con suficiente profundidad y cuyo análisis oscila desde una exaltación exagerada, algunos han utilizado la expresión “revolución Facebook” o “revolución Twitter”, a otras visiones más matizadas y atemperadas (González-Quijano 2011). Fueron muchos los factores que confluyeron en estos procesos de levantamiento contra estos gobiernos dictatoriales. El intenso malestar por la perpetuación de la pobreza, la injusticia y la opresión de estos pueblos sería la causa principal de estas revoluciones, no las redes sociales. Aún así es cierto que la conjunción de toda una serie de medios digitales (correo electrónico, acceso a la prensa vía Internet, televisión por cable, blogs, redes sociales...) han sido la base para la formación de una opinión pública crítica no controlada por los aparatos de los estados, entre los que la desinformación es uno de sus principales instrumentos.

Las imágenes de la inmolación de Mohamed Bouazizi quemándose a lo bonzo en Túnez subidas en YouTube fueron la chispa que prendió la indignación del pueblo tunecino. Había casos similares anteriores pero no habían sido divulgados en la red y no tuvieron el mismo efecto. Las primeras imágenes de las revueltas en Túnez recogidas por los propios manifestantes de forma simultánea a su transcurso fueron reutilizadas por varias cadenas como Aljazeera y se difundieron por los países árabes vecinos

produciendo un rápido efecto dominó. Varios gobiernos de esos países afectados por las revueltas se apresuraron en controlar las conexiones a Internet como el caso egipcio.

Afortunadamente las nuevas herramientas de la Web 2.0 han desplazado los discursos y las disputas sobre la verdad y la manipulación de la fotografía digital hacia otros paradigmas totalmente diferentes y menos estériles. De hecho la mayoría de los textos escritos en un primer momento sobre la fotografía digital insisten en la manipulación de la imagen, pero hay que decir que la mayoría son anteriores a la popularización de Internet. Antes del crecimiento de este documentalismo de distribución masiva había un gran escepticismo sobre la habilidad de la imagen digital para transmitir “la verdad”. Las políticas de la práctica fotográfica (sus reivindicaciones de un acceso democrático, de una transformación cognitiva y de una generación de conciencia) se han visto reactivadas con la producción de imágenes digitales documentales y su distribución a través de las nuevas tecnologías de comunicación, que hacen de nuevo de la fotografía documental una importante herramienta y un catalizador para la reforma social.

3. Reactivar el valor ético de la imagen fotográfica: pensando lo político

De forma paralela a esta renovación de la práctica documental a través de los nuevos medios digitales y de su fuerte influencia en el ámbito público, se da por parte de algunos de los pensadores de lo político (Sontag 2003; Butler 2010; Ranciere 2010) una vuelta a enfocar las posibilidades éticas de la fotografía documental y las formas en las que ésta puede actuar y ser eficaz. O dicho de otra forma, a intentar entender la relación causal entre la contemplación de imágenes fotográficas y la acción política.

Si trazamos una genealogía de la crítica de la fotografía documental nos encontramos con un periodo que fue especialmente duro con este tipo de fotografía. En 1970 Susan Sontag en su libro *Sobre la fotografía* plantea toda una serie de dudas –muy influyentes- sobre la efectividad de las imágenes documentales que desgranaremos más adelante. Pero es sobre todo en el comienzo de la década de los ochenta cuando una serie de fotógrafos-teóricos de la costa oeste americana (Martha Rosler (2007), Allan Sekula (2004), Fred Lonidier), arremeten con fuerza contra el documentalismo clásico basándose fundamentalmente en el argumento de la “estetización del sufrimiento”. Estas duras críticas querían corregir toda una serie de mistificaciones sobre las representaciones fotográficas del sufrimiento, el dolor y la miseria en la fotografía documental. El expresionismo liberal del fotógrafo, la objetualización, la fetichización y la estetización de los sujetos representados propician la instauración de la “tradicción de la víctima” que tiene una gran efectividad visual para el consumo mediático ávido de otredad, pero activa un débil compromiso social, que se queda como mucho en la compasión. Con esta contundencia lo expresa Allan Sekula (2004), “Lo repetiré una vez más el aspecto subjetivo de la estética liberal es la compasión y no la lucha colectiva. La compasión mediatizada por el reconocimiento del “gran arte”, suplanta la comprensión política”. Estos críticos (todos ellos con una fuerte afiliación de izquierdas) no eran contrarios a la práctica documental en sí, en realidad querían transformar el documental humanista liberal, amanerado y desactivado políticamente. Tanto en la prensa como en los libros de fotografía y sobre todo en su absorción en la institución artística el documental ya no respondía a su función crítica y de concienciación. De hecho plantearon varias alternativas documentales para escapar de las trampas en las que éste había caído prisionero. Sin embargo sus críticas fueron interpretadas como un rechazo frontal al documental y se convirtieron en dogma hasta el punto que era prácticamente imposible defender cualquier

práctica documental y no ser tildado de naif o de estar ideológicamente alineado con la explotación liberal del sufrimiento de los otros.

Esto supuso un elemento más para la desactivación de la imagen documental como ya hemos comentado y la travesía de una larga trayectoria por el desierto hasta que se produce esta reactivación, que para algunos tiene su punto de arranque con el 11 s y el estado de guerra posterior que se desencadenó. Estos acontecimientos evidenciaron la necesidad pública de compartir imágenes para confirmar y comprender lo que estaba sucediendo. Necesitamos imágenes para comprender la realidad en la que vivimos. En este sentido era necesario revisar las relaciones que se establecen entre experiencia y representación y que tan deterioradas estaban bajo el prisma del pensamiento posmoderno. En este último apartado vamos a ver cómo en este nuevo contexto en el que las imágenes sí que importan, sí que son necesarias y que se producen y reciben de una forma diferente, una serie de autores van a volver a retomar la cuestión del potencial ético y político de las mismas.

El libro de Susan Sontag *Ante el dolor de los demás*, publicado en 2003, es en parte una respuesta a ese cambio de paradigma. En él revisaba y ponía al día algunas de sus críticas a la efectividad social de las imágenes vertidas en *Sobre la Fotografía*, en 1970. En aquella época planteaba con cierta resignación que las fotografías sólo muestran un fragmento de realidad, un vestigio material de esa realidad pero sin ninguna interpretación. Éstas no pueden por sí solas interpretar la realidad, necesitan pies de foto y anotaciones que las complementen y las interpreten. Las fotografías tienen la capacidad momentánea de emocionarnos pero no aportan una interpretación clara. La eficacia política de la imagen se debe a que dicha imagen es recibida dentro de un contexto con una conciencia política ya trazada, pero no por ella misma. Otorga por tanto una

superioridad a lo narrativo frente a lo fotográfico, antepone el poder de la narración a lo visual. Las fotografías no consiguen hacernos comprender y actuar, las narrativas sí.

A estas quejas añade una más, que se hizo muy popular en Occidente y que sigue siendo un lugar común. Ésta es la idea de que las imágenes que representan la violencia y la atrocidad de la guerra o del hambre, por poner un par de ejemplos, son capaces de dejarnos indiferentes por el cansancio producido por la saturación de imágenes de este tipo en el continuo bombardeo mediático. Además “las imágenes inmovilizan y anestesian” debido a la repetición. A los ojos de la autora las imágenes habían perdido capacidad para enfurecer e incitar a la reflexión y mucho menos a la acción. El impacto se había convertido en una especie de cliché en el que el sufrimiento es estetizado con objeto de satisfacer una demanda consumista. De hecho como sabemos esa parcela ocupa un gran volumen en la iconosfera visual, no podríamos imaginar nuestro mundo mediático si elimináramos toda esa parte dedicada al sufrimiento y la atrocidad.

Pero en *Ante el dolor de los demás*, más de dos décadas después, se muestra más ambivalente sobre el poder de la fotografía para representar el sufrimiento humano y la capacidad de la imagen para despertar en nosotros una respuesta moral. Reconoce que aunque las imágenes de la atrocidad puedan impactarnos o aburrirnos también pueden despertar una respuesta ética. Admite que son transitivas, no solamente retratan o plasman sino que transmiten afecto. “El hecho de que no seamos transformados por completo, de que podamos apartarnos, volver la página, cambiar de canal, no impugna el valor ético de un asalto de imágenes (...) Estas imágenes no pueden ser más que una invitación a prestar atención, reflexionar, aprender y examinar las racionalizaciones del sufrimiento masivo ofrecido por los poderes establecidos” (2010, 99). Pero aún así sigue mostrando reticencias sobre la capacidad de la fotografía para convertir el sentimiento de indignación y rabia en una acción política eficaz. No parece que vea posible que la cadena:

shock, pena, compasión, enfado, acción política se complete; el último eslabón siempre quedaría suelto. Sigue privilegiando la escritura sobre la imagen y apunta que la fotografía puede producirnos un pathos ético pero momentáneamente (vemos algo atroz pero pasamos a otra cosa), mientras que las narrativas nos persiguen de forma insistente. “Las fotografías pavorosas no pierden inevitablemente su poder para conmocionar. Pero no son de mucha ayuda si la tarea es la comprensión. Las narraciones pueden hacernos comprender. Las fotografías hacen algo más nos obsesionan”, (Sontag 2010, 79) “Una narrativa parece con toda probabilidad más eficaz que una imagen” (Sontag 2010, 103) a la hora de movilizarnos activamente contra una injusticia. Sontag mantiene una escisión irreconciliable entre estar afectados y ser capaces de pensar y comprender.

También Jacques Rancière (2010) se enzarza en la reflexión sobre la efectividad de las imágenes en un texto que lleva por título “La imagen intolerable”. El realiza un desplazamiento de la imagen intolerable (aquella que no podemos mirar sin que nos produzca dolor e indignación) a lo intolerable de hacer este tipo de imágenes en el ámbito del arte político. De lo intolerable en la imagen a lo intolerable de la imagen. Esta idea la ejemplifica con una obra de Martha Rosler, *Bringing War Home*, collage en el que las imágenes de la guerra de Vietnam se introducen en los confortables hogares americanos representados en revistas de diseño y decoración, para denunciar lo que hay detrás de ese estilo de vida, esto es, el imperialismo americano y la explotación de los otros. Las imágenes del horror de Vietnam no serían efectivas ni en los medios de comunicación habituales ni en la inclusión en un collage de denuncia política. Este mismo problema saca a la luz la crítica de la imagen en nombre de lo irrepresentable que articuló con gran contundencia la polémica en la representación del Holocausto planteada a raíz de la exposición *Memoires des camps*, comisariada por Didi-Huberman. En ella había cuatro fotografías de pequeño formato tomadas desde una cámara de gas de Auschwitz en la que

se veían unas mujeres desnudas dirigiéndose a una cámara y la incineración de cuerpos en el exterior. Para Didi-Huberman esas fotografías insignificantes en su tamaño subrayaban un gran peso de la realidad. La respuesta no tardó en hacerse oír; esas imágenes eran intolerables porque eran reductoras, no representaban la realidad del horror extremo del Holocausto. La realidad de este acontecimiento no es completamente soluble en una imagen. Podemos mirar esas imágenes pero sin embargo no podemos soportar la realidad de lo que ocurrió en el proceso del exterminio judío. Frente a la postura de Didi-Huberman estaría la del cineasta Claude Lanzmann. El director de *Shoah* (1985) se posiciona enérgicamente en contra de la imagen y a favor de la palabra. Su película está rodada solamente a partir de los testimonios orales de algunos de los supervivientes. Para Rancière la representación no es el acto de producir una forma visible, es el acto de dar un equivalente, cosa que hace tanto la palabra como la fotografía. Con ello equipara las estrategias enfrentadas de Didi-Huberman y Lanzmann.

Pero al igual que Sontag, Rancière ve pocas posibilidades de activación política en las imágenes convencionales de lo intolerable que aparecen en los medios. Es en el arte con unas estrategias de reenmarcado y de elaboración de imágenes “discretas” donde ambos parecen ver la posibilidad de una visión apaciguada y reflexiva. Sontag pone como ejemplo una obra de Jeff Wall que le permite tener una visión más reflexiva y deliberativa de la guerra. Rancière toma como modelo la obra de algunos artistas como la de Alfredo Jaar, que ha tratado temas como la masacre de Ruanda pero ha eludido utilizar ninguna imagen de dicha masacre. “Así, tal vez produce un desplazamiento del afecto acostumbrado de indignación hacia un efecto más discreto, un afecto de efecto indeterminado, curiosidad, deseo de ver más cerca” (Rancière 2010, 106).

La pensadora norteamericana Judith Butler, en “La tortura y la ética de la fotografía: pensar con Sontag” (2010), insiste en aquello que Sontag obvia, esto es, los marcos en los

que se construye la imagen que ya la dirigen y la interpretan sin necesidad de un texto o un pie de foto. El marco funciona no sólo como límite de la imagen sino como estructurador de la misma. Comprender qué tipo de formas de poder social e institucional se hayan incorporado al marco es decisivo para Butler, siempre tan perspicaz con las normas y los marcos. “La cuestión para la fotografía bélica no es sólo, así, lo que muestra, sino también cómo muestra lo que muestra. El “cómo” no sólo organiza la imagen sino que además trabaja para organizar nuestra percepción y nuestro pensamiento igualmente” (Butler 2010, 106). La fotografía no es solamente un recorte visual en espera de una interpretación, la imagen ya está interpretando de forma activa la realidad. El marco delimita lo que queda dentro y lo que queda fuera, lo que es representable y lo que no se puede representar. Ese marco suele estar delineado por las normas de la representabilidad, las que podemos intuir más por lo que queda fuera que por lo que queda en el interior del marco. El poder estatal americano maneja un fotoperiodismo incorporado anticipándose a las interpretaciones de los medios de comunicación mediante las imágenes y el control del afecto, ya que éste no sólo es estructurado por la interpretación, sino que éste estructura a su vez la interpretación. Los enmarques de la imagen se anticipan al llenado de sentido por la narración o el texto. Pocas veces este proceso de enmarque y construcción se incorpora a la imagen pero cuando se hace surge la crítica y el análisis del poder regulador y coercitivo. Como argumenta Butler, si las imágenes ya no son capaces de excitarnos y enfurecernos de manera que cambiemos nuestros enfoques y actitudes políticas Donald Rumsfeld no se habría mostrado tan disconforme con la publicación de las fotografías de Abu Grhaib. Al publicarse estas imágenes de tortura y humillación, que deberían haber quedado fuera del marco, según Ramsfeld les permitía a “ellos” definirse como americanos. Con esto le estaba dando a la imagen la capacidad de construir la identidad nacional. Las fotografías mostraban las

atrocidades cometidas por los americanos y esta capacidad de saltarse de forma aberrante los derechos humanos se convertía por su representación en una cualidad de la identidad estadounidense.

Para Butler los marcos de la representabilidad son arbitrados por normas que a su vez rigen las vidas que son consideradas humanas y las que no (las que merecen la pena ser lloradas y las que no). Esos marcos nos ciegan con respecto a lo que vemos, nos incapacitan para ver lo que vemos. “La cultura visual en tiempo de guerra debe desempeñar un papel crítico, tematizar el marco coercitivo, el conductor de la norma deshumanizadora, el que limita lo que se puede percibir y hasta lo que se puede ser. Aunque la limitación sea necesaria para el enfoque, y no exista un ver sin una selección, esta limitación con la que nos han pedido que vivamos impone condicionamientos a lo que puede ser oído, leído, visto, sentido y conocido, lo cual opera así, en el sentido de socavar tanto una comprensión sensata de la guerra como las condiciones para una oposición sensata para la guerra” (Butler 2010, 143-44). Nos quedamos con la obligación de interrogar críticamente esos marcos y esas normas que regulan nuestra visión ya que como lúcidamente remarca la pensadora norteamericana en ese gesto se deposita una gran responsabilidad ética. “Estoy sugiriendo que la manera cómo estas normas entran en los marcos y en los circuitos de comunicabilidad más amplios son vigorosamente contestables por estar en juego la regulación efectiva del afecto, la indignación y la respuesta ética” (Butler 2010, 114).

Hemos intentado con este análisis multifocal acotar algunos de los nódulos en los que se condensa la complejidad de volver a considerar el valor y la importancia de la imagen fotográfica como un instrumento fundamental para la comprensión y gestión de la realidad. Las teorías y planteamientos posmodernos de desacreditación y desactivación de la imagen documental quisieron ver en la fotografía digital la desarticulación definitiva de la

imagen documental, sin embargo las prácticas de un nuevo documentalismo colectivo impulsado por el desarrollo de la Web y de los nuevos medios digitales ponen de relieve la necesidad de recuperar la imagen documental y su potencial para influir en la transformación de las realidades sociales y políticas. En el último nódulo nos hemos acercado a las reflexiones de diversos pensadores que vuelven a considerar seriamente el potencial ético de la imagen y sus implicaciones en la acción política, posición en la que se alinea y compromete este trabajo.

Bibliografía

- BAUDRILLARD, Jean, “La precisión de los simulacros”, WALLIS, Brian, (2001) *Arte después de la modernidad*, Madrid, Akal.
- (1991), *La guerra de Irak no ha tenido lugar*, Barcelona, Anagrama.
- DEBORD, Guy (2007) *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pretextos.
- DEL RÍO, Víctor (2010) *Factografía, vanguardia y comunicación de masas*, Madrid, Abada.
- BATCHEN, Geoffrey, “Ectoplasma, la fotografía en la era digital”, RIBALTA, Jorge, (2004) *Efecto real*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BUTLER, Judith (2010) *Marcos de guerra*, Madrid, Paidós.
- CHOMSKY, Noam (2002), *La propaganda y la opinión pública*, Editorial Crítica.
- DUCKREY, Timothy, “Poshistoria/historia autónoma”, RIBALTA, Jorge, (2004) *Efecto real*, Barcelona, Gustavo Gili.
- GONZÁLEZ-QUIJANO, Yves (2011) “Las revueltas árabes en tiempos de transición digital. Mitos y realidades”, *Nueva Sociedad*, nº 325, septiembre-octubre.

disponible en www.nuso.org/upload/articulos/3800_1.pdf (consultado, 21-10-12)

- RITCHIN, Fred (2009), *After Photography*, New York, W.W. Norton & Co.
- MITCHELL, W. J. T. (1992) *The Reconfigured Eye. Visual Thruth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, Massachussets: MIT Press.
- MARZO, Jorge Luis (Ed.) (2006), *Fotografía y activismo*, Barcelona, Gustavo Gili.
- RANCIERE, Jacques (2010), *El espectador emancipado*, Pontevedra, Ellago Ediciones.
- RIBALTA, Jorge, “Molecular Documents: Photography in the Post-Photographic Era, or How Not to be Trapped into False Dilemmas”, KELSEY, Robin, STIMSON, Blake (2008), *The Meaning of Photography*, Clark Studies in the Visual Arts.
- ROBERTS, John, “On the Ruins of Photography Culture: The Politics of Photograhry Form Today”, KELSEY, Robin, STIMSON, Blake (2008), *The Meaning of Photography*, Clark Studies in the Visual Arts.
- ROSLER, Martha (2007) *Imágenes públicas*, Barcelona, Gustavo Gili.
 - “Simulaciones de imágenes, manipulaciones por ordenador: algunas consideraciones”, MARZO, Jorge Luis (Ed.) (2006), *Fotografía y activismo*, Barcelona, Gustavo Gili.
- SEKULA, Allan, “Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación”, RIBALTA, Jorge (2004), *Efecto real*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- SONTAG, Susan (1996), *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa.
 - (2003), *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Aguilar.
 - (2004) “Regarding the torture of others”, disponible en, www.european-mediaculture.org/...torture/sontag (consultado, 25-10-12)