

Instituto de Investigaciones Gino Germani
VI Jornadas de Jóvenes Investigadores
10, 11 y 12 de noviembre de 2011
Nombre y apellido: Leticia Rigat

Afiliación Institucional: Facultad de Ciencia Políticas y Relaciones Internacionales,
Universidad Nacional de Rosario - CONICET

Correo electrónico: letirigat@hotmail.com

Eje problemático propuesto: 4. Producciones y consumos culturales. Arte, estética. Nuevas tecnologías.

Título de la ponencia: La (re)presentación en el documentalismo fotográfico: la imagen como documento, testimonio y crítica social. Un análisis de casos del fotodocumentalismo argentino.

Resumen:

En las últimas décadas se ha abierto la discusión sobre los efectos de las tecnologías digitales sobre las prácticas fotográficas basadas en el soporte químico. Advenimos a un cuestionamiento que pone en duda la credibilidad de la imagen fotográfica, se ha hablado de 'la muerte de la fotografía' y de que el documentalismo es un género agonizante. Problemas conectados con la discusión sobre la relación entre fotografía y realidad y con el debate sobre la indicialidad de la imagen fotográfica.

El presente trabajo busca reflexionar, desde un enfoque semiótico, cómo la imagen fotográfica se emplea no sólo para construir documentación sino también como imagen testimonial y de crítica social a partir de la estetización de la representación y una particular forma de mostración del cuerpo. Se trata de producciones que más que representar los sucesos del mundo, manifiestan su existencia. En este sentido nos proponemos analizar dos obras del fotodocumentalismo argentino: "*Sub-realismo criollo*" de Marcos López y "*132.000 volts, el caso Ezpeleta*" de María Eugenia Cerutti.

La (re)presentación en el documentalismo fotográfico: la imagen como documento, testimonio y crítica social. Un análisis de casos del fotodocumentalismo argentino.

Una aproximación a distintos ejes de análisis

La práctica documental surge en las primeras décadas del siglo XX articulándose con la expansión del realismo y relacionada con nuevas formas discursivas e institucionales. El término *Documental* fue determinado en 1926 por el crítico cinematográfico John Grierson, con el cual se hacía referencia a una formación discursiva más amplia que la fotografía en sí misma, pero que asignaba al dispositivo fotográfico un lugar central en cuanto a la inmediatez y a la verdad¹.

Nos referimos a *Documento Fotográfico* cuando la imagen es interpretada como portadora de información, que trae consigo la inscripción y el registro de un hecho observable y verificable².

En la actualidad advenimos a un debate sobre la credibilidad de la imagen fotográfica, de esta capacidad de dar una imagen directa de lo real. Estos cuestionamientos están profundamente afectados por los impactos de las tecnologías digitales sobre las prácticas tradicionales basadas en el soporte analógico. Asimismo pueden relacionarse con la ya tradicional discusión sobre la relación de la fotografía y la realidad y en el interior de la semiótica con el debate sobre el carácter indicial de la fotografía.

La fotografía nace como síntesis de dos experiencias muy antiguas: la primera es la cámara oscura, la segunda el descubrimiento de que algunas sustancias son sensibles a la luz. La cámara oscura de la que deriva el dispositivo fotográfico fue realizada mucho tiempo antes de que se encontrara el procedimiento para fijar con medios químicos la imagen óptica producida por ella. El principio de la cámara oscura ya se conocía y utilizaba desde finales del Renacimiento, sin embargo, su uso no se efectuó hasta un siglo después de

¹ TAGG, Jhon. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

² Definición especificada y sostenida por un amplio abanico de autores: André Bazin (1945), Roland Barthes (1980), Philippe Dubois (1983), Rosalind Krauss (2002), Margatina Ledo (1998).

que la perspectiva geométrica lineal fuera concebida por Leon Batista Alberti, Filippi Brunelleschi y Donato Bramente.

Siguiendo esta lógica, la cámara oscura fue utilizada por mucho tiempo por artistas plásticos para la realización de retratos y paisajes, y fue posteriormente este artefacto el que dio lugar a la invención del dispositivo fotográfico.

Sin embargo, al hablar sobre fotografía hay que tener en cuenta que esta no nació sólo a partir de una evolución técnica que permitía fijar las imágenes en una sustancia fotosensible, sino también de la necesidad del hombre moderno de '*fijar*' la realidad con la ayuda de la técnica. La imitación aparente de la realidad por medio de la luz significaba la realización de un antiguo deseo: reproducir un mundo creíble a través de un Dispositivo Técnico, lo cual daba la ilusión de producción automática sin la intervención directa de '*la mano del hombre*'. El cuadro pintado se presentaba como el resultado de un largo proceso aditivo y creativo, la fotografía como contraparte adquiriría un valor de inmediatez gracias a un proceso óptico, químico y mecánico de formato restringido.

La Era Moderna estuvo marcada principalmente por el sentido de la vista, por un particular 'ocularcentrismo'³. Partiendo desde aquí y retomando el concepto de Christian Metz: "*Régimen Escópico*", Martin Jay va a plantear que podemos considerar la Era Moderna en virtud de una diferenciación de subculturas visuales, antes que como un conjunto armonizado de teorías y prácticas.

Desde otra perspectiva de análisis, Nicolás Casullo advierte que lo que se produce con la modernización cultural del mundo es el agotamiento de una representación del mundo regida por lo teleológico. De esta manera: "El mundo pierde su representación desde lo sagrado, desde lo místico, desde lo religioso y va hacia una representación racionalizadora, es decir, en base a la razón de lo científico – técnico"⁴.

En cada momento histórico se producen formas particulares de expresión, en la Modernidad como bien explica Jay se dio la conjunción de diferentes tendencias que dieron lugar al desarrollo de distintas estéticas. En el Siglo XIX vio la luz el dispositivo

³ JAY, Martín. "Regímenes escópicos de la Modernidad". *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2003, pág. 221.

⁴ CASULLO, Nicolás, FOSTER, Ricardo y KAUFFMAN, Alejandro. *Itinerarios de la modernidad. Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la posmodernidad*. Buenos Aires: EUDEBA, 1999, pág. 13.

fotográfico, su progresivo desarrollo y difusión en la sociedad, operó una transformación en las formas de representación de lo real, acorde a una época marcada por el realismo, el racionalismo, la racionalización del mundo y la técnica. Como explica Jean-Marie Schaeffer, la invención de la fotografía produjo una modificación profunda en “las relaciones que el hombre mantiene con el mundo de los signos, por lo tanto con la realidad”⁵.

Al reflexionar sobre la historia de la fotografía y los abordajes teóricos que ha suscitado su estudio podemos ver que desde su origen mismo se ha producido una continua reevaluación de su estatuto y de sus usos sociales. Diversos campos disciplinares han tomado a la fotografía como objeto de estudio (historia, antropología, ciencias de la comunicación, semiótica, historia y teoría del arte, sociología, etc.) sin embargo y a pesar de las diversas teorizaciones la discusión sobre cómo y bajo qué criterios establecer géneros fotográficos sigue siendo en la actualidad un debate abierto⁶.

Ya desde sus orígenes se abrió el debate sobre si el Dispositivo Fotográfico sólo podía servir como instrumento técnico que facilitaba la reproducción de la realidad de manera puramente mecánica o si por el contrario podía considerarse un verdadero medio de expresión y creación artística.

Lo cierto es que la fotografía puso en crisis la representación visual de lo real, que hasta entonces estaba en manos de las artes plásticas, la imagen fotográfica venía a cumplir como ninguna otra la idea de una mimesis perfecta de la realidad. Esto último queda claramente ilustrado por el pintor Daleroye quien en 1839 al observar las primeras fotografías exclamó: “*A partir de hoy la pintura ha muerto*”⁷. Quienes defendían a la fotografía como un auténtico medio de creación artística argumentaban que en ella el gesto artístico del operador intervenía en la composición y en la iluminación del tema, por lo cual, la simple elección de un punto de vista, el encuadre que supone no sólo lo que va a

⁵ SCHAEFFER, Jean-Marie. *La imagen precaria*. Madrid: Cátedra, 1993, pág. 7.

⁶ Es el caso, por ejemplo, del Coloquio que se realizó en la Biblioteca Nacional de Francia en el año 1999 sobre la cuestión de los géneros fotográficos en donde artistas, conservadores, historiadores y filósofos se reunieron a debatir sobre el tema, el resultado fue la publicación del libro: *La confusión de los géneros fotográficos* (Arbaizar, P. y Picaudè, V., 2004) y el dictado de un Seminario sobre la temática durante un año universitario en la Escuela Normal Superior, el CNRS y la Universidad de Paris.

⁷ Citado por FREUND, Giselle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976, pág. 74.

mostrarse sino también de lo que va a excluirse, implica la subjetividad del fotógrafo, desde este punto de vista: “la fotografía es un fragmento de espacio pero también la expresión de un momento en el tiempo”⁸.

En relación a esto André Bazin afirma que la fotografía permitió a las artes plásticas liberarse de su obsesión por la semejanza. El Renacimiento había dividido a la pintura en dos aspiraciones: una estética, destinada a expresar realidades espirituales, y la otra psicológica, tendiente a reemplazar el mundo exterior por su doble⁹.

En este contexto, la fotografía venía a satisfacer como ninguna otra técnica de representación este afán de realismo, pues “por muy hábil que fuera el pintor, su obra estaba siempre bajo la hipoteca de una subjetivización inevitable, quedaba siempre la duda de lo que la imagen debía a la presencia del hombre”¹⁰. En cambio en la fotografía la personalidad de su creador sólo intervenía en lo que refiere a la elección, orientación y composición del fenómeno dentro del marco.

Como explica Santos Zunzuneguí, por un lado, la fotografía suponía con su reproducción mecánica de las apariencias “un relevo para la pintura en su tarea de testificación del mundo”¹¹, y supuso una ampliación del campo de lo representable, incluso en términos pictóricos, la pintura adoptó hallazgos fotográficos en sus representaciones figurativas. Este atributo es el que destaca Guy Gauthier en relación a la fotografía, el autor sugiere que la imagen foto no debe pensarse sólo como ‘detención del movimiento’, negación del tiempo a través del corte, sino como complemento de la experiencia que hace perceptible aquello que no es visible en la experiencia, es el caso por ejemplo de las imágenes que detienen la acción en su movimiento, retratan aquello que no ha tenido lugar, puesto que el cuerpo inmovilizado, reta las leyes de la gravedad, y la cámara hace perceptible aquello que el ojo no puede ver¹².

Más allá de los distintos argumentos que intentaban dar el estatus artístico a lo fotográfico, la fotografía tuvo que hacerse un lugar en la práctica artística. Como decíamos

⁸ BAURET, Gabriel. *De la Fotografía*. Buenos Aires: La Marca, 1999, pág. 49.

⁹ ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra, 1989, págs. 133-134.

¹⁰ BAZIN, André. “Ontología de la imagen fotográfica” en *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 2004, pág. 26.

¹¹ ZUNZUNEGUI, S. Ob. Cit., pág.134.

¹² GAUTHIER, Guy. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid, Cátedra, 1996, pág. 63 – 65. En este punto el autor pone como ejemplo las experiencias de Muybridye y Marey sobre la detención del movimiento en las carreras de caballos.

anteriormente, la reevaluación de su estatuto, de sus prácticas y los criterios para establecer géneros fotográfico es una cuestión que aún hoy se discute. Precisamente esto es lo que plantea Barthes en la Sesión del 17 de Febrero de 1979 en el Collège de France al reflexionar sobre la fotografía. El semiólogo francés observa de que a pesar de que en todos los niveles de la vida social encontramos a la fotografía, no se había desarrollado hasta el momento una teoría de la misma: no era considerada arte (a diferencia del cine) aún cuando había fotos artísticas, ni era incluida dentro de la alta cultura (como la pintura), lo cual lleva a afirmar al autor que lo específico de la fotografía es el *'esto ha sido'*¹³, que será el eje de análisis posterior que desarrolle Barthes en su último libro *La cámara lúcida*¹⁴.

Lo que sí fue atribuido a la fotografía a lo largo del Siglo XX es su estatuto de documento. Esta legitimación puede pensarse desde distintas perspectivas y enfoques de análisis. Por su mecánica de realización y por el conocimiento generalizado del funcionamiento del dispositivo fotográfico¹⁵, la fotografía se ha interpretado durante mucho tiempo como una evidencia de que lo que en ella se nos muestra necesariamente ha existido (Barthes, R., 1989), de que la imagen se crea sin la necesidad de modificar el material pre-fotográfico (Ledo, M., 1998) y sin la mediación directa de la mano del hombre como sí sucede en las artes plásticas (Bazin, A., 1945/ Sontag, S., 1977). Interpretada así, ha sido vivenciada como una prueba, como la retención de un instante y la fijación de la porción de un espacio (Dubois, P., 1983) que queda grabada sobre un material foto-sensible a través de la mediación de un sujeto-operador que ha estado ahí y ha registrado el suceso. Desde esta perspectiva, la fotografía puede pensarse como un testimonio visual (Kosssoy, B., 2001) y cumple, por lo tanto, con el *yo he visto*, garante de verdad que se ha establecido en Occidente desde el siglo V (Lozano, J., 1994).

Este estatuto de prueba y garantía de existencia puede explicarse desde un punto de vista semiótico, siendo que desde esta perspectiva la fotografía es una huella (índice), es decir, una continuidad física a través de la luz de aquello que representa (en tanto que es la luz que emana el referente la que se imprime directamente en la película fotosensible).

¹³ BARTHES, Roland (1979) "Efecto de lo real o más bien de realidad (Lacan)", Sesión del 17 de Febrero de 1979, publicada en *La preparación de la novela*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

¹⁴ BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989.

¹⁵ Acrecentado por la mercantilización de las cámaras fotográficas y el desarrollo de la fotografía de aficionado.

Categorizada así por el padre fundador de la semiótica, Charles S. Peirce (1987), especificado en los años 40 por André Bazin (1945) e introducido en el debate contemporáneo por la crítica de arte Rosalind Krauss (2002), el carácter indicial de la fotografía se halla en el centro del debate actual.

El acto fotográfico es un acto semiótico complejo, que implica: la producción de la imagen fotográfica, su puesta en el proceso de enunciación y su recepción e interpretación. En cuanto a la indicialidad fotográfica es necesario destacar el impacto que tuvo Roland Barthes (1980) al postular que lo específico de la fotografía –su noéma- es : *'esto ha sido'*, afirmando con ello la posición realista y constatativa de la imagen. Para Barthes, “la foto es literalmente una emanación del referente”¹⁶, y explica:

“La foto no es una copia de lo real, sino una emanación de lo real en el pasado... lo importante es que la foto posee una fuerza constatativa y que lo constatativo de la fotografía atañe al objeto y no al tiempo... el poder de autenticación prima sobre el poder de representación”¹⁷.

Para Barthes en la fotografía se produce una doble posición conjunta: la de verdad y la de pasado, lo cual ha orientado la reflexión en torno a la producción de sentido en relación a la memoria, al recuerdo, al documento, y a un tiempo pretérito.

Sin embargo, y a pesar de su amplia aceptación, esta postura está siendo fuertemente cuestionada y encontramos en la actualidad una vasta producción teórica que pone en duda el *noéma* del semiólogo francés. Eliseo Verón (1997), especifica que la imagen no es un imperio autónomo sino que se halla en dependencias que reglamentan la significación en el seno de la sociedad¹⁸. Partiendo desde aquí advierte que el *'haber estado allí'* de Barthes es en realidad una operación de quien observa la fotografía y no una operación contenida en la imagen misma, y que la temporalidad de la fotografía puede neutralizarse e interpretarse más bien como un *'estar allí'* (en el momento actual).

Encontramos también las reflexiones teóricas de Victor Burgin y de Jhon Tagg quienes plantean que la fotografía no puede garantizar una existencia pre-fotográfica,

¹⁶ BARTHES, R. (1989) Ob. Cit., pág. 142.

¹⁷ Ibid., pág. 154.

¹⁸ Haciendo con esto último, referencia a una semiología general que desempeñaría una postura opuesta a la que caracterizó a la deriva estructuralista y el reduccionismo lingüístico en VERÓN, Eliseo. “De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía” en Veyrat-Masson, Isabelle y Daban, Daniel (comp.) *Espacios Públicos en imágenes*. Barcelona: Gedisa, 1997, pág. 54.

puesto que no se trataría de una garantía fenomenológica (Burgin, 1982 / Tagg, 2005). En base a esto último Tagg advierte:

“La naturaleza indicial de la fotografía –el vínculo causativo entre el referente pre-fotográfico y el signo- es por tanto enormemente compleja, irreversible, y no puede garantizar nada en el ámbito del significado”¹⁹.

Tagg plantea que Barthes se equivoca al afirmar que la fotografía podría interpretarse como una garantía fenomenológica de una existencia pre-fotográfica, a esto último es a lo que Barthes denomina *referente fotográfico*, es decir: “no a la cosa facultativamente real que remite a una imagen o un signo, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía”²⁰. Para Tagg es necesaria una historia que dé cuenta de los procesos conscientes e inconscientes, las prácticas e instituciones a través de las cuales la fotografía puede provocar una fantasía, asumir un significado y ejercer un efecto²¹.

Para Tagg lo que Barthes denomina ‘ *fuerza constativa*’ de la imagen fotográfica es en realidad el resultado de un complejo proceso histórico y de prácticas institucionales. A esto último cabe agregar:

“Lo que es real no sólo es el elemento material, sino también el sistema discursivo del que también forma parte la imagen que contiene. No es hacia la realidad del pasado, sino de los significados presentes y de los sistemas discursivos cambiantes hacia donde debemos volver nuestra atención”²².

De esta manera el autor nos advierte que si una fotografía puede considerarse una prueba no depende de un hecho natural o existencial sino de un proceso social y semiótico que tiene su propia historia, la cual implicó técnicas y procedimientos definidos, instituciones concretas y relaciones sociales específicas. Como puede observarse, para Tagg el estudio de la imagen fotográfica debe abordarse desde un punto de vista histórico que implique un enfoque que analice el uso del dispositivo técnico en contextos específicos, por fuerzas específicas, con fines más o menos definidos.

¹⁹ TAGG, J. Ob. Cit., pág. 9.

²⁰ BARTHES, R. (1989) Ob. Cit., pág. 135.

²¹ TAGG, J. Ob. Cit., pág. 11.

²² *Ibid.*

Siguiendo con esta línea de estudio propuesta por Tagg podemos ver que la relación de fotografía y evidencia se dio ya a mediados del siglo XIX en un contexto de aparición de nuevas instituciones y nuevas prácticas de observación y archivo. Es decir:

“Esas nuevas técnicas de representación y regulación que tan esenciales fueron para la reestructuración del estado local y nacional en las sociedades industrializadas de aquella época y para el desarrollo de una red de instituciones disciplinarias –policía, prisión, manicomio, hospital, departamentos de salud pública, escuelas e incluso el propio sistema fabril moderno”²³.

En estas observaciones de Tagg es imprescindible tener en consideración a Michel Foucault y su análisis de las instituciones disciplinarias. Hacia fines del Siglo XVIII observa Foucault, el espacio se presentaba como un espacio recortado, inmóvil, petrificado, geometrizado, en donde la inspección funcionaba sin cesar y la mirada estaba por doquier, se trataba de una vigilancia continua, organizada que se apoyaba en un sistema de registro continuo²⁴.

Las nuevas técnicas de vigilancia y archivo contenidas en esas instituciones ejercían un impacto directo sobre la sociedad. Simultáneamente a la aparición de la fotografía, su desarrollo y legitimación en la sociedad, se dio el desarrollo de las ciencias sociales y antropológicas, cuyo eje de análisis es el hombre. Cabe recordar en este punto la provocativa afirmación de Foucault según la cual:

“Por muy extraño que parezca, el hombre es sólo un desgarrón en el orden de las cosas, en todo caso una configuración trazada por la disposición que ha tomado recientemente en saber... el hombre es sólo una invención reciente, una figura que no tiene ni dos siglos, un simple pliegue en nuestro saber y que desaparecerá en cuanto éste encuentre una forma nueva”²⁵.

Con la Modernidad se desarrollaron toda una serie de disciplinas como la criminología, la psiquiatría, la anatomía comparativa, la teoría de gérmenes, el saneamiento, etc., que tomaban al cuerpo y su entorno como campo de acción y el objeto de sus intervenciones técnicas. Como Foucault ha demostrado la producción de nuevos

²³ Ibid., pág. 12.

²⁴ FOUCAULT, Michel. *Vigilar y Castigar. El nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.

²⁵ FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005, pág. 9.

conocimientos desencadena nuevos efectos de poder, de igual manera que las nuevas formas de ejercicio del poder producen nuevos conocimientos²⁶. En base a esto Tagg observa que: “en este contexto de estas mutaciones históricas en cuanto a poder y sentido tomó forma la documentación y las evidencias fotográficas”²⁷.

Desde esta perspectiva de análisis la fotografía adquirió un estatus de evidencia a partir de discursos de poder que legitimaron dicha interpretación en la sociedad moderna. Sobre este punto Tagg argumenta que el discurso de lo documental constituía a principios del siglo XX una respuesta estratégica a un momento concreto de crisis de Europa Occidental y Estados Unidos, lo cual puede pensarse como un marco discursivo que legitimó al nuevo dispositivo técnico.

Recordemos que el Estado Moderno (o Estado Nación Occidental) creció a raíz de las necesidades económicas y geopolíticas de la primera Europa moderna que inició una serie de guerras territoriales, estrategias de colonización de los territorios de ultramar, políticas expansionistas y de dominación territorial de las grandes potencias sobre otros Estados. Lo que sucedió fue, para Gerd Baumann: “la aparición de un nuevo culto al Estado-Nación al estilo occidental como la última entidad para configurar el mundo”²⁸.

En las primeras décadas del Siglo XX se produce un momento de crisis no solo de las relaciones sociales y económicas y de las identidades sociales, sino principalmente de la representación misma: “de los medios de realización del sentido de lo que denominamos experiencia social”²⁹. Experiencia que ya venía modificándose con los avances de la modernidad, que provocaba una modalidad de lo reciente, de un tiempo de lo inmediato, de una particular condición de la historia marcada por descubrimientos científicos y avances tecnológicos, revoluciones industriales, en otras palabras una modernización de la historia y del mundo, sobre lo cual Casullo afirma: “Esta modernización no sólo aparece en el campo

²⁶ FOUCAULT, Michel. *Saber y Verdad*. Madrid: Ediciones La Piqueta, 1985.

²⁷ TAGG, J. Ob. Cit., pág. 13.

²⁸ BAUMANN, Gerd. *El enigma multicultural. Un replanteamiento de las identidades nacionales, étnicas y religiosas*. Barcelona: Paidós, 2001, pág. 33. Baumann coloca al Estado Nación como el primer vértice del triángulo multicultural, los dos restantes corresponden a la etnicidad y la religión, quedando en el centro la cultura.

²⁹ *Ibid.*, pág. 15-16.

de los avatares sociales, industriales, técnicos, económicos, financieros, sino que aparece también como necesidad de una nueva comprensión del mundo”³⁰.

Lo que se va elaborando en el pensamiento moderno, que hace consciente la modernización es que el mundo es, sobre todo, la representación que nos hacemos de él, es decir:

“el mundo es, básicamente, lo real en su conjunto, el esfuerzo de representación con que lo ordenamos, lo entrelazamos axiológicamente, lo definimos, lo pronunciamos y lo llevamos adelante... la Modernidad también tiene como elemento esencial un proceso de nueva comprensión de lo real, del sujeto y las cosas, del yo y la naturaleza, de las formas de conocer esa naturaleza y ese yo mismo que estoy conociendo”³¹.

Como decíamos al principio, la fotografía es hija de la Modernidad y su práctica se desarrolló en el seno de una sociedad donde se iba configurando un tipo de personalidad: moderna, capitalista, indiferente y reservada. Caracterizada, como explica Georg Simmel, por una intensificación de los estímulos nerviosos, tensionado por un ritmo vertiginoso e imposible de esquivar. En otras palabras: “el tipo de individualidad propio de las metrópolis tiene base sociológica que se define en torno a la intensificación del estímulo nervioso que resulta del rápido e interrumpido intercambio de impresiones externas e internas”³².

En relación a esto Susan Sontag advierte: “si las fotografías permiten la posesión imaginaria de un pasado irreal, también ayudan a tomar posesión de espacios donde la gente se siente insegura”³³. La fotografía se desarrolló conjuntamente a una de las actividades modernas más características: el turismo. Así para el turista que recorre las calles de una ciudad moderna la cámara actúa como un “aparato que otorga realidad a la experiencia”³⁴, sobre lo cual Sontag especifica:

“Las fotografías, un modo de certificar la experiencia, también son un modo de rechazarla: al limitar la experiencia a una búsqueda de lo fotogénico, al convertir la experiencia en una imagen, un souvenir... La actividad misma de fotografiar es

³⁰ CASULLO, N. y OTROS. Ob. Cit., pág. 10.

³¹ Ibid.

³² SIMMEL, Georg (1977) *La metrópolis y la vida mental*, pág. 2 (en línea) URL: www.bifurcaciones.cl

³³ SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977, pág. 19.

³⁴ Ibid.

tranquilizadora y atempera esa desazón general que se suele agudizar con los viajes”³⁵.

Para Sontag, fotografiar es una manera de darle forma a la experiencia: “Al no saber cómo reaccionar, fotografían. Así la experiencia cobra forma”³⁶. De tal manera ante el shock constante de las grandes ciudades, del ritmo acelerado, de la experiencia de hallarse entre multitudes desconocidas, de espacios abiertos y cerrados a la vez, la cámara proporciona un medio para retener un instante, registrarlo, dar seguridad y permanencia a la experiencia (y rechazarla al mismo tiempo). Como bien afirma la autora: “La fotografía se ha transformado en uno de los medios principales para experimentar algo, para dar apariencia de participación”³⁷.

La fotografía como crítica social

Anteriormente hemos expuesto las primeras aproximaciones a distintos abordajes que han intentado estudiar la especificidad de la imagen fotográfica y sobre los usos sociales de la misma. Como hemos visto el debate sobre estas cuestiones comenzó ya en el Siglo XIX con la aparición del dispositivo fotográfico y suscitó distintos interrogantes y conclusiones. Nos parece importante retomar estos enfoques para poder considerar las cuestiones actuales de esta problemática que se ha abierto hacia nuevas líneas de estudio. Como decíamos anteriormente, en los últimos tiempos se ha abierto el debate sobre la credibilidad de la imagen fotográfica y se han puesto en crisis determinados usos de la fotografía a partir del surgimiento de las nuevas tecnologías. Es importante por esto mismo reflexionar sobre los usos actuales y repensar las continuidades y rupturas hacia el interior de la práctica documental.

A partir de lo anterior, nos proponemos reflexionar sobre un uso particular de la fotografía en Argentina, cuyo valor podría pensarse más como una denuncia que testimonia determinadas situaciones críticas, más que como una documentación del acontecimiento. En estos casos nos hallamos frente a una ruptura de la estética clásica del

³⁵ Ibid., pág. 19-20.

³⁶ Ibid., pág. 20.

³⁷ Ibid.

otodocumentalismo que se estableció en Occidente a lo largo del Siglo XX. Es decir, un marcado naturalismo y realismo en la representación, paradigma establecido por fotógrafos como Henri Cartier-Bresson y Robert Capa, que aboga por un registro directo de lo real. En los casos que tomamos para el análisis podemos reconocer una clara ruptura con esta concepción de la fotografía en la representación de determinados contextos sociales. Estas fotografías pueden considerarse desde un punto de vista referencial y funcional como testimonios fotográficos que más que documentar manifiestan la existencia de *un otro* en situaciones veladas de miseria, descontento y deterioro físico y/o psíquico.

Actualmente, tanto en nuestro país como en América Latina en general, encontramos una vasta producción de fotodocumentalistas y un gran desarrollo de reportajes fotográficos que intentan representar, con una mirada crítica, la realidad actual de los países latinoamericanos y sus condiciones de vida.

En este trabajo haremos referencia a dos obras fotográficas contemporáneas: “*132.000 Volts, el caso Ezpeleta*” (2000) de María Eugenia Cerutti, y “*Sub-realismo criollo*” de Marcos López, a fin de reflexionar cómo el cuerpo es tomado como objeto de mostración y de denuncia.

En los dos casos mencionados, podemos observar una intervención directa del fotógrafo sobre lo fotografiado, lo cual da lugar a entrever las marcas interpretativas del fotógrafo sobre el referente. Estas intervenciones exceden la mera selección del tema y el encuadre, hablamos de una puesta en escena de los que se quiere mostrar y no un registro directo de lo real. Este tipo de imágenes fuertemente intervenidas, han sido relacionadas generalmente a la llamada fotografía de arte más que con el género documental.

Es por ello que proponemos pensar en este tipo de imágenes no ya desde el registro del acontecimiento, como ha sido el fotodocumentalismo clásico, sino como una búsqueda de los fotógrafos por dar a conocer determinados contextos sociales haciendo aparecer una crítica lineal y horizontal sobre aquello que dan a ver. En los casos elegidos esta crítica se puede observar desde la intervención y mostración del cuerpo.

El ensayo fotográfico de María Eugenia Cerutti: “*132.000 Volts, el caso Ezpeleta*” del año 2000, retrata a personas que viven en Ezpeleta, un barrio situado a 40 Km de la ciudad de Buenos Aires en donde se halla una Subestación de Energía Eléctrica de Alta

Tensión³⁸. En el mismo la autora intenta dar a ver las consecuencias de la convivencia de los vecinos con la Subestación de Energía, y más precisamente, la inscripción en los cuerpos de las emanaciones energéticas.

El cuerpo pasa a ser un espacio de manifestación y de denuncia. Su presentación en la imagen transforma en objetivable la corporización de la enfermedad y el dolor. El cuerpo se transforma en un espacio de constatación de la experiencia de enfermedad, se expone al dispositivo fotográfico y deviene imagen destinada a circular a través de miradas anónimas.

La mayor parte de las fotografías que componen la obra de Cerutti muestran a personas que padecen o padecieron de cáncer. El mismo aparece como aquello que es extraño al cuerpo, aquello que ha sido extirpado llevándose con él una parte del cuerpo, como aquello que ha dejado marcas en la piel. Pero no sólo en la superficie de ese cuerpo sino en la propia experiencia de lo corpóreo.

En la actualidad las posibilidades de intervención técnica sobre el cuerpo son cada vez mayores, se abre de esta manera la posibilidad de prolongar su existencia, como así también la de modificarlo, transformarlo, hacerlo pasar por una experiencia estética. Sin duda, la experiencia estética del cuerpo dista mucho de la experiencia de enfermedad. Todo ese capital se pone en tensión ante la vejez y la enfermedad, es decir ante la cercanía de la muerte.

Las imágenes de estos cuerpos mutilados, marcados por la acción terapéutica, no quedan solo en la mera mostración (como sería el caso quizás de su uso a nivel educativo, de formación en un campo disciplinar específico), sino que su discursivización social las hace pasar no tanto a la documentación de algo, sino a la denuncia y al testimonio de determinadas realidades sociales. Es el cuerpo del otro en la imagen el que me interpela como cuerpo-especie. Y es esa perennidad del cuerpo lindante con la muerte la que rechazo a través del cuerpo de otro pero a través de mi propia experiencia corporal.

De todas las imágenes que componen la serie "*Sub-realismo criollo*" de Marcos López³⁹ nos interesa detenernos en una en particular. Se trata de "*Autopsia*". La escena nos enfrenta a la intervención del cuerpo inerte. En ella el cuerpo como despojo de lo vivo es

³⁸ CERUTTI, María Eugenia y HEGUY, Silvana. *132.000 Volts*. Buenos Aires: La Marca, 2006.

³⁹ Marcos López: <http://www.marcoslopez.com/>

intervenido a través de un saber experto que lo desarticula en sus partes, lo examina, y lo repliega como objeto.

Un punto interesante es el juego de miradas que interpelan al espectador-testigo que contrastan con la mirada inerte del ‘muerto’. Pero hay un detalle que nos interpela, aquel *punctum* al que Barthes hacía referencia en “*La cámara lúcida*” y es la herida de bala, un agujero negro en el vientre junto a la costura. Es esa herida que condensa una especie de violencia anterior, posible causa de la muerte.

La obra de Marcos López propone una crítica a la sociedad contemporánea, más específicamente a Latinoamérica, a partir de la construcción de escenas paradójicas y absurdas. La violencia simbólica no deja de hacerse presente a través de las imágenes, toda una violencia informe que atraviesa el paisaje contemporáneo a la que López hace referencia con un extrañamiento de las situaciones que presenta. Y es en esta dislocación en la que se interpela la indiferencia contemporánea hacia determinadas situaciones.

Las fotografías de López denuncian el avasallamiento de una cultura por los efectos de homogeneización del capitalismo tardío. Su estética se distancia del clásico documentalismo y nos presenta personajes que interpelan a la cámara con miradas fijas, cuerpos inmóviles, saturación de elementos y colores, que se aproximan más a una estética publicitaria que documental. López no nos presenta un registro directo de lo real sino que su mirada crítica se enfoca en la construcción de escenas que denuncian situaciones de violencia.

Nos aproximamos a estos casos como construcciones fotográficas que toman al cuerpo como espacio de inscripción de la denuncia de situaciones de violencia contemporánea. Se trata de situaciones cotidianas que conviven con otras realidades, situaciones que se mantienen veladas a los ojos del público en general y que quedan por fuera del espectáculo cotidiano de los medios masivos, en donde predominan imágenes despojadas de dolor, donde el cuerpo se muestra y se vende como una mercancía susceptible de ser modelada y mejorada a partir de intervenciones técnicas siguiendo con los cánones de belleza y perfección.

Estas imágenes nos enfrentan a cuerpos vulnerados, nos interpelan como cuerpo-especie en nuestra propia condición de finitud. La modernidad ha puesto al cuerpo en una constante prueba, aún hoy y a pesar de todos los procedimientos a disposición que tenemos

como paliativos del dolor, el cuerpo sigue en la encrucijada de su posible desplome emocional y físico.

El cuerpo es aquello sobre lo que podemos intervenir, las representaciones actuales no hacen más que darnos a ver un cuerpo estéticamente perfecto, en la ausencia de toda experiencia de dolor.

Este tipo de realizaciones fotográficas plantean una ruptura con el documentalismo clásico y se posicionan cerca de lo que llamamos testimonio. El valor de estas imágenes es el aquí y el ahora, una denuncia que se sirve del dispositivo fotográfico para retratar determinadas situaciones a través de la interpretación del fotógrafo que inscribe en ellas su marca interpretativa.

En este proceso el cuerpo cobra un papel predominante, es aislado de su entorno, retratado por fuera del espacio en crisis donde habita, y en ese aislamiento es donde muestra la situación crítica que vive. Es ese *otro* cuerpo el que resiste a situaciones de violencia, situaciones que el Estado Moderno ha puesto a su cargo en cuanto a la conservación de la vida, una biopolítica que se encargaría de la regulación de problemas como el hábitat, las condiciones de vida, etc.

Los casos analizados nos enfrentan a contextos donde las promesas de bienestar no sirven como un paliativo a la experiencia del dolor (axioma de la vida según Shpenhauer) se trata de la creación performativa de imágenes de denuncia que más que representar un suceso manifiestan su existencia a través de la designación de lo real, y es en la imagen donde el cuerpo se inscribe como una objetividad medida que expone su propia perennidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ARBAÍZAR, Philippe y PICAUDÈ, Valérie. *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- BARTHES, Roland (1979) “Efecto de lo real o más bien de realidad (Lacan)”, Sesión del 17 de Febrero de 1979, publicada en *La preparación de la novela*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989.
- BAUMANN, Gerd. *El enigma multicultural. Un replanteamiento de las identidades nacionales, étnicas y religiosas*. Barcelona: Paidós, 2001.
- BAZIN, André. “Ontología de la imagen fotográfica” en *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 2004.
- BAURET, Gabriel. *De la Fotografía*. Buenos Aires: La Marca, 1999.
- BURGIN, Víctor. “Una relectura de la cámara lúcida”. *Ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- CASULLO, Nicolás, FOSTER, Ricardo y KAUFFMAN, Alejandro. *Itinerarios de la modernidad. Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la posmodernidad*. Buenos Aires: EUDEBA, 1999.
- CERUTTI, María Eugenia y HEGUY, Silvina. *132.000 Volts*. Buenos Aires: La Marca, 2006.
- DEBORD, Guy *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca, 2008.
- DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994.
- DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca, 2008.
- FREUND, Giselle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- *Vigilar y Castigar. El nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.
- *Saber y Verdad*. Madrid: Ediciones La Piqueta, 1985.
- GAUTHIER, Guy. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra, 1996.
- JAY, Martín. “Regímenes escópicos de la Modernidad” en *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- KOSSOY, Boris. *Fotografía e historia*. Buenos Aires: La Marca, 2001.
- KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- LEDO, Margarita. *Documentalismo Fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1998.
- LOZANO, Jorge. *El discurso Histórico*. Madrid: Alianza, 1994.

- SCHAEFFER, Jean-Marie. *La imagen precaria*. Madrid: Cátedra, 1993.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Tomo I. Bueno Aires: Losada, 2008.
- SIMMEL, Georg (1977) *La metrópolis y la vida mental* (en línea) URL: www.bifurcaciones.cl
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977.
- TAGG, Jhon. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- VERÓN, Eliseo. “De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía” en Veyrat-Masson, Isabelle y Daban, Daniel (comp.) *Espacios Públicos en imágenes*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra, 1989.