
Resumen: Este ensayo analiza distintos enfoques del fotoperiodismo de guerra, entendiendo que cada mirada pone en funcionamiento una lectura política de esos sucesos. La propuesta para tener en cuenta una pedagogía visual es que todo régimen visual es siempre un régimen político.

Palabras clave: Régimen de visibilidad político - historia del fotoperiodismo - poscolonialismo visual - pedagogía visual - fotografía y praxis histórica - análisis visual de medios gráficos.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 137]

(*) Profesor y Licenciado en Letras (UBA). Capacitador en Lenguajes Visuales (Motivarte) Docente de análisis visual y estudios culturales en diversas instituciones. Director de Estudios de la Escuela de Fotografía Motivarte. Traductor y poeta.

Una política de las imágenes

Un régimen de visibilidad es siempre un régimen político. La historia del ojo es la historia del régimen escópico al que está introducido. Cañones y angulares, obturadores y gatillos, vanguardias y frenéticos movileros, generales sagaces y editores ladinos, estos son los nuevos protagonistas para llevar una guerra adelante en el espacio visual contemporáneo. La antigua cartografía política se transformó en la esfera contemporánea de la imagen en una geoatmósfera audiovisual. Lo que cambió es el modo de regular el tráfico simbólico de la población, es decir, si en un territorio físico se controlan cuerpos y conductas, en un territorio audiovisual se regulan opiniones y perspectivas visuales que generen resultados político ideológicos en la formación de subjetividades. En esta nueva geoatmósfera, en este nuevo plano imaginal¹, en esta iconósfera contemporánea, el uso de las imágenes como dispositivos políticos es necesario para el sistema político y cultural dominante, que es como consecuencia, el paradigma formador de los sistemas de representación. Es así como en nuestro análisis hemos tomado distintos extremos de la representación de la guerra, desde Roger Fenton (1819-1869), el primer fotoperiodista, hasta Martha Rosler

(1943), polémica artista de denuncia de la década del '70, incluyendo a Alexander Gardner (1821-1882), Ernst Friedrich (1894-1967) y Larry Burrows (1926-1971). En el recorte que proponemos, la atmósfera de la imagen está siempre indicando un movimiento político y, el análisis de su código de representación, devela una crítica al sistema político y cultural que produce las implicaciones de su codificación. La imagen es uno de los elementos que integra las relaciones de identificación de una sociedad, y siguiendo sus publicaciones (diarios, revistas, programas de actualidad) donde se puede reponer cómo determina los significados políticos de una sociedad, como resume Michel Foucault, no desde “los términos primitivos de la relación con la población, sino desde la relación misma, en la medida en que es ella la que determina los elementos a los que remite” (Foucault, 298, 2001). Ver y convencer parecieran ser los paradigmas de la verdad distribuida en el fotoperiodismo bélico. Lo que estas imágenes ponen de manifiesto es en qué medida ellas mismas son actos de la guerra y determinan los niveles de violencia de una época, lo que nos está impuesto a ver y hacer.

Tres representaciones de la guerra: la continuación natural, la composición estética y el espectáculo

El inglés Roger Fenton corre el albur de ser el primer fotógrafo que realizó una cobertura amplia sobre la guerra. En 1855 la agencia Thomas Agnew le encargó fotografiar “el escenario bélico en Crimea”, allí, Fenton hizo 300 fotografías, que le valieron prestigio un año después cuando en 1856 las puso en venta.

Los contemporáneos de la Royal Photographic Society veían en *El Valle de la Sombras de la Muerte* (1855, Crimea) la primera imagen de la guerra, veían las balas de cañón posadas sobre la árida tierra yerma semejantes a las piedras casi pertenecientes a la irregularidad del terreno. Esta semejanza señalaba entender el fenómeno de la guerra como un acontecimiento natural y no como un violento procedimiento técnico militar enmarcado en las políticas del imperio británico. La mayor parte de sus tomas son retratos a oficiales posando, a las tropas en descanso, jugando a las cartas, bebiendo o formadas en sus campamentos, son un catálogo de uniformes y armas. Aunque fue famoso y rico, y fue expuesto y publicado, las imágenes traídas de Crimea no sorprendieron a las masas, que entendían a la guerra bajo el código simbólico de los pintores románticos. Sin embargo, se constituyen como la posibilidad de representarla de manera natural como la continuación de la cotidianidad de la vida, no como el desastre humano que significaba. No hay muertos o heridos en sus imágenes, y el único vendado que encontramos, está repitiendo una escena sacra en un día de campo².

Sir Roger Fenton, a la vuelta de su participación en la guerra de Crimea como el ojo del imperio, se dedicó a hacer tomas arquitectónicas, de rico detalle en la imagen. La reina Victoria le solicitó que la fotografiara junto con sus posesiones y su familia. No era para menos, había inaugurado uno de los regímenes escópicos modernos de representación y dominación.

También inglés, el fotógrafo Alexander Gardner (Londres 1821 – Washington 1882) se incorporó al ejército norteamericano para tomar fotografías de mapas, cartas y todo tipo

de cartografía dentro de una de las dependencias de investigación y espionaje del servicio secreto norteamericano. A partir de 1860 trabajó como fotógrafo de campo para el estudio fotográfico de Mathew Brady, uno de los primeros estudios privados que funcionó durante el siglo XIX como el germen de las agencias de fotoperiodistas que luego se desarrollarían en Europa tras la segunda guerra. Llegada la guerra civil a Estados Unidos, Brady anunció que “una escena de batalla es un tema excelente para un artista, sea pintor o fotógrafo. Queremos ver una fotografía de nuestra próxima batalla.” (Newhall: 2001, 45). En Washington, Brady era un dogmático de las violentas imágenes de la guerra y de la morbosidad de los espectadores que, además de verlas en distintos periódicos, iban a distintas galerías fotográficas para verlas en persona, en su historia de la fotografía, Newhall recupera que el New York Times registra la exposición 1867 que el equipo de fotógrafos de Brady realiza de esta manera,

“El Sr. Brady ha hecho algo para traernos a nosotros la terrible realidad y seriedad de la guerra. Si no ha traído cuerpos y los ha puesto en nuestros cuartos y en las calles, ha hecho algo muy parecido.” (Newhall: 2001, 55)

A Brady y a sus fotógrafos, el ejército del Potomac, principal fuerza de combate en la guerra civil, le dio todas las comodidades y los pases posibles, de lo que podemos deducir que ya eran identificados como una herramienta técnico-militar con suficiente apoyo en los medios editoriales, sobre quienes declaran que,

“El cuerpo fotográfico de Brady, calurosamente bienvenido en cada uno de nuestros ejércitos, se ha convertido en un rastro tan señalado y omnipresente como los otros cuerpos de operadores en globo, en telegrafía y en señales” (Newhall, 1989, 90)

Los medios gráficos le pedían al cuerpo estable de Brady no solo la primicia y el patetismo, el detalle y la novedad, sino también el orden. Querían mostrar la guerra, pero no asustar con el caos. *El hogar de un tirador rebelde* (1863, Gettysburg) es una de las imágenes más conocidas de Alexander Gardner, destacamos que hay indicios de que la fotografía fue escenificada. Otra de las imágenes publicadas en su libro “escenas de guerra” también está artificialmente montada. Aquí la imagen de la guerra tiene que ser estética, tiene que partir del horror de la muerte, pero quedarse en el orden, de las reglas de la composición y del ritmo, y para eso Gardner manipulaba el material de sus escenificaciones: preparaba la escena de la muerte.

En 1865 y 1866 publicó sus dos libros sobre la guerra que desde su concepción como sketch en el título hacían un fundamental hincapié en la condición artificial y estética de la representación de la muerte, *Photographic Sketchbook of the War*.

La guerra como espectáculo, la función interrumpida de Larry Burrows

También inglés, Larry Burrows (Londres 1926 – Vietnam 1971) representa la tercera mirada sobre la guerra de hoy, a su vez, la más marcada por el contexto ideológico capitalista y que construye una representación de las imágenes de la guerra de manera espectacularizada. Retomo la noción de *espectáculo* así como la desarrolla Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*, donde aparece teorizado como el advenimiento de una nueva modalidad de disponer de lo verosímil y de lo real mediante la imposición del mundo tecnoestético: la *sociedad espectacular* regula la circulación social del cuerpo y de las ideas a través de la generación de imágenes. El espectáculo nace con la modernidad urbana, con la necesidad de los estados modernos de generar unidad e identidad en las poblaciones a través de la imposición de modelos estereotipados funcionales. Dispositivos del proto espectáculo en el siglo XIX son el poeta bohemio, el pintor suicida o el flaneur. El sistema de dominación espectacular se expande autocráticamente, y con la llegada del cine y de la televisión, tiene a mano la posibilidad de concernir e involucrar a todos.

Debord piensa, acaso, en el germen de la biopolítica, dispositivos que vigilan y regulan los comportamientos humanos, desmantelan el pensamiento crítico o histórico, darle al ojo un incesante flujo de imágenes en un presente continuo. Debord nos previene, es nuestra imagen del mundo el material que forja sus barrotes y, tal vez, lee al Gramsci que afirmó que la cultura, así como la recibimos y aprendemos, es una cárcel perfecta. En las sociedades contemporáneas el espectáculo se impone como obligatorio porque ejerce el monopolio de la visualidad, escribe Debord,

“Toda la vida de las sociedades donde rigen las condiciones modernas de producción se manifiesta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que antes se vivía directamente, se aleja ahora en una representación” (Debord, 2012, 33)

La separación de la realidad y de sí mismo, de su propia autonomía intelectual, que opera en el espectador el flujo de imágenes de la sociedad espectacularizada vacía su propia identidad histórica en beneficio de aquello que representa, así Debord asocia lo contemplado con la dominación,

“La alienación del espectador en beneficio del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa así: cuanto más contempla, menos vive, menos comprende su propia existencia y sus propios deseos. (...) sus propios gestos ya no le pertenecen a él, sino a otro que los representa” (Debord 2012, 45)

El reino de la negación existe y es una nación nómada y cosmopolita que, de tanto en tanto, se instala en un lugar propicio. No siempre se alberga en ciudades; a veces le basta un barrio, o una calle. En los 60, París era una de sus capitales y Guy Debord uno de sus estadistas como luego lo será, en New York, Susan Sontag, quien leerá en Jeff Wall la misma línea argumentativa de la representación del horror.

En *Al sur de la zona desmilitarizada*, Larry Burrows produce una imagen que tiene marcados ecos sacros: el reconocimiento en los brazos abiertos, la bajada de la cruz, el descenso del monte de los Olivos, entre otros, y que es publicada con esta clave religiosa en la plataforma de la revista *Life*. Burrows en Vietnam representa acciones heroicas, historias proselitistas, de figuras andrajosas, de harapos, crea héroes trágicos, Hércules vencidos que escupen sangre y saludan a la cámara como actores saliendo del plató. Busca lugares detenidos y los convierte en sets de filmación. De la materialidad de la guerra hace un idealismo de la guerra, busca una justificación y una interpelación al joven estadounidense alienado. Burrows en Vietnam es una pieza más de la construcción del espectador como lo quiere la mirada del cine, un espectador disciplinado, pasivo, quieto. Burrows en Vietnam no está documentando la guerra, no la está representando o presentando: la está vendiendo como mercancía. Sus imágenes, incluso, son mercancías, piezas publicitarias, que ponen en circulación otra mercancía, pero ésta mucho más siniestra. (cool hunting). Sobre la imagen entendida como mercancía hablaron Roland Barthes en *Mitologías* y Umberto Eco en *La estructura ausente*. El primero desarrolló un sistema (menos que un sistema, tal vez un manual de uso) para poner de relieve las “relaciones entre retórica e ideología” (Barthes, 2010, 32) tanto en la representación del cine como en la creación de un mundo falso propio del lenguaje publicitario. El segundo, en un exhaustivo análisis del código retórico publicitario anotó “la técnica publicitaria parece fundada en el presupuesto informativo de que un anuncio atrae más la atención cuanto más viola las normas comunicativas usuales (y trastorna un sistema de expectativas retóricas)” (Eco, 1986, 229) Burrows en Vietnam trastoca el género del fotoperiodismo acercándolo al discurso publicitario, los soldados están connotados como modelos publicitarios y el pacto de lectura de este código parece decir “invitamos a que acepten el producto X porque es normal que consuman algo y nosotros les proponemos nuestra producción en lugar de otra” (Eco, 1989, 249).

En 1970, Burrows se había convertido en uno de los principales testigos de la ferocidad de la guerra y de sus nefastas consecuencias. Es en ese momento cuando vuelve a Estados Unidos y decide publicar fuera de la revista *Life* un breve ensayo fotográfico de denuncia al régimen político intervencionista llamado “Un grado de desilusión” constituyéndose en su redención. Seis meses después, de nuevo en el campo de batalla, una ojiva militar hace estallar el helicóptero donde se trasladaba.

El espectáculo es la ideología, expone la esencia de todo un sistema ideológico que empobrece, somete y niega la representación de la vida real. En sus antípodas (la mostración cínica y frontal) habita el libro de Ernst Friedrich *Guerra a la Guerra*.

La anomalía alemana, Guerra a la Guerra

En su “Pequeña historia de la Fotografía” Walter Benjamin desarrolla la cuestión de la *legibilidad de las imágenes*, sometiendo a éstas a un desciframiento pensado no para dar a las palabras más peso sino, al contrario, para poner unas y otras en una relación de perturbación recíproca. Cuando esta relación crítica no se construye, las imágenes invocan “naturalmente” a las palabras que deben acompañarlas, estereotipos, “clisés visuales no

tienen otro efecto que el de suscitar por asociación clisés lingüísticos en quien los mira” (Benjamin, 2010, 32). Bertolt Brecht, a quien Benjamin recupera, dice “una foto de las fábricas Krupp no revela casi nada de estas instituciones” (Benjamin, 2010, 32). Georges Didi-Huberman toma el final de la pequeña historia para señalar que esto nos sirve para entender que una imagen debe mantener con el lenguaje una relación de perturbación. En esta *legibilidad* se supone no solo una descripción para las imágenes sino una construcción discursiva y una restitución de sentido. En 1926, mientras Europa se conmovía con el estereotipo del horror de la guerra (no imaginando, acaso de lo que hablaba) Brecht aconsejaba ser testigo de estos hechos y de estos protagonistas de cerca, por intermedio de los documentos fotográficos, sobre “*Guerra a la Guerra*” de Ernst Friedrich declaró que,

“Por el precio de un disco de villancicos navideños uno puede comprar a sus hijos ese monstruoso libro de imágenes que se llama Guerra a la Guerra: son documentos fotográficos que muestran un retrato consumado de la humanidad” (Brecht, 2002, 65).

El armado de “Guerra a la Guerra” está dividido en tres partes: la primera parte tiene distintos manifiestos antibelicistas en tres idiomas y un programa sobre cómo la dinámica de la guerra se da de comer y beber a los niños europeos desde la familiaridad de los mismos juegos que comparten en la calle. La segunda parte es una serie de 45 dípticos en donde se ven por un lado a las tropas marchando, a los condecorados políticos dictando discursos nacionalistas, donde se habla de “los campos de honor”, del “pueblo combatiente” y al “orgullo de la familia”; y por otro lado se ven de manera explícita sus consecuencias. En “Guerra a la Guerra” hay una mostración de los figurantes en su dolor, hay una exposición del pueblo marchando hacia su muerte, hay un desarrollo y un señalamiento de la mentira de la guerra. Claro que a Bertolt Brecht le iba a gustar: “Guerra a la Guerra” recupera el telón de fondo constituido por rostros, cuerpos y gestos, recupera didácticamente el teatro de la guerra, y en esa masa oscura y le da entidad humana,

“no basta –asegura Didi Huberman- con que los pueblos sean expuestos *en general*: es preciso además preguntarse en cada caso si la forma de esa exposición los encierra (es decir los aliena) o bien los desenclaustra (los libera al exponerlos a comparecer, y los gratifica así con un poder propio de aparición” (Didi Huberman, 2015, 150)

Friedrich trabaja con nuestra voluntad de mirada, otorgándole la responsabilidad política que consiste en no dejar languidecer el lugar común de la guerra como el producto de una solución prefabricada, le da entidad. Lo que vemos en un primer plano, paradójicamente, es la guerra como causa, no como efecto. Como causa política, como dispositivo artificial. Queda para nosotros develar qué idea de comunidad está planteándonos (¿una comunidad imposible, inconfesable, desmantelada?) y cómo se articula ésta, por ejemplo, con la que propone en un trabajo contemporáneo August Sander.

Traer la guerra a casa, el callejón Vietnam

Como vimos, hay un permanente acercamiento entre una visibilidad hegemónica y la política ideológica que la genera y la expande. Pero también podemos encontrar, en los umbrales del análisis del plano imaginal de un fenómeno (la guerra en este caso), nervaduras que señalen su propia desobediencia y que dejen al descubierto estas mismas estrategias ideológicas. Nuestra cuarta representación sobre la guerra es la del fotomontaje y el collage. En *Bringing the War Home* Martha Rosler aprovecha el impacto visual, sobre la misma superficie, de elementos heterogéneos y conflictivos haciendo visible la violencia de la dominación oculta bajo el telón de la cotidianidad. *Bringing the War Home* convoca dentro del interior de cómodas habitaciones estadounidenses, imágenes de las víctimas de la guerra de Vietnam. *Ballons* es la más cruda porque expone en un mismo plano a la víctima en el momento de la muerte. Aquí Rosler usa la imagen como un dispositivo disruptivo que dinamita las bases del elemento heredado de representación fotoperiodística. Desde su trabajo arma un collage que puede ser entendido como un mensaje visual dialéctico. En este mensaje visual dialéctico tenemos tanto signos figurativos como icónicos que trabajan acercando doblemente la realidad y con los códigos de representación heredados en el régimen imaginal occidental. La presencia de la yuxtaposición altera los cánones de la representación mimética y genera un tercer tiempo, un tiempo político de denuncia, en donde trascurren ambas realidades y a la que se suma la del espectador, que es señalado como el portador de la supina indiferencia.

Malvinas, la memoria de la espera

Me interesa trasladar este tema de Debord a Baudrillard y hacia Latinoamérica, hacia Malvinas. Podemos hacer extensiva la lectura de *La guerra del golfo no ha tenido lugar* y decir lo mismo para los enfrentamientos de 1982 y analizar cómo se construyó la información del “Vamos Ganando”, la readecuación de los campos de percepción de un sistema de verdad oficial que gestionaba una narrativa asociada al consumo público de una guerra sin horror. La cobertura de esta guerra se trató de la cobertura en sí misma, no del hecho histórico generando un *efecto de lo real* con imágenes arbitrarias. Recupero el manifiesto de Baudrillard,

“Puesto que esta guerra ya estaba ganada de antemano, jamás sabremos qué pinta habría tenido si hubiese existido. La CNN en vivo no basta para hacer que esto sea una guerra” (Baudrillard: 2005. 66)

¿Qué es lo que podemos ver en este corpus? A la guerra despojada de sus pasiones, de sus fantasmas, de sus velos, de su violencia, de sus imágenes, la guerra desnudada por sus propios técnicos y envuelta después, con una segunda piel: trucaje, hiperrrealidad, simulacro. Baudrillard va más lejos: si esta guerra no es una guerra, la información que tenemos a partir de ella tampoco es información, la victoria no es una victoria y la derrota no es una derrota. Mientras miraba el libro que editó ARGRA sobre los documentos privados de la guerra recordé una frase de Rodolfo Walsh:

Reproduzca esta información, hágala circular por los medios a su alcance: a mano, a máquina, a mimeógrafo, oralmente. Mande copia a sus amigos; nueve de cada diez las estarán esperando. Millones quieren ser informados. El Terror se basa en la incomunicación. Rompa el aislamiento. Vuelva a sentir la satisfacción moral de un acto de libertad” (Rodolfo Walsh: 1987, 12).

Conclusión

La ideología es la base del pensamiento de una sociedad, representarse a sí misma en distintos planos culturales es su principal operación política. La materialización de la ideología en estos autores entraña el éxito o la denuncia en el plano imaginal de estas representaciones políticas de la guerra. En las representaciones que analizamos se ponen en escena distintos usos políticos de la imagen, convirtiéndola en un dispositivo de comunicación portadora de sentido. Es así como analizamos el dispositivo en la función de continuidad con respecto a la guerra en Fenton; proyectando una estética gótica sobre cuerpos muertos en Gardner; detallando los orígenes y los dos relatos de la guerra, el de los generales y el de los soldados masacrados, a través de un cinismo negro en Friedrich; bajo la forma de espectáculo que confunde la realidad social con una estrategia de dominación que pudo reelaborar todo lo real a su imagen y semejanza, en Burrows; y desde la idea del montaje como yuxtaposición de tiempos políticos y espaciales en Rosler.

Lo que estas imágenes recuperan en su propia materialidad, es decir, al poner en evidencia su sistema, es la posibilidad de realizar una crítica de la violencia y la posibilidad de tener una pedagogía visual sobre ella. Para hacerlo, uno tiene que describirla (lo que implica que entonces uno tiene que ser capaz de mirarlo todo). Desmantelar sus artefactos ideológicos sus distintos códigos y subcódigos de armado, describir sus relaciones y articulaciones con lo real y con la idea coyuntural de lo humano. Desmontar y volver a articular la estructura paradigmática (en su propia distribución) y sintagmática (en el plano de otras imágenes contemporáneas que aparecen con ella). La pedagogía visual de estas imágenes nos propone dos puntos: por un lado nos muestra un sistema inseparablemente técnico, histórico y político controlado por dispositivos de poder; pero por el otro nos permite poner en jaque su estrategia. Porque, creo, en las imágenes de la guerra está su principio y su fin.

Notas

1. Es imagen por partida doble, primero porque su plano de operaciones es la imagen y segundo porque afecta al plano de la generación de imaginaciones.
2. Contemporáneo a Roger Fenton es el fotógrafo inglés Felice A. Beato (1832-1909), quien parte a Japón en 1858 y extrae de la Guerra del Opio (1839-1860) imágenes mucho más crudas y siniestras, pero a la vez, imágenes de alto valor estético y poético. Beato, cuyo valor es superior a Fenton, no ingresará a este análisis porque siembre fue independiente.
3. Recordemos, no obstante, el diabólico retrato que Arnold Newman le hizo a Alfred Krupp en 1963.

Listas de Referencias Bibliográficas

- Benjamin, W. (2005) "Pequeña historia de la fotografía" en *Obras completas Tomo 1*. Barcelona, Universidad de Madrid.
- Benjamin, W. (2005) "Para una crítica de la violencia" en *Obras completas Tomo 3*. Barcelona, Universidad de Madrid,
- Crary, J. "La modernidad y la cuestión del observador". Material de cátedra.
- Debord, G. (2012) *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, La Marca.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Cuerpos figurantes*. Buenos Aires, Manantial.
- Eco, U. (2014) *La estructura ausente*. Buenos Aires. SigloXXI.
- Friedrich, E. (2001) *Krieg dem Kriege*. Bruselas, Museo Anti Guerra.
- Fontcuberta, J. (2004) *El beso de Judas*. Barcelona, GG.
- Foucault, M. (2001) *Defender la sociedad (1975-1976)*. Bs. As., FCE.
- Gubern, R. (1989) *El simio informatizado*. Barcelona, Fundesco..
- Jay, M. "Regimenes escópicos de la modernidad". Material de cátedra.
- Joly, M. (2009) *Introducción al análisis de la imagen*. Buenos Aires, La Marca.
- Newhall, B. (1987). *Historia de la fotografía*. Barcelona, GG.
- Ranciére, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 2010.
- Walsh, Rodolfo. *El violento oficio de escribir*. Buenos Aires, de la Flor, 1987.

Abstract: This essay analyzes different approaches to war photojournalism, understanding that each view puts into operation a political reading of these events. The proposal is to take into account a visual pedagogy because every visual regime is always a political regime.

Keywords: war photography – history – photography through media - pedagogy

Resumo: Este ensaio discute diferentes abordagens do fotojornalismo de guerra, entender cada olhar para colocar em operação uma leitura política desses eventos. A proposta de levar em conta uma pedagogia visual é que todo regime de visual é sempre um regime político.

Palavras chave: Fotografias de guerra – regime visual – regime político

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]