

Título: Sobre la fotografía testimonial y la mostración del cuerpo.

Autor: Leticia Rigat

DNI: 30.390751

Mail: letirigat@hotmail.com

Institución a la que pertenece: CONICET, Facultad de Ciencia Política y Relaciones

Internacionales, Universidad Nacional de Rosario.

Área de interés: Arte y Comunicación

Palabras claves: fotodocumentalismo – cuerpo – testimonio

Resumen:

El presente trabajo se enmarca dentro de una serie de análisis y reflexiones sobre ciertos usos de la fotografía en Latinoamérica. La idea es pensar en los procesos de significación de un determinado uso de la fotografía documental, cuyo valor reside no en el registro del acontecimiento (relacionado al archivo, a lo noticioso, al documento y a la memoria) sino en la producción de testimonios iconográficos que hacen aparecer *-dan a ver-* situaciones veladas en formas de testimonios fotográficos. Se trata de imágenes que más allá de representar los sucesos del mundo, manifiestan su existencia.

Observando algunos casos podemos ver que pese a ser categorizadas dentro del género documental, algunos reportajes fotográficos 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.

En este trabajo tomaremos dos casos: “*132.000 Volts, el caso Ezpeleta*” (2000) de María Eugenia Cerutti, y “*Madres del Monte*” (2005/2007) de Julio Pantoja, a fin de reflexionar cómo el cuerpo es tomado como objeto de mostración y de denuncia.

SOBRE LA FOTOGRAFÍA TESTIMONIAL Y LA MOSTRACIÓN DEL CUERPO

El presente trabajo se enmarca dentro de una serie de análisis y reflexiones¹ sobre ciertos usos de la fotografía documental en Latinoamérica, cuyo valor reside en la producción de testimonios iconográficos que hacen aparecer *-dan a ver-* situaciones veladas en formas de testimonios fotográficos. Se trata de imágenes que más allá de registrar el acontecimiento y documentar los sucesos del mundo (relacionado esto último al archivo, a lo noticioso, al documento y a la memoria) manifiestan su existencia.

Advenimos en la actualidad a un debate sobre la credibilidad de la imagen fotográfica (de su capacidad de dar una imagen directa de lo real), discusión que tiene como pilar los impactos de las tecnologías digitales sobre las prácticas tradicionales basadas en el soporte analógico. Se ha anunciado la muerte de la Fotografía (Green, 2007) y se ha afirmado el agotamiento del género documental (Rosler, 2007). Estas cuestiones 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 este tipo de imágenes.

En Argentina durante las últimas décadas se han creado agencias independientes de fotografía documental, fundadas y presididas por fotógrafos que se desempeñan también en medios locales. Es el caso, por ejemplo, del Grupo Núcleo de Autores Fotográfico fundado en 1984; de la Agencia y Fundación Infotos creada en 1997 y de SudacaPhotos del año 2001. También nos encontramos para la misma época con la organización de la Bienal de Fotografía Documental que se realiza en el mes de octubre en la provincia de Tucumán cada dos años: 2004, 2006, 2008, 2010.

Actualmente, tanto en nuestro país como en América Latina en general, encontramos una vasta producción de fotodocumentalistas y un gran desarrollo de

¹ Incluimos en el presente trabajo análisis realizados a partir del cursado de Seminarios de Posgrados cursados en el año 2010 en el marco de la Maestría en Estudios Culturales (CEI- UNR): “Teorías de la Cultura” (Dr. Christian Ferrer y Prof. Margarita Martínez) y Políticas Culturales (Dr. Julio Ramos).

reportajes fotográficos que intentan representar, con una mirada crítica, la realidad actual de los países latinoamericanos y sus condiciones de vida.

Observando algunos casos podemos ver que pese a ser categorizadas dentro del género documental, algunos reportajes fotográficos 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.

Considerar este tipo de realizaciones, en donde se busca retratar –dar a ver- a modo de denuncia determinados contextos y situaciones sociales, nos parece un punto importante dentro de un marco más general de la reflexión sobre América Latina en general. Cada época histórica produce modos distintos de representación, en las últimas décadas advenimos a importantes cambios a escala mundial, tanto en lo social como lo político y lo económico. Lo cual se ve reflejado en qué se representa y cómo se crean las representaciones visuales.

La fotografía: *documento o testimonio*

La práctica documental surge en las primeras décadas del siglo XX articulándose con la expansión del realismo. El término *Documental* es establecido en 1926 por el crítico cinematográfico John Grierson y vino a denotar una formación discursiva mucho más amplia que la fotografía en sí misma, pero que le otorgó al dispositivo fotográfico un lugar central en cuanto a la inmediatez y a la verdad (Tagg, J., 2005). Al hablar de Documento Fotográfico nos referimos a que la imagen es interpretada como portadora de información, que trae consigo la inscripción y el registro de un hecho observable y verificable².

Al abordar la historia de la fotografía nos encontramos con que si algo ha marcado su desarrollo y su estudio es la continua reevaluación de su estatuto y de sus usos sociales. Estudiada desde diversos campos disciplinares (historia, antropología, sociología, ciencias

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).

de la comunicación, historia y teoría del arte, etc.) la discusión sobre cómo y bajo qué criterios establecer géneros fotográficos, sigue siendo en la actualidad un debate abierto³.

Si nos remontamos a sus orígenes nos encontramos con la discusión sobre si el dispositivo fotográfico sólo podía servir como instrumento técnico capaz de reproducir las apariencias de manera puramente mecánica, o si podía ser considerado como un medio de expresión artística, es decir, desde el comienzo se debatió sobre su estatuto y la cuestión giró en torno a si la fotografía debía considerarse como una mecánica de reproducción o un medio de expresión.

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 fotográfico⁴, 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., 1980), 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

³ 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.

⁴ Acrecentado por la mercantilización de las cámaras fotográficas y el desarrollo de la fotografía de aficionado.

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).

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 constativa de la imagen. Para Barthes, “la foto es literalmente una emanación del referente”⁵, 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 constativa y que lo constativo de la fotografía atañe al objeto y no al tiempo... el poder de autenticación prima sobre el poder de representación”*⁶.

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. Es el caso de los cuestionamientos de Victor Burgin y de Jhon Tagg quienes plantean que la fotografía no puede garantizar una existencia pre-fotográfica, puesto que no se trataría de una garantía fenomenológica (Burgin, 1982 / Tagg, 2005). Por otra parte, 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 sociedad⁷. Partiendo desde aquí advierte que el ‘*haber estado*

⁵ BARTHES, R. (1989) Ob. Cit., pág. 142.

⁶ *Ibíd.*, pág. 154.

⁷ 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

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).

El cuerpo como espacio de inscripción de la denuncia

Nos parece importante revisar y retomar algunos de estos enfoques para poder considerar las cuestiones actuales de esta problemática que se ha abierto hacia nuevas líneas de estudio. Como decíamos al comienzo en los últimos tiempos se ha abierto el debate sobre el impacto de las tecnologías digitales en las prácticas fotográficas, esto ha puesto en discusión los viejos lineamientos de análisis y las clásicas categorizaciones sobre fotografía documental. Lo cual lleva a indagar sobre las cuestiones planteadas por John Tagg en cuanto a las prácticas y los discursos que han habilitado y legitimado la interpretación y la recepción de la fotografía como evidencia, más allá de la especificidad del signo. Es necesario reflexionar sobre los usos actuales y repensar las continuidades y rupturas que se generan hacia el interior de la práctica documental.

A partir de lo anterior, nos proponemos reflexionar sobre un uso particular de la fotografía en Latinoamérica, 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 fotodocumentalismo que se estableció en Occidente a lo largo del Siglo XX. Es decir, de 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 es un claro ejemplo de ruptura con esta concepción de la fotografía.

Enmarcadas dentro del género documental, podemos observar una intervención directa 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

semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía” en Veyrat-Masson, Isabelle y Daban, Daniel (comp.) *Espacios Públicos en imágenes*. Gedisa. Barcelona, 1997, pág. 54.

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 estos casos la crítica se puede observar desde la intervención y mostración del cuerpo.

Los casos que mencionaremos a continuación no sólo documentan sino que abren el campo de lo visible, dan a ver, manifiestan la existencia de determinados contextos y situaciones y cuerpos marcados, atravesados por el avance de la globalización... cuerpos en abandono a contextos hostiles y de cambios constantes.

En “*Madres del Monte*”, Julio Pantoja buscó retratar a mujeres que en el norte argentino luchan por conservar las tierras que están siendo asechadas por los desmontes. Pantoja trabaja como fotógrafo para Greenpace, en esta oportunidad estaba realizando un trabajo para la organización haciendo fotografías aéreas de la quema de bosques en el norte argentino, él mismo relata⁸ que lo que veía desde el helicóptero era grandes extensiones de tierra quemada que dejaban como saldo unos cuadrados blancos en medio de los extensos bosques.

A partir de ahí se contactó con los habitantes de la zona, quienes reclamaban la conservación de las tierras. El resultado fue un extenso reportaje que duró dos años en los que el fotógrafo trabajó y se relacionó con estas personas. De ahí surge “*Madres del Monte*”.

Como puede observarse no se trata del simple documento del acontecimiento, en las imágenes no se nos muestran las extensiones de tierra quemada, por el contrario todo queda (re)presentado a partir de una construcción simbólica que pone el acento en el cuerpo de estas mujeres cuyo objetivo es mantener el lugar en donde viven.

Estas imágenes se hacen eco de una construcción simbólica nacional más amplia. Se trata de las Madres, cuya denominación se asocia en nuestro país a una larga tradición de

⁸ Entrevista realizada por Leticia Rigat en el año 2008 a Julio Pantoja.

lucha por la vida y los derechos humanos. Esta cuestión se pone en conjunción con la tela blanca que sirve de fondo al retrato de las madres entrando en diálogo con los pañuelos blancos de las Madres de Plaza de Mayo. Sin embargo, estas telas lo que están representando son esas extensiones de tierra quemada, una metáfora de lo que el fotógrafo veía desde la altura en su trabajo para Greenpace.

No obstante no se agota en esto, los trozos de tela sirven para aislar a los cuerpos del entorno, para separar a los cuerpos de su propio medio de vida, una ruptura espacial que presagia un extrañamiento de lo corpóreo con aquello que lo rodea. El resultado es la (re)presentación de un espacio petrificado, recortado y dividido, toda una retículo donde el cuerpo queda inscripto en un espacio de visibilidad. Donde el tiempo se detiene en la pose de los cuerpos aislados.

Es el cuerpo de estas mujeres y sus hijas las que cargan con el testimonio, es el cuerpo que se hace visible sobre el soporte blanco, una metonimia que intenta mostrar algo que sucede a gran escala.

Los cambios producidos a nivel mundial tras la globalización y el neoliberalismo obliga a pensar nuevas problematizaciones sobre el cuerpo, como afirma Atuel Marx: “Si la opresión ejercida sobre los cuerpos (mercantilizados, presionados, asignados) fue siempre indisociable del capitalismo, a la hora del despliegue neoliberal sufre formas inéditas”⁹. La creciente desigualdad, la reducción de las condiciones de vida al mínimo en poblaciones enteras, la redefinición de identidades que envisten cambios y desplazamientos a gran escala, entre otras cosas, se ve reflejado en la necesidad de nuevas representaciones y reflexiones (económicas, políticas, filosóficas y estéticas) sobre el cuerpo.

Los desplazamientos territoriales de la globalización y la industrialización, la mundialización de la industria, es representada por Pantoja a partir de la exclusión y devastación del territorio y sus implicancias en los cuerpos. Sin embargo, y haciendo una especie de ruptura con lo que ha delimitado la clásica estética del Documentalismo –la de un marcado realismo en la representación- Pantoja juega con los géneros y nos presenta una obra en donde la denuncia se manifiesta por y a través de los cuerpos. Retrato, paisaje,

⁹ VV.AA. *Cuerpos dominados. Cuerpos en ruptura*. Nueva Visión, Buenos aires, 2007, pág. 5.

documentalismo, fotos etnográficas, una mezcla de estilos que inscribe la denuncia en la intervención de la escena más allá de su registro.

En las fotos que componen “*Madres del Monte*” podemos observar que se establece una conjunción de elementos y estilos de dos clásicos géneros de la fotografía: retrato y paisaje, dos líneas que han desarrollado sus propias características. En el retrato se trabaja desde el vínculo que logra establecerse entre el fotógrafo y lo fotografiado, toda una cultura de la pose que se distancia de la horizontalidad y el despojamiento del paisaje.

Así las panorámicas de Pantoja retrata sobre un cuadrado blanco, telón de fondo, personajes que posan para la cámara y que remiten explícitamente a toda una tradición del retrato en estudio, lo que sirve de fondo, de contexto es el paisaje en su máxima expresión, horizontal, imponente.

Georges Didi-Huberman analizando algunas características de la escultura moderna y partiendo de un pasaje de Marleau-Ponty, plantea un interrogante que bien puede aplicarse a la reflexión de la obra de Pantoja: “¿Qué es un volumen portador, mostrador de vacío? ¿Cómo mostrar un vacío? ¿Y cómo hacer de esta un acto, una forma que nos mira?”¹⁰.

La nada, rodeada por el todo, las grandes extensiones de tierra quemadas para la plantación de soja transgénica que el autor observaba desde el aire en su trabajo para Greenpace, establecía este vacío, ese corte territorial donde el vacío queda inscripto dentro de un todo lleno de vida (árboles, plantas, casas, etc.). El paño blanco hace eco de esa nada, abre el vacío y establece a su vez una distancia sujeto-fondo, fracturando la continuidad del espacio natural, aislando a los personajes, despojándolos del contexto vivo.

De esta manera, el cuerpo queda contenido en un rectángulo blanco, en un extrañamiento con el entorno, los cuerpos vestidos de fiesta asisten a la fiesta de pocos. El trabajo de Pantoja bordea cuestiones etnográficas, manifestando la otredad en la construcción de la imagen que delimita el límite étnico y cultural. Personas desplazadas, circunscriptas por un entorno que se va limitando, cerrando sobre ellas. Los cuerpos quedan enmarcados dentro de un límite preciso, composición centralizada que incorpora elementos que actúan como diferencias visuales de contraste.

¹⁰DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial, Buenos Aires, 2006, pág. 18.

Pantoja trabaja desde la idea universal de Derechos Humanos, y aborda la cuestión de los desmontes del norte argentino desde el efecto violento sobre los habitantes de la zona y no ya desde el propio desastre natural. Zona de abandono donde los cuerpos habitan la extinción del ambiente. Los cuerpos a salvo en la tela blanca, espacio nítido que los separa del entorno y que remite metafóricamente a esas extensiones de tierra destruidas por el fuego, quedan a salvo, separados de la destrucción, de la descomposición del hábitat. La tela blanca delimita el adentro y el afuera, alegorizando ciertas dualidades clásicas de la modernidad: lo público y lo privado; lo que se integra y lo que se excluye; el cuerpo productivo y el cuerpo improductivo, etc.

Desde un punto de vista estético y referencial la obra antes mencionada puede relacionarse al ensayo fotográfico del fotógrafo venezolano Antonio Briceño: *“Dioses de América. Guardianes de nuestra diversidad cultural, geográfica y natural”*. Dijimos al principio que con la modernización de del mundo se produjo un agotamiento de la representación desde lo sagrado, lo místico y lo religioso. La obra de Briceño plantea precisamente un giro hacia ‘lo sagrado’ para reflexionar sobre las territorialidades y la transculturación.

Trabajando desde el paisaje y el cuerpo, el autor expone una serie de fotografías en donde las ‘creencias’ locales se muestran como patrimonio cultural, como cultura originaria en un contexto de diversidad y en una región donde lo local y lo propio ha sido hostigado.

Representando algunas divinidades y figuras mitológicas aborígenes americanas el autor propone un giro en la reflexión en torno al origen, a la tradición, a ciertos rasgos de las culturas locales que han sido olvidadas y hasta aniquiladas, pero que sobreviven latentes en estas tierras.

Las piezas que componen el trabajo de Briceño conllevan en el interior esta hibridación de géneros, son el resultado de un trabajo de registro, de foto directa bajo la lógica del paisaje y el fotomontaje digital de estas figuras emblemáticas retratadas y recreadas por el propio autor. Es el cuerpo encarnando las deidades las que inscriben y manifiestan la crítica.

Asimismo y muy próximo a la cuestión de lo local, de aquellos territorios olvidados, asechados, cuyas poblaciones embisten el hostigamiento de los fuertes cambios que trajo la

modernidad encontramos la obra “*Mirada crítica*” del fotógrafo Luis González Palma (Guatemala). En la misma los retratos remiten a las violencias políticas de eugenesia empleada para clasificar a las poblaciones indígenas.

Los primeros planos en sepia dan a ver rostros a los que miramos interceptados por las miradas fijas de aquellas personas. El blanco de los ojos se separa del tono sepia del resto de la imagen, ese espacio en blanco, ese vacío que nos mira carga con el vaciamiento progresivo de una cultura desplazada por la conquista, un cuerpo dominado por una mirada externa y ajena que ha buscado conquistar la mirada interna.

Desde otro punto de vista, y fijando la mirada en lo urbano, en las grandes metrópolis podemos hacer referencia a obras cuyas imágenes plantean la violencia de las ciudades irrumpiendo en los cuerpos y tensionando la lógica moderna de la supervivencia y el bienestar administrado por los Estados y la promesa del cuerpo bello, cuya vida y bienestar están garantizados por los avances técnicos.

Este es el caso del ensayo fotográfico de María Eugenia Ceruti: “*132.000 Volts, el caso Ezpeleta*” del año 2000 donde la autora 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 Tensión¹¹. 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.

¹¹ CERUTTI, María Eugenia y HEGUY, Silvina. *132.000 Volts*. La Marca, Buenos Aires, 2006.

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 en 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.

*

Tomamos estos casos como distintas forma de denuncia a través de la imagen fotográfica en donde el cuerpo se presenta como espacio de inscripción de situaciones de violencia contemporánea, como hemos visto la imagen fotográfica ha servido durante años para documentar acontecimientos, para acompañar el relato de los sucesos, incluso en los hechos más trágico, como en las guerras, solo que en estos casos la fotografía se presenta como la ilustración de un acontecimiento expuesto como asombroso, novedoso, en nuestros ejemplos los hechos son presentados como realidades existentes que conviven con otros contextos, situaciones que se mantienen veladas a los ojos del público en general, que quedan por fuera del espectáculo diario de los medios masivos. Espectáculo que media las relaciones sociales y en donde predominan imágenes despojadas del dolor, donde el cuerpo se muestra y se vende como una mercancía susceptible de ser modelada y mejorada a partir de intervenciones técnicas siguiendo un canon de belleza y perfección.

Sus características signicas, como hemos visto desde el punto de vista semiótico, han habilitado a la fotografía como un objeto portador de verdad, es la huella de lo que muestra, por lo tanto eso necesariamente ha existido. Desde otro punto de vista, la imagen

fotográfica ha sido empleada como medio de recuerdo, por ejemplo el álbum ha servido como objeto de culto a la memoria familiar.

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. Así, ante situaciones violentas o de shock emocional, la imagen media la experiencia y permiten su recepción, ponen la distancia que permite recepcionar determinadas situaciones. Como plantea Guy Debord:

“toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación... el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes”¹²

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.

¹² DEBORD, Guy *La sociedad del espectáculo*. La Marca, Buenos Aires, 2008.

Los casos mencionados nos enfrentan a contextos donde las promesas de bienestar no sirven como un paliativo a la experiencia del dolor, 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.

Estas imágenes desafían la lógica y la racionalidad moderna al asumir como objeto al cuerpo anómalo, indisciplinado, intervenido, sacralizado que reta y se aleja del cuerpo productivo, útil, normalizado de la esfera contemporánea.

Bibliografía general

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. Siglo XXI*, Buenos Aires, 2005.

------. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 1989.

BAUMANN, Gerd. *El enigma multicultural. Un replanteamiento de las identidades nacionales, étnicas y religiosas*. Paidós, Barcelona, 2001.

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

BAURET, Gabriel. *De la Fotografía*. La Marca, Buenos Aires, 1999.

BURGIN, Víctor (1982). “Una relectura de la Cámara Lúcida” en *Ensayos*. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

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

CERUTTI, María Eugenia y HEGUY, Silvina. *132.000 Volts*. La Marca, Buenos Aires, 2006

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. La Marca, Buenos Aires, 2008.

- DEBRAY, Regis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Paidós, Barcelona, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial, Buenos Aires, 2006.
- DUBOIS, Philippe (1983) *El acto Fotográfico y otros ensayos*. La Marca, Buenos Aires, 2008.
- FREUND, Giselle. *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2005.
- . *Vigilar y Castigar. El nacimiento de la prisión*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2006.
- . *Saber y Verdad*. Ediciones La Piqueta, Madrid, 1985.
- GAUTHIER, Guy. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Cátedra, Madrid, 1996.
- KOSSOY, Boris. *Fotografía e historia*. La Marca, Buenos Aires, 2001.
- LEDO, Margarita. *Documentalismo Fotográfico. Éxodos e Identidad*. Cátedra. Madrid, 1998.
- LOZANO, Jorge. *El discurso histórico*. Alianza, Madrid, 1994.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *La imagen precaria*. Cátedra. Madrid, 1993.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Sudamericana, Buenos Aires, 1977.
- TAGG, Jhon. *El peso de la representación*. Gustavo Gili. Barcelona, 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*. Gedisa. Barcelona, 1997.
- VV.AA. *Cuerpos dominados. Cuerpos en ruptura*. Nueva Visión, Buenos Aires, 2007.
- ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Cátedra, Madrid, 1989.

PÁGINAS WEB

- BRICEÑO, Antonio: www.antoniobriceno.com
- GONZÁLEZ PALMA, Luis: www.gonzalezpalma.com
- PANTOJA, Julio: www.juliopantoja.com.ar