

Alberto Martín

Imágenes de la violencia

Texto publicado en Art&Co, Núm 4, 2008, p. 14-15

“...la superficie del agua es un espejo del cielo que está arriba, no de las profundidades habitadas por los peces que están abajo. El lago ríe cuando los lucios muestran otra cara ahí abajo, y las carpas devoradas no creen en Dios”.

Ernst Bloch

Las imágenes de la violencia siempre exigen interrogación. En la medida en que tanto la imagen como la violencia son producto de un discurso y son representación, el encuentro entre ambas en el análisis o en la producción de una específica iconografía de la violencia debe ser *pensado* ante todo como el resultado de una construcción de sentido. Ya señaló con acierto Roland Barthes en *Mitologías*, hace medio siglo y a propósito de las fotos-impactos, que “no es suficiente que el fotógrafo signifique lo horrible para que nosotros lo experimentemos como tal.” Apelaba entonces a la necesidad de que ante la imagen del horror el espectador no fuera desposeído de su propio juicio y pudiera interrogarse. Cuestión de representación y enunciado. Hace cincuenta años, Barthes podía plantearse aún que frente a las imágenes en las que el horror (la violencia) está sobreconstruido y por tanto el fotógrafo termina por ocupar el espacio donde puede formarse el juicio del espectador; las fotografías de agencia, al presentar los hechos en su simple y terca literalidad, si podían obligar al espectador a una interrogación y a un juicio sin la presencia condicionante y demiúrgica del fotógrafo. Pero el tiempo no ha pasado en vano y hoy, esta afirmación, podría ser considerada no sólo ingenua sino política y socialmente ineficaz. No obstante, permite fijar los términos de una discusión a propósito de las condiciones y posibilidades de representar la violencia a través de las imágenes.

Sin duda, la fotografía documental, y especialmente el fotoperiodismo, han protagonizado y casi capitalizado durante décadas el registro de la violencia, una posición dominante que encontraba su esencia y justificación en el papel testimonial del fotógrafo y en la proximidad y fidelidad con respecto a los hechos. También en la consideración de que el acontecimiento resumía y contenía en sí mismo, sin necesidad de otros contextos o lecturas, no sólo la representación de la violencia sino también su explicación. El tiempo y la reflexión nos han enseñado, como bien ha expresado Paola Cortés Rocca en su texto *Iconografía de la violencia*, que la cámara lo que nos ofrece en realidad es “la superficie texturada de una imagen en la que descubrir lo violento”. En ningún caso un atributo esencial del hecho registrado. No obstante, actualmente asistimos todavía desde la esfera del documentalismo y el fotorreportaje a reiterados intentos por reafirmar, con nuevos enfoques y estrategias, esa creencia en la fidelidad, la literalidad y la transparencia de los hechos. Bien sea desde la estilización y un cierto neo-esteticismo de las imágenes, con la pretensión de recalcar la subjetividad del registro, bien sea reforzando, por el contrario, los parámetros de distanciamiento e impersonalidad, el fotorreportaje busca

nuevos caminos de legitimación (especialmente en la esfera artística, como bien han señalado autores como Michel Poivert o Gaëlle Morel entre otros). Pero este doble camino no es nuevo, Allan Sekula ya advertía sobre la inoperancia de la doble creencia tanto en la subjetividad privilegiada del artista como en la esencial objetividad del realismo fotográfico, planteando que “la verdad social es algo más que una cuestión de estilo convincente”. Su reivindicación sobre la necesidad de una “praxis más amplia” sigue plenamente vigente, en la medida en que persiste la tendencia a la descontextualización del documento y a dejar a un lado cuestiones como la necesaria deconstrucción crítica y el tratamiento autorreflexivo, tanto de la imagen como de las señales de violencia. Es sorprendente por su pertinencia, que 25 años después de que Allan Sekula planteara estas cuestiones en el año 1978, David Campany en su análisis de la “fotografía tardía” (aquella que opta por alejarse de la relación inmediata con el acontecimiento en beneficio de una relación *lenta* con las secuelas de los hechos) siga alertando casi en los mismos términos y con los mismo argumentos sobre el peligro de que las imágenes acaben disfrazadas de compromiso y en una vivencia de lo sublime situada más allá de una efectiva comprensión crítica de los acontecimientos.

La cuestión de la construcción y articulación de una iconografía de la violencia en el ámbito de lo fotográfico atañe así fundamentalmente a las condiciones y capacidades de visualización y representación de la misma, a la lectura de los contextos en que se genera y explicita, a las modalidades que adopta. Se hace inevitable establecer un puente ente historia, imagen y poder para llegar a un enunciado efectivo y crítico de la violencia, precisamente por el hecho de que ésta no siempre es visible o se manifiesta de un modo concreto. Pero no se trata sólo de hacer aflorar la violencia estructural que permanece oculta, latente, interiorizada en la sociedad o institucionalizada por la esfera política y económica, sino también de sacar a la luz los procesos que están en el origen de sus manifestaciones más evidentes. El riesgo siempre, como recuerda Didi-Huberman citando a Walter Benjamín, es reducir la arqueología a un puro y simple amor por los escombros. Igual que ocurre con el lenguaje eufemístico que falsifica y oscurece la realidad, especialmente cuando se trata de enmascarar la violencia; la imagen puede quedar reducida a un puro lenguaje retórico que no traspasa la apariencia de los hechos. Tratar de articular una efectiva iconografía de la violencia en los términos expuestos anteriormente, es una tarea que puede aparecer estrechamente conectada con una larga tradición de reflexión (de Benjamín a Brecht) acerca de las condiciones fotográficas de la visibilidad de la historia a lo largo del siglo XX. Georges Didi-Huberman, acaba de analizar exhaustivamente en su reciente libro *Cuando las imágenes toman posición* dicha tradición. Allí aparecen destacados dos elementos fundamentales y estrechamente conectados que son pertinentes a la hora de ahondar en las posibilidades de construcción de una imagen de la violencia: la necesidad de recurrir a continuas operaciones de *montaje* y *desmontaje* para llegar a revelar el “*contra-plano*”. Las imágenes de la violencia tienen casi siempre un más allá que se resiste a la mirada o a la construcción visual, un lugar que bien podemos aceptar llamar *contra-plano*, por oposición a la fachada de los acontecimientos mediáticos, y en el que es posible proceder a un trabajo de recomposición de fragmentos, residuos, trazas, supervivencias o síntomas. Un trabajo necesario entonces es la identificación y montaje de aquellos *indicios críticos* que puedan permitir la construcción de un régimen visual adecuado para la representación de la violencia. Hay un buen número de artistas que en esta línea han desarrollado o están desarrollando diversas estrategias para sacar a la luz expresiones de la violencia que se mantienen ocultas, para conectar un presente de acontecimientos marcado por la inmediatez con la lentitud y la densidad del proceso histórico, o para

recuperar y reconfigurar la memoria de los hechos allí donde ésta ha sido manipulada, sepultada o directamente aniquilada.

Se puede optar por afrontar el reto de otorgar presencia a la ausencia o de representar lo irrepresentable y lo innombrable como fue el caso del acercamiento de Alfredo Jaar a los sucesos de Ruanda; o proceder a un trabajo de rememoración y ficcionalización del archivo y sus imágenes como el realizado por The Atlas Group Archive para abordar la guerra civil en Líbano. Las vías que se han explorado, como las que aún quedan por explorar en la representación de la violencia, son múltiples. Se han inventado imágenes para restituir realidades que permanecían inaccesibles o en la invisibilidad, se ha cuestionado donde y cómo se puede situar el epicentro de un acontecimiento o cuales son los límites territoriales a los que verdaderamente afecta un conflicto. También se han puesto en evidencia, desde el ámbito teórico, diversos niveles y procesos en los que la violencia es un elemento constitutivo de primer orden: Mike Davis ha llamado la atención sobre el hecho de que el miedo se esté convirtiendo en un elemento estructurador del espacio urbano y Don Mitchel nos recuerda que todo paisaje es especulativo y que existe una inevitable conexión entre abundancia y riqueza y pobreza y muerte. El sueño de un paisaje justo está cada vez más lejos, como muestra bien el último trabajo de Xavier Ribas, un autor cada vez más interesado en la visualización de la violencia y sus condiciones. En *Nómadas* (2008), una instalación compuesta por 30 fotografías, Ribas *reordena* los restos de un solar levantado y destruido por sus propietarios para evitar que siguiera siendo ocupado por un grupo de gitanos de origen rumano. Aquí se registra un claro ejemplo paradójico de violencia controlada y legitimada, un daño significativo a la propiedad autoinfligido por sus dueños para garantizar el control del espacio. El paisaje que vemos en esta cuadrícula de 30 fotografías es la huella de una agresión, es la emanación de la destrucción como forma de autoridad, un paisaje que proviene de la pobreza y de la presencia amenazante del “otro”. La cuadrícula, como herramienta de *montaje* del indicio crítico que representa este solar en uno de los barrios de Barcelona, reúne los pedazos dispersos de una conciencia ausente. Igual de cercanos geográficamente pueden resultarnos los diversos trabajos que se están realizando en torno a la recuperación de la memoria histórica en relación a la Guerra civil y la represión franquista. Uno de ellos es el muy reciente y aún en curso *La estrategia del avestruz* de Javier Ayarza. Reuniendo en un sentido muy brechtiano las categorías de lo épico y lo trágico, el trabajo se centra en el acto mismo de búsqueda y recuperación de las víctimas, el desenterramiento. La violencia retroactiva liberada por estas imágenes surge de no aceptar la reconciliación entre memoria e historia, sino de evidenciar la relación entre memoria y olvido. El acontecimiento se construye a través del relato que construyen los oficiantes de este ritual, un relato visual que conjura el olvido y evita la brusca ruptura con el pasado.

Toda imagen de la violencia responde en lo más profundo de su esencia, usando una expresión de Didi-Huberman, a la tentativa de “*no dejar mudo* lo inaudito de la historia”.

