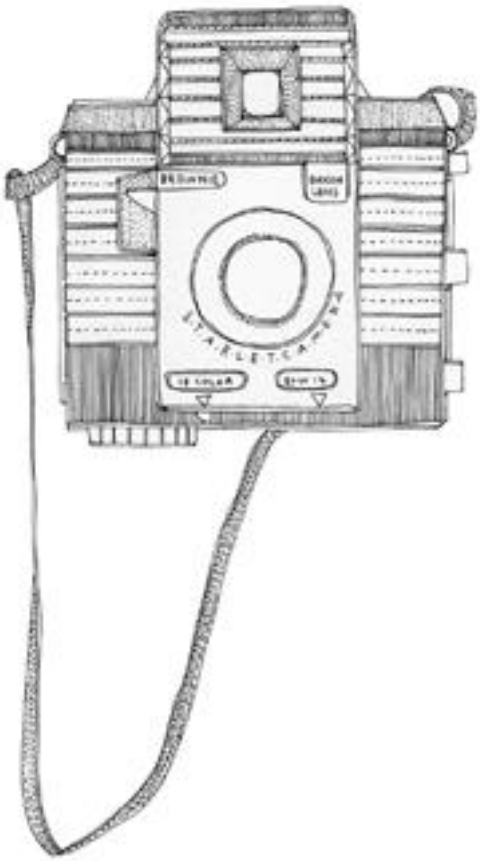
artivismo

análisis de proyectos contemporáneos de arte que utilizan la fotografía para tratar conflictos sociopolíticos internacionales



Universidad de San Andrés
Junio, 2009

Tesis de licenciatura
Departamento de Humanidades
Carrera de comunicación

Tesista
Maia Persico

Mentores
Mario Carlón & Eliseo Verón

Título
Artivismo

Tema
Análisis de tres proyectos contemporáneos de arte que utilizan la fotografía para abordar conflictos socio-políticos

Presentación

Los conflictos socio-políticos son objeto de diferentes instituciones desde organismos políticos hasta organizaciones no gubernamentales, empresas periodísticas o instituciones artísticas. Cada una de ellas genera un discurso utilizando múltiples soportes. La fotografía de arte es una estrategia posible para abordar este tipo de problemáticas. Ciertamente no es la única. Estas fotografías circulan en diversos espacios: seguido, las mismas imágenes cruzan de los medios o campañas de ONGs a libros y salas de exposición. Fotógrafos actuales utilizan rasgos estilísticos propios del arte para abordar temas social o políticamente comprometidos. ¿Por qué lo hacen? ¿De qué forma estas estrategias de comunicación artística se ponen al servicio de temas que no le son propios? ¿A qué niveles cambia la información que recibo y su credibilidad?

Hay fotos informativas que pueden ser pensadas como artísticas de la misma manera que fotos de arte nos proveen datos concretos sobre acontecimientos. Ambos casos plantean la existencia de un área en disyuntiva, entre el discurso de arte y el discurso de información. Esta división no es propia de las fotografías - no todas las fotos pueden pensarse de esta forma-. Tampoco le es exclusiva; otros soportes muestran esta división. Arte e información se cruzan en más esferas que una, nos concentraremos a lo largo de este trabajo en dos recuadros específicos: la fotografía de arte y los discursos sobre conflictos socio-políticos. La discusión sobre el discurso informativo o la noción de transmisión de información trasciende la de conflictos socio-políticos y la engloba. La elección de trabajar con conflictos particulares tiene dos motivaciones. En primer lugar, aun si proponen bandos ideológicos opuestos, los conflictos se definen como causas socialmente validadas. Consideramos que merecen atención. Asociado a esto, los conflictos que analizaremos forman parte de la agenda mundial, su importancia trasciende lo local. La elección de la fotografía se debe a que, a diferencia de otros soportes artísticos, también es utilizado por los discursos de información. Posee un fuerte componente analógico – de semejanza con lo retratado- lo cual hace de la fotografía una forma de representación privilegiada. La fotografía tiene una historia como soporte de información tanto como soporte de obras de arte. La imagen fotográfica es muy versátil: puede ser soporte de discursos de variadas instituciones y puede actuar como soporte en sí mismo y como soporte

complementario de otro tipo de instalación. Como determina Abigail Solomon Godeau[1], la fotografía es lo que se hace con ella. Su técnica confiere a la imagen creada una ilusión de realidad: si algo fue fotografiado, indiscutiblemente estuvo allí. No obstante esto, tras la difusión de técnicas para alterar las imágenes de manera imperceptible al ojo humano, la credibilidad de las fotografías canónicas está en declive. La misma autora menciona que la fotografía propiamente dicha asiste a su entierro en la era posmoderna. Aun así encontramos todavía fotógrafos de arte que apuestan a esta técnica. ¿Cómo logran reconstruir credibilidad?

Habiendo planteado las líneas que guían este trabajo, trabajaremos estas cuestiones enfocados en la producción de tres artistas particulares. Nos dedicaremos durante la primera parte a adentrarnos en las discusiones preexistentes sobre la fotografía. Este marco teórico inicial será abordado desde dos dimensiones. Una perspectiva histórica que nos llevará a recorrer los cambios de las técnicas fotográficas, la fotografía de arte y la fotografía de información por excelencia: el fotoperiodismo. Estos tres aspectos se encuentran en las obras de los fotógrafos que analizaremos. Luego, abordaremos el tema desde una perspectiva teórica, volviendo de manera general a las dos grandes discusiones del análisis de la fotografía. En lo que respecta la relación entre la representación y lo representado, la discusión de divide entre lo icónico y lo indicial de la imagen fotográfica. En lo que respecta la fotografía como institución, la división se da entre dispositivo y medio. Los argumentos teóricos nos darán algunas puntas sobre algunos rasgos a analizar en las fotografías. La segunda parte del trabajo se concentra en la obra de los tres artistas con los que hemos elegido trabajar: el francés JR, la americano-vietnamita An-My Lê y el joven sudafricano Mikhael Subotzky. Presentaremos sus técnicas, sus proyectos y los temas que abordan así como algunos datos sobre la circulación de sus obras. La tercera parte apunta a retomar lo visto en las dos primeras partes desde el punto de vista del análisis comunicacional. Empezaremos por elegir y discutir los modelos a utilizar para aplicarlos a las obras de los tres artistas. Para cada uno de ellos, nos enfocaremos en una estrategia particular para destacar. Finalmente retomaremos la discusión de manera general planteando, de acuerdo a lo que discutido a lo largo del trabajo, algunos rasgos generales sobre el uso del arte como estrategia para comunicar temas socio-políticos.

[1] Solomon Godeau, A.: "La fotografía tras la fotografía artística" en Wallés, B. (comp.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación.*, Akal, Madrid, 2001.

Índice

Primera parte

Sobre la imagen fotográfica

05 Discurso de arte/ discurso de información
07 Imagen de información
11 Imagen de arte

El estatuto de la imagen fotográfica

15 Icono indicial/ índice icónico
16 Entre el dispositivo y el medio

Segunda parte

JR

21 Portrait d'une génération
22 Face2Face
23 Women are heroes
24 Exposición de calle
25 La experiencia 28mm

An-My Lê

27 Vietnam
28 Small Wars
29 29 Palms/ Events Ashore
30 La cámara Deadorff y la fotografía de paisaje
31 Memoria y simulación: la relación con el espacio

Mikhael Subotzky

36 Die Vier Hoeke
37 Umjiegwana
37 Beaufort West
38 La cárcel como sistema de representación de lo social
40 Contar la historia desde adentro

QUAERERE VERUM
Universidad de
SanAndrés

Tercera parte

Fotografía como discurso social

43 Discurso social

45 Gramáticas de producción/ gramáticas de reconocimiento

47 Procesos de apertura y restricción de sentido

47 Enunciador/ co-enunciador

51 Lo verdadero/ falso del discurso de información versus lo verdadero artístico/ verosímil en el discurso de arte

Estrategias de construcción de sentido

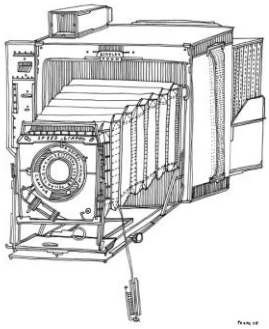
55 Comparabilidad y contigüidad en la obra de JR

57 Ficcionalidad en la obra de An-My Lê

59 Lo descriptivo y lo testimonial en la obra de Mikhael Subotzky

63 Conclusiones

QUAERERE VERUM
Universidad de
SanAndrés



Primera parte

Discusiones teóricas sobre imágenes artísticas e informativas y sobre el estatuto de la imagen e institución fotográficas.

Esta primera parte del trabajo tiene como objetivo proveer un marco teórico a la investigación. Retomando aspectos teóricos, históricos y analíticos buscamos destacar las cuestiones fundamentales necesarias para ir a mirar las fotografías. Gran parte de las nociones esbozadas aquí serán retomadas más tarde en la segunda parte en relación al análisis de los proyectos específicos de los tres artistas.

QUAERERE VERUM
Universidad de
SanAndrés

1

Sobre la imagen fotográfica

Discurso de arte/ discurso de información

Una primera distinción entre las dos variables enunciadas como centrales al trabajo – arte e información- corresponde a la oposición entre los discursos que generan. El discurso informativo se define como susceptible a un juicio de verdad: toda pieza de información pretende que aquello que enuncia es verdadero. Este tipo de enunciado funciona bajo la suposición de que el enunciador posee pruebas – estén explicitadas en el discurso o no – que respaldan lo dicho así como argumentos que descalifiquen declaraciones que se opongan. El discurso informativo posee dos rasgos centrales[2]. En lo que respecta el mensaje, se trata de un discurso denotativo: tiene como objeto acontecimientos concretos que busca captar. El conocimiento generado por este tipo de discurso es "no marcado"[3]. De la misma manera que

[2] De acuerdo a lo expuesto en Carlón, M.: *Imagen de arte/ imagen de información*, edición Atuel, Buenos Aires, 1994.
[3] Ibíd.

concedemos cierta credibilidad a los medios; también contemplamos las noticias con recelo, asumiendo que un porcentaje de lo dicho no es certero. Las noticias divulgadas por los medios de comunicación no son incontestables; el valor de verdad en este tipo de conocimiento es grande pero inferior a discursos como el científico.

Las definiciones modernas de lo que constituye el arte abarcan todos los dispositivos visuales que hacen a la representación; determinando que toda imagen, más allá de sus condiciones de producción, puede ser (re)leída como obra de arte. Para ser reconocida como un discurso artístico, una obra debe poder someterse a un juicio de gusto[4]. Para esto debe responder a ciertos criterios socialmente definidos asociados a las obras de arte y dar cuenta de la intención individual del artista. Dos criterios prácticos nos sirven para dar cuenta de la intencionalidad: la obra debe provenir de un artista (1) cuya intensión se materialice en un proyecto artístico (2). Dado que los criterios de análisis se definen culturalmente, es difícil generalizar. Aun si podemos intentar esbozar algunas reglas que expliquen los mecanismos de funcionamiento de lo visual, no es consistente plantear una semiótica de las imágenes o lo fotográfico. Suponiendo que esto fuera posible, ¿cuáles serían las unidades mínimas de este lenguaje? A diferencia de la lengua, no encontramos en la fotografía, estructuras aislables que pueden reubicarse (procesos de selección) y respondan a reglas de ensamblaje (procesos de combinación). Jean Marie Schaeffer discute que la fotografía cumple difícilmente con los criterios de juicio de gusto. A partir del arte moderno, muchas obras han buscado alejarse del juicio por lo estético o lo bello. Podemos referirnos a un segundo criterio, propuesto por Mario Carlón[5]: la pertenencia a la esfera artística. Es útil considerar la circulación de la obra por diferentes espacios artísticos: libros, publicaciones, y sobre todo, museos o salas de exposición. Este segundo criterio es determinante para nuestro objeto de estudio. Las fotografías en cuestión constituyen proyectos fotográficos efectuados por individuos que se reconocen a sí mismo como artistas y cuyas obras circulan en los espacios mencionados.

En definitiva, mientras los discursos de información proponen juicios de verdad que hacen intervenir la relación entre lo dicho y la realidad y la institución informativo y sus receptores; el discurso de arte propone juicios estéticos cambiantes. Cada tipo de discurso genera imágenes que se asocian con él: imágenes que leemos como imágenes de arte; imágenes que tomamos como imágenes de información.

[4] Idea planteada en Schaeffer, J. M.: *La imagen precaria - del dispositivo fotográfico*, Cátedra, Madrid, 1990 [capítulo 4 "La problemática del arte"]
[5] Carlón, M. Op. Cit

Imágenes de información

La fotografía es un invento de principios del siglo XVIII disputado entre Nicéphore Nièpce (1765 - 1833) y Louis Daguerre (1787 - 1851). Ambos solucionaron la inquietud sobre como capturar una proyección de la realidad sobre una superficie sensible embebida de sales de plata. Este producto químico se oscurece natural y progresivamente al reaccionar con la luz. Los primeros intentos fotográficos se lograban al exponer superficies con químicos durante largos tiempos de exposición. Desde 1830 hasta 1890, diferentes científicos avanzan sobre este invento. Daguerre descubre como disminuir el tiempo necesario para realizar las fotografías de 8 horas a 5 minutos. Henry Fox Talbot (1800-1877) introduce el uso de hojas – en vez de placas metálicas – para obtener negativos que le permitían hacer copias. Durante este primer periodo de la fotografía, la técnica es utilizada para documentar espacios (cambios en las ciudades, nuevos territorios descubiertos) y acontecimientos particulares (la travesía al Himalaya, la guerra civil norteamericana y la primera guerra mundial). Las cámaras eran pesadas y los fotógrafos debían trasladarse con sus elementos para preparar la superficie a fotografiar. En 1888, George Eastman (1854 – 1932) pone a la venta la primera cámara Kodak y revoluciona la empresa fotográfica. La primera Kodak Brownie es relativamente portátil, de precio accesible y funciona a rollo, lo que permite a su usuario sacar varias fotografías antes de revelar. Este acontecimiento introduce el dispositivo fotográfico en el ámbito privado norteamericano. Cincuenta años más tarde, en la década del 20, las empresas Leitz Camera (Leica) y Ermanox utilizan la película 35mm - inventada para el cine – para obtener gran definición en cámaras portátiles. La rentabilidad y practicidad que otorgaban posibilitaron grabar el momento exacto. Estas cámaras facilitaban tanto la captación de imágenes como el proceso de revelado.

Este invento empieza a utilizarse en Alemania, a principios de la década del 30, cuando algunos medios locales las utilizaron para capturar imágenes de acontecimientos. Con el nombre de "reportajes", estas imágenes se usaron al principio como forma de propaganda política en los diarios de partido nazi para retratar el ascenso de Hitler al poder; luego, durante la segunda guerra mundial, fueron retomados como soporte de propaganda por otros estados nacionales. La fotografía permitía a los diarios representar su visión sobre los acontecimientos mundiales y sobre qué rol debía ocupar la nación. La revista norteamericana Life es el caso más influyente en esta propuesta. La idea detrás del fotoperiodismo (nombre que se dio a este uso del dispositivo fotográfico) era capturar los acontecimientos para poder dar cuenta de los mismos en una toma. Este surge como una rama del periodismo propiamente dicho. En ambos casos, la cobertura de acontecimientos se manejaba a través de historias, con enviados in situ para lo que ocurría. Henry Cartier Bresson decía considerarse fotoperiodista mientras eso significara "mantener un diario en fotografías"[6].

El modelo tradicional de fotoperiodismo, seguido por la mayoría de las revistas y en especial Life, definía al fotógrafo como ilustrador de las ideas que los editores creaban. Los fotógrafos buscaban autonomía, querían dejar de depender económica e ideológicamente de los

[6] Cartier Bresson, H. en Boot, C. (ed.): *Magnum Stories*, Phaidon Press, Londres, 2004.

medios que los contrataban. De esta inquietud surgieron las agencias como Magnum (1947). Sus fundadores - H. Cartier Bresson, R. Capa, D. Seymour y G. Rodger - buscaban desatarse de los lazos que debían mantener con las empresas periodísticas y sus ideologías. Dichas agencias estaban comprometidas con una visión y práctica de la fotografía más independiente; querían ser libres de elegir las historias y cómo contarlas. El surgimiento de Magnum no cambió la selección ni manera de abordar las historias. Introdujo un cambio de poder para el fotógrafo y modificó las formas de financiamiento: ya no se trataba de asignaciones sino de venta de un producto efectuado –el reportaje fotográfico- a varias publicaciones a la vez, favoreciendo económicamente a los fotógrafos.

En el seno de Magnum, empezó una separación entre dos de sus fundadores: R. Capa representaba la antigua forma de concepción de las historias, cercana a la prensa escrita, mientras que H. Cartier Bresson proponía un acercamiento como artista. En vez de trabajar en historias, trabajaba una suerte de cuaderno de vida, basándose en una observación del mundo. Esta visión humanista estaba detrás de la exposición "The family of man" (MOMA, NY, 1955). Ésta convocó a fotógrafos de todas partes del mundo a presentar imágenes que mostraran cómo vivían las personas de esa época. La brecha entre estas dos definiciones se hacía cada vez más notoria, no sólo en Magnum sino en el fotoperiodismo en general. Cartier Bresson escribe este fragmento en una carta que distribuye a los miembros de Magnum.

> "Quiero recordarles a todos que Magnum fue creada para permitirnos, y de hecho obligarnos, a crear testimonio de nuestro mundo y contemporáneos de acuerdo a nuestra capacidad e interpretación. Cuando están ocurriendo eventos significativos, cuando no involucra una gran cantidad de dinero y cuando uno está cerca uno debe permanecer fotográficamente en contacto con las realidades que suceden en frente de nuestros lentes y no dudar en sacrificar confort material y seguridad. Esta vuelta a nuestros orígenes deberá mantener nuestra cabeza y nuestras lentes por encima de la vida superficial que tan seguido nos rodea. Estoy sorprendido por cuantos de ustedes se ven condicionados-casi de forma exclusiva- por los deseos de vuestros clientes..." [7]

En los noventa, la crisis del periodismo fotográfico se hizo evidente. La prensa dejo de ser la fuente de ingreso por excelencia; las fotografías cambiaban de espacios, penetrando en instituciones políticas y artísticas. Existen todavía revistas como Time y Newsweek que todavía contratan fotógrafos periodistas pero en su trabajo no aparece ya el deseo de verdad, de expresar voluntades políticas sino una individualidad en la forma de capturar las imágenes. Otros mercados no relacionados con las noticias, como National Geographic, se fueron desarrollando; en estos casos, los fotógrafos tienen un mayor poder de decisión editorial. Los fotógrafos dejaron de referirse a los medios para la difusión de sus obras, muchos dependen de la publicación de libros.

La evolución de la fotografía de información está marcada tanto por avances técnicos como ideológicos. Progresivamente, los fotoperiodistas se alejan del tema en sí para concentrarse en el desarrollo de su visión. Actualmente nos encontramos en un momento del

[7] Ibíd. p.8

posperiodismo fotográfico en el cual la noción de “historia contada” se ha redefinido por completo. Según Susan Sontag, las fotografías se convierten en otra forma de experimentar acontecimientos del mundo exterior pero mientras las imágenes aumentan el impacto del hecho, la multiplicación de imágenes, me produce el efecto contrario. Cuantas más imágenes, menor es su efecto. La televisión, como competidor en la creación de imágenes, intensifica este proceso. Antes de su invención, la fotografía era el único medio que permitía tener un soporte visual de los acontecimientos. Las fotos planteaban la noticia en diferido de la misma manera que lo hacían los diarios. La televisión - y sobre todo, la noción de “en vivo” - cambia los tiempos y espacios de la noticia. Las cámaras televisivas permiten presenciar el momento sin desfase. La fotografía se vuelve cada vez más analítica.

QUAERERE VERUM
Universidad de
SanAndrés

QUAERERE VERUM
Universidad de
SanAndrés

Imágenes de arte

Las imágenes no son soporte únicamente de discursos informativos, también lo son de discursos artísticos. Como plantea André Bazin[8] en "Ontología de la imagen fotográfica", la fotografía se inserta en la discusión sobre la representación. Según Bazin, la representación de la vida tiene su origen en la voluntad de preservación. Las estatuillas que acompañaban los sarcófagos pueden pensarse como un ejemplo temprano de esta idea. Éstas representaban la apariencia física del fallecido, respondían a la voluntad de mantener una imagen del difunto. Esta voluntad fue evolucionando pero la noción del parecido permaneció en el centro de la representación. Según Bazin, dos ideas guiaban las copias: una voluntad de duplicar lo externo, de dejar un testimonio de lo real y una voluntad estética, de expresión de algo interior y metafísico. Los criterios de la representación han oscilado entre una preponderancia de lo jerárquico y lo analógico. En el primero de los casos, las diferencias de posición y/o tamaño en la representación dan al receptor una idea sobre el estatus de lo representado. En el segundo, la representación está marcada por la voluntad de asemejar la representación plástica - la obra de arte - a la de la visión humana. Una hace prevalecer reglas matemáticas, otra el punto de vista de un testigo ocular. La fotografía es inventada en un momento de transición entre una representación mimética (vigente desde el prerrenacimiento) y la ruptura de la misma por las vanguardias modernas (a fines del siglo XIX). Plantea una tensión en la discusión sobre la representación ya que propone una técnica que permite materializar la voluntad de plasmar imágenes de la misma manera que las recibe el ojo.

La proyección de la realidad en una imagen fotográfica no es una novedad. La inquietud sobre este tipo de imagen existe desde los principios del arte. El primer intento exitoso de proyección de la realidad puede rastrearse al mito de la mujer que traza la sombra de su amante proyectada sobre una pared con el fin de inmortalizar su silueta[9]. Aquello que otorga valor a esa imagen no es su semejanza al sujeto real sino su carácter de huella La proyección de imágenes se había logrado con las cámaras lúcida y oscura utilizadas por los pintores como herramienta para aumentar el parecido de la imagen a la realidad. La posibilidad de capturar la imagen proyectada a través de químicos lumino-sensibles constituye el aspecto novedoso de la fotografía. La fotografía resuelve el problema de la fijación.

La fotografía fue en un primer momento definida como una técnica. Dadas las características de las primeras cámaras fotográficas era necesario que el objeto/ persona fotografiada permaneciera quieta por un largo periodo de tiempo dado que las placas en las cuales se imprimía la imagen poseían una baja sensibilidad y necesitaban de un largo período de exposición en exterior para captar la luz correctamente. La imagen resultante presentaba una ventaja respecto de la precisión en los resultados pero mantenía características comunes con la pintura al aire del libre. Estas fotografías eran posadas y dados los tiempos de exposición a la luz, las personas generalmente estaban sentadas. Quien se vio influido de mayor manera por la

[8] Bazin, A. (1968)
[9] Dubois, Ph. (1986)

existencia de la fotografía no fue, en un primer momento, la pintura de paisajes sino los retratos. Muchos miniaturistas fueron los primeros en lanzarse en el oficio de fotógrafo, el cual implicaba en ese entonces. La discusión sobre la fotografía y su estatus es posterior a su invención[10]: cuando empiezan a escribirse los primeros ensayos teóricos analizando su impacto, la fotografía llevaba años desarrollándose. Uno de los primeros usos de la fotografía es entonces el de testimonio de existencia o de álbum de familia. Las fotos permitían dejar rastro de los ancestros. Esto es importante porque aun si la fotografía influye en la representación no es inmediatamente pensada en tanto arte.

> "La conmemoración de los hechos de los individuos en tanto miembros de familias (así como de otros grupos) es el primer uso popular de la fotografía [...] Si las fotografías permiten la posesión imaginarias de un pasado irreal, también ayudan a tomar posesión de un espacio donde la gente se siente insegura. Así la fotografía se desarrolla en tándem con una de las actividades modernas más características: el turismo."[11]

A partir de la creación de la primera cámara familiar – Kodak Brownie (1888) – la fotografía es investida de un carácter privado tanto en la creación de imágenes como en su circulación. La evolución de la técnica fotográfica permitió su inserción en espacios tanto públicos como privados así como uso en diversas instituciones desde la familia, el arte, y los medios hasta instituciones de control. Las fotos "son suministros de información"[12] y se incorporan en trámites burocráticos como forma de testimonio.

Los primeros fotógrafos en aventurarse fuera de esta definición técnica de la fotografía buscaban dar testimonio de su época. Si la fotografía iba a cambiar su estatus, debía mostrar algo distinto. La obra de E. Atget es una de las primeras en proponer una alternativa. La idea detrás de su proyecto era buscar "lo que se pierde, lo que se esconde"[13] en las calles de Paris. Los trabajos del fotógrafo alemán A. Sander proponen otra alternativa. Sander comienza por la observación de campesinos que luego extiende a miembros de todas las clases sociales. W. Benjamin dice "La obra de Sander no es más un conjunto de imágenes: es un atlas de ejercicios."[14] La noción de proyecto fotográfico es central al pasaje de la fotografía al arte. Un cliché puede constituir una imagen pero no una obra de arte. Solo un conjunto de fotografías como unidad puede traducir las intenciones del artista. Según Sontag, S. estos proyectos de observación se concentran en el carácter humano de aquello que representan; buscan alejarse de las distinciones entre lo bello y lo feo, entre lo importante y lo trivial. La idea que subyacía en estos fotógrafos era la de crear una suerte de álbum familiar de su generación. Distinguimos los proyectos de A. Sander, A. Stieglitz, D. Lange o W. Evans, quienes buscan retratar a las personas en su cotidianeidad. "Sander no estaba buscando secretos, estaba observando lo típico"[15] Las

[10] Idea de Benjamin, W. (1938)
[11] Sontag, S. Op. Cit. pp.18 -19
[12] Ibíd. pp31
[13] Ibíd. pp.20
[14] Ibíd. pp.24
[15] Sontag, S. Op. cit. p.70

formas de acercarse a esa época variaban: algunos fotógrafos buscaban destacar su personalidad; otros buscaban pasar desapercibidos en sus propias fotografías. En la década del setenta, D. Arbus buscó crear una imagen de lo raro (entendido como no cotidiano) retratando personajes de una sociedad norteamericana oculta. Sus retratos de "freaks" buscaban, desde un punto de vista externo, dar cuerpo a lo marginal y atípico que era dejado de lado por las imágenes y por la mirada de la sociedad.

Este modelo de proyecto, ligado a una época y espacio particulares, se agota y la fotografía de arte, del mismo modo que las artes plásticas, hace una ruptura con la representación del mundo en parte a través de movimientos de vanguardia en la fotografía surrealista. A principios de siglo XX, el arte y la fotografía estaban en tensión, en gran parte por el uso de las fotografías para retratar y difundir obras de arte. El surrealismo como movimiento introduce la idea de la fotografía como composición: no se fotografía lo que se observa en la realidad sino que se crea una realidad que luego es fotografiada. No se señala lo que ve sino lo que se crea. W. Benjamin menciona el ejemplo de las experimentaciones fotografiadas de Man Ray. Estas fotografías presentan una tensión: la técnica fotográfica nos indica que si se trata de una fotografía aquello que vemos efectivamente estuvo allí; sin embargo, lo que vemos no parece una escena reconocible en la realidad provocando, como dice A. Bazin, una suerte de alucinación. La fotografía postmoderna busca poner en el centro de su obra la crisis de la fotografía. No sólo puedo fotografiar muchas cosas más allá de a realidad sino también puedo usar la fotografía dentro de proyectos artísticos. Los rasgos primordiales del testimonio de la fotografía dejan de estar en el centro de su definición. "En este contexto, la fotografía no queda definida por cómo se hace sino qué se hace con ella."[16]

Existen imágenes de arte e imágenes de información de forma separada, pero la división se desdibuja cuando una misma imagen pasa de un ámbito a otro. Grandes obras de arte como "La coronación de Napoleón" (Jacques Louis David, 1805-1808) fueron concebidas como testimonio político y forman actualmente parte de museos. A la inversa, ciertos retratos o paisajes, pensados como arte, son material de estudio de historiadores y antropólogos, en tanto nos dan indicios de costumbres de otros tiempos. Imágenes de arte pueden pensarse como información o imágenes de información que pueden pensarse como arte. Los ejemplos mencionados implican relecturas y un defasaje entre una intencionalidad en el momento de producción y otra distinta en el momento de recepción. El carácter híbrido arte/información puede figurar desde el momento de producción de la imagen. La película "Babel" (Alejandro González Iñárritu, 2006) por ejemplo es presentada en festivales de cine y premiada como séptimo arte. El film nos da información sobre las condiciones de los inmigrantes ilegales mexicanos en Estados Unidos, el terrorismo en el mundo árabe o la juventud japonesa contemporánea. Este es el caso de los proyectos que analizaremos en los cuales las dos variables se cruzan: los proyectos fotográficos, en tanto forma, y los conflictos políticos, en tanto contenido.

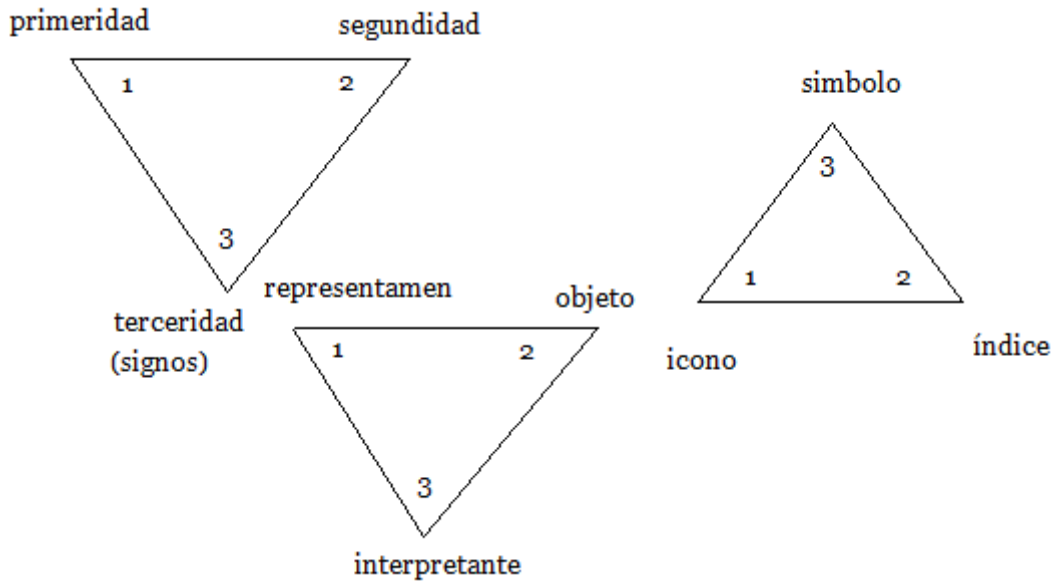
[16] Solomon Godeau, A. Op.cit. p. 83

Universidad de San Andrés

2

El estatuto de la imagen fotográfica

La fotografía es una imagen y la reconocemos como tal. Analizarla nos lleva a buscar qué rasgos constitutivos la distinguen de las demás. En castellano, utilizamos la palabra "fotografía" para referirnos a la técnica, la disciplina y el objeto producido. Asociamos a través del lenguaje dispositivo, institución y producto. Daniel Dayan propone, en el prólogo a *Espacios públicos en imágenes*, abordar la discusión sobre las imágenes desde la relación que existe entre el objeto representado, su representación y el análisis que se hace de ella. Retomando la tríada de Peirce, debemos referirnos a los tres niveles del signo: objeto, lo representado y a lo cual remite el signo[17]; el representamen, que corresponde a la manera de representar el objeto; el interpretante, la entidad que establece y legitima la relación entre objeto y representamen. Peirce distingue a su vez tres tipos de signos de acuerdo a la relación que plantean entre el objeto y el representamen: iconos, índices y símbolos. Los primeros guardan una relación de similitud, semejanza o imitación, entre la representación y lo representado. Los segundos unen el objeto y el representamen por un lazo de existencia, una conexión física dada por forma parte del proceso de producción de la representación. Los terceros se apoyan en normas socio-culturales que determinan la relación. Los tres niveles forman parte de cualquier signo, pero uno de ellos tiende a predominar. En el caso específico de lo fotográfico, la predominancia está entre lo icónico y lo indicial.



[17] El objeto en la teoría de Peirce no implica materialidad ya que los signos no remiten necesariamente a algo concreto sino más bien a ideas.

Icono indicial/ Índice icónico

En términos de representación, la imagen fotográfica es el analogon por excelencia. El parecido entre la representación y lo representado es lo más cercano que conocemos de acuerdo a nuestra percepción visual. En tanto imagen analógica, la fotografía es un icono. La imagen fotográfica es indisociable del momento de su producción: surge como producto de éste. Constituye una huella del acto fotográfico. El conocimiento sobre el dispositivo fotográfico marca considerablemente su recepción. Si lo desconozco, una foto es sólo una imagen. En este sentido, la fotografía es también un índice. La imagen fotográfica inmoviliza lo móvil que transcurre delante de la lente. Realiza un corte en dos planos que se desarrollan paralelamente: el tiempo y el espacio. Fotografiar es encapsular (momificar) un instante tan breve y efímero que sólo podemos captarlo como tal a través de la cámara. El acto fotográfico puede pensarse como dos procesos: el disparo y la fijación de la imagen proyectada en la película lumino-sensible. En ambos casos, el proceso de producción de la imagen se da de golpe. Quien fotografía puede pensar en la composición pero una vez que dispara, la foto está hecha, no hay arreglos posibles. "Allí donde el fotógrafo corta, el pintor compone."[18]

Una fotografía nunca puede ser exactamente presente debido a que su técnica implica un desfase entre el momento captado y el momento de observación de lo captado. Conociendo el proceso fotosensible, le atribuyo a la imagen fotográfica carácter de realidad: supongo que lo que veo estuvo ahí, aun si no corresponde en exactitud con lo que observé. La imagen fotográfica encapsula un evento al que atribuyo existencia pero cuya existencia no puedo comprobar. Fotografiar es al mismo tiempo registrar aquello que se observa y construir, proyectar a través de la imagen fotográfica. He aquí la paradoja que limita la definición de la fotografía como índice. En lo que respecta, la imagen fotográfica como icono, es importante destacar que a veces aquello que creemos ver, no es exactamente lo que paso delante del lente. Schaeffer distingue diferentes niveles en la decodificación de la foto, una atribución general, del tipo de objeto del que se trata y una atribución particular, de qué espécimen particular de esa tipología fue retratado. El receptor puede cometer errores a ambos niveles. Tomemos el ejemplo de las fotografías de tabloides. Seguido surgen escándalos cuando las revistas incitan a sus lectores a confundir un famoso con un desconocido que se le parece. En este caso, atribuyo bien el carácter general (mujer joven de pelo rubio) pero no la especificidad (Madonna). Impongo a la imagen una realidad inexistente. Una campaña publicitaria inglesa reconstruía lugares de Londres con vegetales. A primera vista, el observador reconocía un espacio público específico (el Big Ben) pero al acercarse mejor y leyendo el slogan de la campaña podía darse cuenta que de hecho se trataba de verduras. La idea de ilusión constituye un límite al carácter icónico de la imagen fotográfica.

[18] Dubois, Ph. Op.cit. p.147

Entre dispositivo y el medio

"[...] el arte fotográfico en calidad de institución museal parece oscilar permanentemente entre el documento y el monumento."[19]

La interpretación de una foto está marcada por una discusión entre la objetividad de la reproducción y la subjetividad de la captura de la imagen. Por un lado, la fotografía posee una técnica de producción maquinal y química: la captación de la imagen puede estar impulsada por una mano humana pero después del disparo la producción de la imagen depende enteramente del aparato. El dispositivo utilizado condiciona mi análisis de la imagen. Aun así, nada en la foto me dice cómo debe ser interpretada. Dubois propone tres aspectos que determinan el límite de una interpretación de la imagen fotográfica basada en su técnica. El primer argumento distingue entre un fuerte aspecto indicial de la fotografía y la atribución del referente fotográfico como su único significado.

> "Ya hemos demostrado en las páginas precedentes que la fotografía, como índex, designaba con fuerza el objeto real, único y singular, al cual la unía físicamente su génesis, ya que ella atestiguaba la existencia de este objeto en un momento y en un lugar determinados. Pero hay que tener cuidado de no tomar esta afirmación de existencia por una explicación de sentido."[20]

El aspecto referencial puede dominar la interpretación de una foto. Una vez identificado el referente (objeto), éste se nos presenta como un primer sentido, de fácil acceso en la superficie de la imagen. Si consideramos la fotografía como medio, debemos abrirnos a la posibilidad de otro nivel de sentido, más allá de lo referencial. Se crea entonces una suerte de enigma ya que las fotografías no proponen un sistema que me permita asegurarme su sentido. La fotografía no es un género, su dispositivo le otorga algunas especificidades pero éstas no justifican la discusión sobre un lenguaje fotográfico. Eliseo Verón señala que pensar un semiología de lo fotográfico sería como "hacer no ya una semiótica de tal o cual género novelesco, por ejemplo, sino una semiótica del texto impreso"[21].

El segundo punto planteado por Dubois es la absolutización de la referencia. No existe un significado de la fotografía sino varios momentos de atribución de sentido. El sentido de la imagen es discutido por el fotógrafo en el momento de su producción antes y después del cliché. La enunciación[22] abarca las elecciones respecto del momento y espacio a fotografiar así como la técnica utilizada (en foco/ fuera de foco, barrido, tiempo de exposición, apertura de diafragma). También incluye decisiones en el momento del revelado (ampliación, blanco y negro/ color, efectos de rasgado). El sentido vuelve a atribuirse en las diversas instancias en las que la foto es consumida. La relación que la imagen genera con quien la observa está dirigida por un

[19] Schaeffer, J. M. Op. cit. p.118
[20] Dubois, Ph. Op.cit. p.79
[21] Verón, E.: "De la imagen semiológica a las discursividades: El tiempo de la fotografía" en Veyrat-Masson, I. & Dayan, D. (comps.): *Espacios públicos en imágenes,* Gedisa, Barcelona, 1997, p.51
[22] Sea decisiones del artista respecto de cómo dar forma al mensaje fotográfico.

postulado comunicacional que determina que toda producción humana debe tener un sentido conferido a ella por quien la produjo.

> "Antes y después de ese momento del registro "natural" del mundo sobre la superficie sensible hay, de una y otra parte, gestos absolutamente "culturales", codificados que dependen por completo de opciones y decisiones humanas [...]" [23]

La tercera y última consideración es la separación temporal que existe necesariamente entre la foto y lo fotografiado. Hemos determinado que no puedo ver simultáneamente la situación fotografiada y la fotografía. Esta separación es constitutiva al proceso: aun si puede ser acelerada (con cámaras Polaroid o digitales), la formación de la imagen provoca un lapso. La foto es siempre pasado tanto respecto al fluir del tiempo como del espacio; es testimonio de una ausencia.

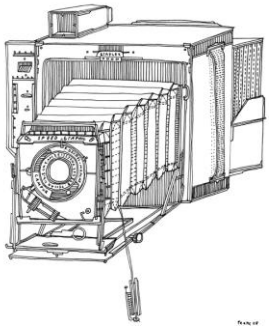
> "En una foto, yo sé que lo que veo efectivamente ha estado allí, y sin embargo jamás podría verificarlo verdaderamente, sólo puedo dudar, sólo puede decirme que tal vez no era eso."[24] "[...] lo que sale nunca es lo que uno a puesto" [25] "Esto implica que la foto no es necesariamente semejante (mimética) ni a priori significante (portada de significación en sí misma), aun cuando por supuesto los efectos de analogismo y los efectos de sentido mas o menos codificados, acaben interviniendo con frecuencia a posteriori." [26]

La cuestión de la interpretación de la fotografía plantea la posibilidad de un código visual o fotográfico. La foto es la imagen analógica por excelencia pero "no todo es icónico en la imagen."[27] Schaeffer establece que para entender una fotografía tengo que poseer algunos saberes laterales que trascienden la analogía. Primero, para interpretar que lo que observo, debo (re)conocer la técnica así como aquello representado. La necesidad de recurrir a ciertos saberes laterales para interpretar la foto no implica que se trate de una imagen arbitraria. Tampoco justifica la existencia de un código. Estos saberes no están ligados a la cultura sino a la relación que tiene el individuo con el mundo; no son enseñanzas sino experiencias. La noción de código de la fotografía es difícilmente ya que no podemos encontrar unidades mínimas de sentido que pueden ser aisladas; ni reglas que determinen la composición. No hay fotos correctas ni incorrectas. "La imagen fotográfica: es un mensaje sin código."[28] No porque se necesite información para entender una imagen fotográfica, esto implica que se trate de un signo convencional; pero, no por dejar de ser convencional, la fotografía debe ser transparente –puramente analógica-.

---

[23] Dubois, Ph. op. cit p. 49
[24] Ibíd p.88
[25] Arbus, D. en Dubois, Ph. Op. cit. p.90
[26] Dubois, Ph. Op.cit. pp. 91-92
[27] Barthes, R.: "Le message photographique", Communications, Volumen 1 / Issue 1, Éditions du Seuil, Paris, 1961, p.127
[28] Metz, Ch. "Au-delà de l'analogie, l'image.", Communications, Volumen 15/ Issue 1, Éditions du Seuil, Paris, 1970, p1

QUAERERE VERUM
Universidad de
SanAndrés



Segunda parte

Presentación y análisis de los proyectos fotográficos de JR, An-My Lê y Mikhael Subotzky.

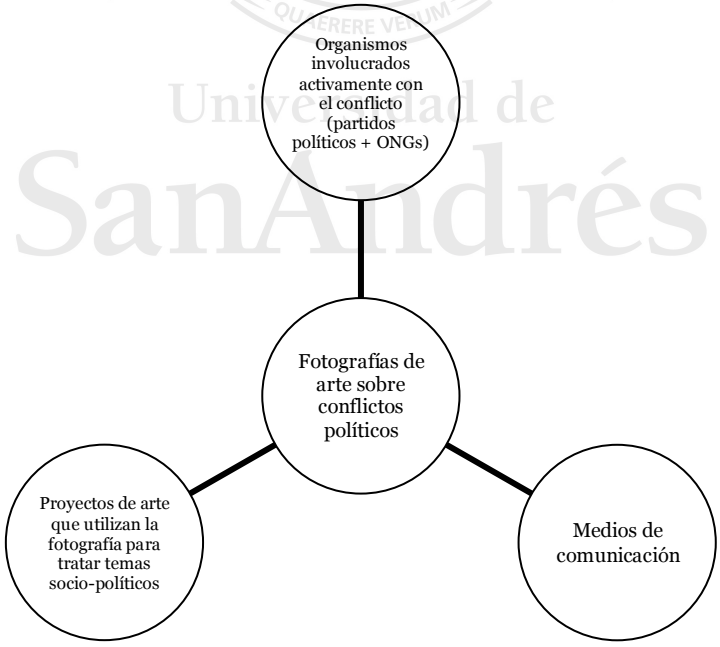
La búsqueda del corpus que analizaré a continuación tenía como objetivo obtener una serie de imágenes representativas de los proyectos fotográficos que tratan temas socio-políticos. La elección de los tres proyectos no fue inicial sino que surgió de sucesivos recortes y etapas de redefinición. En una primera búsqueda, me dediqué a hacer un paneo de todas fotografías que encontré que retrataran conflictos políticos. Distinguí tres tipos de instituciones que producían estas fotografías: medios de comunicación, instituciones comprometidas (ONGs y partidos políticos) y artistas. Dado que sólo iba a hacer un estudio en producción de imágenes, consideré que remitirme a organizaciones necesitaría de un análisis específico de sus características. Hice una segunda búsqueda, decidida a enfocarme en proyectos de arte. Aquello que llamé en esta instancia "proyectos de arte" resultó diverso e incluía dos expresiones que no encuadraban con las inquietudes del trabajo. Por un lado, contenía foto reporteros como Steve McCurry y James Nachtwey que publican sus trabajos en medios periodísticos, libros de arte y campañas de ONGs. Por otro lado, algunos proyectos fotográficos se llevan a cabo por los mismos actores de los conflictos políticos. Los proyectos Aja disparando cámaras para la paz o Ph15 para las artes, circulan por espacios de arte y están organizados por artistas pero no están desarrollados por artistas y constituyen un proyecto de ayuda social. Este segundo paneo me llevo a agregar características precisas a mi búsqueda. Mi corpus debía contener proyectos realizados por artistas que utilizaran como soporte la fotografía y cuya obra tratara conflictos socio-políticos. Con esta consigna, realice una tercera búsqueda. Descarté algunos fotógrafos de arte que habían participado con fotos propias en algún proyecto de arte sobre conflictos políticos pero cuyas obras no abordaban este tipo de problemáticas. Tampoco incluí artistas como Alfredo Jaar que utilizan fotografías en instalaciones ya que lo que me interesaba de la fotografía era el hecho de que es utilizada también por otros organismos. Me limitaría entonces a la fotografía canónica dada su "ilusión de realidad". Esto presentaba un desafío que me interesaba abordar. En un momento en el que la fotografía canónica es considerada como muerta en el arte, ¿cómo hacer para qué una foto vuelva a significar?

Mi último criterio de corte apuntaba a elegir los proyectos que mejor representaran el conjunto que había obtenido en mi última búsqueda. Buscaba por un lado, que los artistas no provinieran de los mismos países. Uno de mis corpus tentativos buscaba separar los artistas por

Universidad de San Andrés

conflicto tratado. Esto situaba lo político por encima de lo artístico pero mi análisis apunta más bien a la especificidad de abordar conflictos a través de fotos de arte. Volviendo sobre los casos encontrados, observé que, de manera general, había tres formas de retratar el conflicto: a través de retratos, de paisajes y de escenas. Estas tres herramientas están presentes en todas las imágenes que observé desde el principio. Mi elección final retoma tres artistas que explotan cada uno una de estas estrategias. JR utiliza los retratos en 28mm, An-My Lê realiza fotografías de espacios marcados por batallas norteamericanas y Mikhael Subotzky toma escenas de las cárceles sudafricanas. Otro elemento importante es la inserción en el ámbito artístico. A diferencia de muchos proyectos que encontré, los tres artistas habían pasado por grandes instituciones del arte. JR expuso en la Tate Modern[29], el trabajo de An-My Lê fue incluido en la serie Art21[30] y Mikhael Subotzky expuso junto a Josephine Meckseper en el MoMA[31]. Toda la obra de estos artistas desarrolla su visión sobre conflictos políticos. Ninguno de los aspectos que mencioné son exclusivos de estos artistas pero ellos poseían estas características de manera tangible y explícita.

En esta parte del trabajo nos dedicaremos a la obra de los tres artistas desde la perspectiva de la producción teniendo en cuenta los proyectos que han desarrollado, la técnica utilizada, las lecturas esperadas.



[29] "Street Art", Tate Modern, Londres, Mayo- Agosto 2008 en: http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/streetart/default.shtm
[30] Art:21, temporada 4, episodio sobre protesta, PBS, 2007 en: http://www.pbs.org/art21/artists/le/index.html#
[31] "New photography 2008", MoMA, NY, Septiembre 2008 – Enero 2009 en: http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2008/newphotography/index.html

1
JR

JR[32] es un artista francés de 25 años. Empezó haciendo graffiti pero a los dieciocho años se volcó hacia la fotografía considerando que todo el mundo podía entender una imagen fotográfica. Su método consiste en tomar clichés que luego revela e imprime en tamaños enormes tipo afiches y pega por las calles a la vista de todos. Todo su trabajo es en blanco y negro lo cual según él contrasta con la agresividad del color en las fotografías publicitarias. JR se define como "artivista" dado que sus proyectos mezclan arte con activismo político; y como "fotografista"/ "fotografero" dado que la técnica de empapelado ("wheatpasting") que utiliza y el hecho de exponer en la calle se hacen a la manera del grafitero. Su trabajo es anónimo: sólo se lo conoce por sus iniciales; e ilegal: nunca pide permiso para colocar sus intervenciones ni es patrocinado por ninguna institución. Su método se corresponde con su voluntad de permanecer fuera empujando los límites de la institución artística. Considera que de esta forma conserva su libertad respecto de los temas y su forma de abordarlos ya que al no pedir permiso (y realizar su trabajo en el anonimato y de manera clandestina) tampoco debe someter su obra antes de que ésta se exponga. JR lleva un proyecto continuo llamado 28mm que nuclear tres trabajos: Portrait d'une génération (retrato de una generación), Face2Face (cara a cara) y Women are heroes (las mujeres son heroínas).

Universidad de
SanAndrés

Portrait d'une génération

En septiembre de 2004, JR entra en el barrio de les Bosquets (Montfermeil[33]) junto con Ladj Ly quien venía de ahí y le permite manejarse en el barrio). Su idea era en un principio pegar afiches de sus clichés pero los habitantes del barrio lo interpelan para que saque fotos de ellos y lo hace. En una primera fase del proyecto Portrait d'une génération[34], sacó las fotos y luego las pegó dentro del mismo barrio. De esta forma, quienes habían sido retratados se volvían estrellas en su lugar. Un año más tarde (2005), JR vuelve a Clichy-sous-bois y Montfermeil para tomar un nuevo set de fotografías. Esta segunda fase del proyecto se va desarrollando entre JR y los habitantes de esos barrios. Al ver las imágenes que aparecían en la prensa y televisión sobre

---

[32] JR Art
[33] Para el proyecto "Portrait d'une génération", JR trabaja en dos zonas situadas en île de France, a las afueras de Paris, Clichy-sous-bois y Montfermeil (barrio les Bosquets). Ambas zonas son marginales. Allí se sitúan los conglomerados de departamentos que daba el gobierno francés como parte de la ayuda social en los sesentas y setentas. Actualmente, estos edificios están destruidos y los habitan familias pobres de inmigrantes de origen árabe.
[34] 28mm – Portrait d'une génération

los levantamientos a las afueras de Paris[35], JR comenta estar sorprendido: lo que él recordaba no se correspondía con lo que veía en los medios. Éstos creaban la idea de un conjunto indefinido de personas agresivas. No podía distinguirse quienes creaban conflicto de quienes simplemente habitaban los barrios afectados. Las agitaciones crearon una situación de tensión; cuando un habitante de estos barrios era identificado en Paris generaba la aprensión de los parisinos. JR decide volver a estos barrios para discutir este imaginario con los mismos habitantes. Les comenta que los parisinos los perciben como "extraterrestres", como "monstruos", y decide jugar con este estereotipo pidiendo a los jóvenes de Clichy y Montfermeil que jueguen a interpretarlos, que los actúen frente al lente de la cámara. Pone en imágenes el miedo de los parisinos. Utiliza para esto una lente veintiocho milímetros (lente considerada ideal para los retratos) para capturar esta hazaña. Algo cambia en el proyecto: quienes son fotografiados saben que sus fotografías van a ser expuestas después en Paris, las caras que hacen frente a la cámara no sólo se enfrentan a JR sino también a quienes creen este cliché. Es instantáneo: JR saca las fotos y pocos días después, están en las calles.

Face2Face

Los israelitas y los palestinos viven separados, no se encuentran. La única idea que construyen del otro es a través de los medios y a raíz de los ataques. Medio Oriente es la región más fotografiada del mundo. ¿Cómo hacer entonces para proponer algo diferente? Face2Face[36], el segundo proyecto de JR junto con Marco (cineasta) empieza en 2005 y se lleva a cabo en 2007. Ambos artistas viajan por Medio Oriente con el objetivo de comprender el conflicto de convivencia que afecta Israel y Palestina. Este viaje les permite darse cuenta de las similitudes que existen en el día a día de ambos pueblos y deciden encontrar una forma de poner estas semejanzas a la vista de todos, para que los habitantes de este territorio se vean "cara a cara". El proyecto Face2Face consiste en la realización de retratos 28mm de israelíes y palestinos que serán luego expuestos en formato gigante en diversos puntos de ciudades en Israel y Palestina. La idea de colocar la foto de un palestino en Israel parecía impensable, sin embargo el proyecto se basa en exponer a estas personas, obligarlos a que se vieran cara a cara los unos a los otros. El objetivo de esto es que los habitantes de estas ciudades reflexionen sobre los retratos contribuyendo a una mejor comprensión del conflicto.

Face2Face consiste en 19 dípticos y un tríptico. Las fotos se exponen de a pares: un empleo/ dos nacionalidades. Ninguna de las fotos tiene identificación, sólo una legenda que puede leerse de cerca. El anonimato es parte del juego de adivinanza: quién es quién. Según JR,

[35] En octubre y noviembre de 2005, episodios de violencia urbana se llevan a cabo. Los conflictos empiezan en Clichy-sous-Bois cuando un joven muere electrocutado al esconderse de la policía que lo perseguía sin razón aparente. Este hecho desencadena agitación que se extienden a otros barrios empobrecidos de Paris y las afueras. Durante tres semanas, la policía y los jóvenes habitantes de estos barrios se enfrentan. La situación desemboca en la declaración de estado de sitio.

[36] 28mm - Face2Face Project

fuera de esta forma de ser presentados, los retratos no funcionan. El mismo trabajo se hace del costado israelí y del costado palestino. JR hace los retratos fotográficos y Marco realiza las entrevistas. Desde su llegada, les advierten sobre el peligro de realizar este tipo de intervenciones sin permiso ni respaldo. El primer lugar para la intervención es Ebrón, en Cisjordania, donde viven los judíos custodiados. Al principio las personas no entienden de qué se trata. La policía arresta a JR durante una intervención. Pero cuando los miembros del equipo explican de qué se trata, las personas normalmente se entusiasman y buscan formar parte del proyecto. De las cuarenta y seis personas a las que preguntaron para retratar, cuarenta y una accedieron a formar parte del proyecto. La gente se les acerca en la calle para ofrecerles poner los afiches en sus casas y evitar que sean arrancados. Mientras están en Israel y en Palestina, el equipo de JR y Marco se desplaza con un libro con las fotos que forman parte del proyecto y mientras intervienen, lo explican y dialogan con las personas sobre sus puntos de vista, los interrogan sobre lo qué piensan. La primera reacción es la risa. Se ríen de las muecas que hacen las personas en las fotografías. De inmediato, entran en el juego que proponen las fotos presentadas de a pares: buscan adivinar quién es de Israel y quien de Palestina. Durante doce días, las fotos se pegan de ambos lados de la separación. Hasta Bethlehem, el proyecto permanece fuera de los medios de comunicación para no comprometer el trabajo pero cuando la intervención se hace en el muro de separación entre los dos países, los medios aparecen para captar el momento.

Women are heroes

La tercera etapa de 28mm es WOMEN are heroes[37] y hasta el momento se llevo a cabo en Sierra Leona, Liberia, Kenya, Sudán y Brasil. Actualmente se está desarrollando en India y Asia. Las mujeres de los países africanos sufren de la violencia generada a raíz de los conflictos armados de los cuales son víctimas tanto ellas como sus familias; así como de las discriminaciones de las que son objeto en tiempos de paz. Las mujeres brasileras que habitan las favelas deben lidiar con el crimen, la pérdida de familiares y represiones arbitrarias de forma cotidiana. Al pegar las fotos en sus ciudades, el proyecto busca contar sus historias subrayando el rol central que ocupan y valorizando su dignidad dentro de la sociedad que habitan. Sus retratos son más tarde pegados en ciudades europeas con el fin de generar conciencia sobre la situación en la que se encuentran estas mujeres y favorecer una conexión entre estos dos mundos tan alejados. Al ser entrevistada[38], una de las protagonistas africanas del proyecto explicaba que había decidido participar para provocar intriga en las personas de su comunidad y del mundo quienes al ver su fotografía se preguntaran quién era y cuál era su historia. En todos los proyectos, las personas in situ buscan participar en los proyectos. Todos quieren ser elegidos

[37] 28mm - Women are heroes
[38] Ibid.

QUAERERE VERUM
Universidad de San Andrés

para ser fotografiados o para exponer las fotos. En otra entrevista[39], una protagonista brasileña cuya casa sirvió de espacio de exposición para Women comenta que era un privilegio formar parte del proyecto, todos querían tener la posibilidad.

Exposición de calle

Donde se exponen las fotografías –cómo circulan- es casi tan importante como las fotografías mismas. JR define sus intervenciones callejeras como un proyecto artístico. No es a priori político ni social. JR se mantiene conciente de que no forma parte de los grupos que fotografía; no busca ser su vocero sino que trabaja en conjunto con ellos, con su colaboración para armar cada proyecto. Cuando le preguntan si lo que hace es fotografía política admite que lo es en parte ya que los contenidos están políticamente cargados. Considera positivo que sus proyectos puedan contribuir a modificar la imagen de las personas fotografiadas. "Siento algo, lo expongo pero no hablo."[40] Da algunos indicios y deja que las fotografías y las personas hablen por él. Su anonimato se ha perdido en parte: JR filma sus intervenciones y su imagen aparece en los medios pero se mantiene suficientemente anónimo como para no involucrar sus proyectos ni su trabajo.

JR elige las calles y más específicamente las calles donde se vive el conflicto como sala de exposición. El artista llama su forma de exponer "expo2rue" (o exposición de la calle) ya que de la misma forma que el graffiti, su arte toma como espacio de exposición la calle donde puede alcanzar a todos, no solamente a quienes asisten al museo. Las fotos se pegan en espacios públicos en formatos gigantes, como afiches publicitarios. Según JR, mantenerse en las calles, hace que el mensaje sea más fuerte. Esta estrategia tiene dos motivaciones. Por un lado, no se puede evitar mirarlos. Por otro, el tamaño crea necesariamente un impacto ya que no es esperado. El arte no está donde debería y las imágenes están en exposición para todos, en todo momento, lo quieran o no. Las fotografías se exponen en las calles del lugar fotografiado y también en otras ciudades haciendo reflexionar por un lado a quienes conviven con el problema de forma cotidiana y por otro llamando la atención de quienes sólo lo conocen a través de los medios. Las fotografías están concebidas para estar expuestas en espacios públicos: cuando una persona accede a ser retratada sabe que se expone a los ojos de personas de su propia comunidad (quien puede además reconocerlo) así como a ser visto por ciudadanos de otras nacionalidades.

En un principio todo su trabajo era anónimo, ilegal y callejero, pero los museos se interesaron por su obra y comenzaron a exponer fotografías de JR en sus paredes. Uno de los primeros centros de exposición en recibir a JR es la Maison Européene de Photographie, en Paris. Según JR, la posibilidad de exponer en las paredes de este centro de exposición es perfecto para la relación que mantiene con el arte: afuera, desafiando sus límites. JR expuso en las paredes de museos de todo el mundo: Paris (centro Pompidou, Hôtel de Ville), Arles, NY, Los

[39] JR en TV5
[40] JR en una entrevista para Metropolis Arte

Universidad de San Andrés

Ángeles, Londres (Tate Modern), Berlín, Barcelona, Ámsterdam, Bruselas (), Ginebra (museo del Rath), Estocolmo y Canadá. JR expuso las fotos del primer proyecto de 28mm en le Marais[41] y para el vernisage invitó a todos los jóvenes fotografiados (los jóvenes de "banlieu") junto con los invitados de Paris. Los jóvenes eran los protagonistas de las obras y al menos por esa noche, iban a estar obligados a verlos fuera del estereotipo: no iban a ser los monstruos o su pesadilla (como lo serían en cualquier otra ocasión en la que se encuentran los parisinos con los chicos de los suburbios) sino las estrellas. La escena de los barrios periféricos va a estar en Paris y esto va a producir en efecto similar al de las fotografías, una suerte de choque de culturas alrededor del arte.

La experiencia 28mm

28mm es la distancia focal de una lente gran angular de cámara réflex que utiliza JR para los retratos que conforman su proyecto. Este tipo de lente es considerada ideal para retratos y permite tomar fotografías a aproximadamente 10cm de distancia entre la persona y el aparato. Las imágenes capturadas con esta lente se deforman creando un efecto de relieve, convexo, abombado. El uso de este lente necesita de consentimiento y confianza entre el fotógrafo y el fotografiado. No es posible armar un proyecto como 28mm sacando clichés y pasando desapercibido. Para que el proyecto funcione es necesario un compromiso, un trabajo en conjunto. Dadas estas características, las personas que retrata están posicionadas contra una pared. La cámara está tan cerca que se asemeja a un arma y el acto fotográfico a una pelea. En el espacio del retrato, JR pide a las personas que jueguen con su caricatura, con el estereotipo que se les asigna. En el caso de los franceses es la idea de monstruos, de extraterrestres. En el caso de los palestinos es de terroristas y de los israelíes de soldados. La consigna es hacer caras, incitar la risa. En el proyecto Women, esto también sucede pero de una manera natural. JR comenta que las mujeres cuentan historias trágicas pero a la hora de posar, lo trágico desaparecía. Muchos de los retratos, especialmente aquellos realizados en Brasil, muestran caras sonrientes. Las personas fotografiadas juegan a ser algo que no son sino como se los considera. En el caso de Face2Face esto es notorio: actúan el estereotipo de terrorista o de soldado ajeno a su cotidianeidad. Los oficios elegidos para ser retratados son maestro, taxista, actor, deportista.

La reacción de las personas es sorprendente. Tomando el ejemplo de Face2Face, JR comenta que los habitantes de Israel y Palestina han aprendido a vivir con la separación, la violencia, el conflicto; pero cuando JR y su equipo proponen algo concreto y visible que ellos puede llevar a cabo para tratar de cambiar las cosas, la reacción y la colaboración son inmediatas. Lo primero que se observa en la reacción de las personas es la risa. En uno de los videos sobre Face2Face, un israelí discute con Marco; no le parece que se pueda tomar a la risa

[41] Le Marais es un barrio del centro de Paris, situado entre el 3er y 4to distrito. Es conocido como el barrio gay de la moda y el diseño.

un tema serio como el conflicto árabe-israelí. Marco les responde que lo ridículo es el conflicto y particularmente la existencia de un muro de separación no las fotos expuestas sobre el mismo. En eso, están de acuerdo. Este es sólo un ejemplo del efecto de las fotografías. Los retratos llevan a una nueva forma de ver el conflicto. Disparan un tema, introducen una pregunta y las personas deben buscar su manera de responder, de atribuirle un sentido. Según JR, los verdaderos héroes de su proyecto son las persones detrás de las imágenes tanto quienes aceptan ser fotografiados como quienes prestan sus casas para exponer los afiches. Cuando terminan de armar la exposición en las calles, JR y su equipo dejan el lugar donde trabajaron y quienes quedan para contar las historias, para difundir y dar un mensaje al proyecto son los locales. Mientras están pegando los afiches o sacando las fotos, el equipo explica la idea y la conversa con quienes participan o los interpelan. Esas personas quedan para difundir la idea y quienes ven las fotos quedan para darle otros sentidos. Las personas se reconocen en las fotos; van por las calles y ven fotos de alguien con quien conviven que está formando parte de la experiencia. Esto es muy fuerte en el sentido de que las fotos aun si las personas conozcan, reconozcan o sólo identifiquen de forma general de quien se trata; los personajes son de su propio mundo. Son personas que después van por las calles. La cooperación y el involucramiento con el proyecto es crucial al producir las imágenes, exponerlas también y explicarlas. Todo el sentido de la exposición está en las mismas personas que lo hacen funcionar.

QUAERERE VERUM
Universidad de
SanAndrés

2
An-My Lê

An-My Lê es una artista nacida en 1960 en Vietnam. Por razones políticas, Lê se exilia primero en Francia con su madre (por cinco años hasta 1973) y luego (en 1975) en Estados Unidos, donde reside actualmente. Teniendo una facilidad para las ciencias, y con la idea de que, siendo hija de inmigrantes, debería emprender algo práctico. Lê decide estudiar biología para convertirse en médica. Al terminar la carrera de grado no es aceptada en los colegios de medicina que deseaba y le aconsejan seguir estudiando y volver a intentar. En el transcurso de su master en la universidad de Stanford podía elegir un curso fuera de la currícula. Ella quería tomar dibujo pero como el curso estaba lleno opto por fotografía. Nunca volvió a biología. Al terminar sus estudios, vive cuatro años en Francia trabajando en un proyecto con escultura de Rodin junto con una profesora. En 1990 volvió a Estados Unidos y obtuvo además un master en Bellas Artes en la universidad de Yale. Lê ha realizado diversos proyectos tomando como tema el espacio y analizando en él la intervención del Hombre. Dos de ellos – Vietnam y Small Wars - tratan el tema de la guerra de Vietnam; los otros dos – 29 Palms y Events Ashore- sobre la guerra de Irak y Afganistán.

La obra de An-My circula únicamente en los museos. Su primera exposición se lleva a cabo en 1997 en el MoMA (NY) como parte del "New Photography" número 13. En agosto de 2002, tiene su primera exhibición sola el PS1 Contemporary Art Centre (NY). Expone además en el Metropolitan Museum of New York (Met, NY); en dos oportunidades (2004/ 2008) en la galería Murray Guy, en el MoMA de San Francisco entre otros. Hasta el momento ha publicado un solo libros ("Small Wars") que retoma sus tres primeros proyectos: Vietnam, Small Wars y 29 Palms. Las obras se exponen en grandes tamaños; las copias expuestas tienen alrededor de 1,5m x 1,5m. Las obras están acompañadas de epígrafes cortos que indican el lugar y un estimativo de la fecha en la cual fue tomada la fotografía. Los visitantes de la obra manejan una breve descripción del contexto del proyecto.

Vietnam

Lê decide volver a Vietnam para trabajar las nociones de memoria de guerra y tierra natal. Habiendo vivido en exilio, considera que los olores, sabores, imágenes, recuerdos e historias de infancia de esta tierra toman una gran importancia y conectan a las personas con el espacio. En su recuerdo de niñez, la guerra forma parte de lo cotidiano. Recuerda[42] ir al colegio

[42] Art:21, video "Viêt Nam"

cuando tenía siete años y encontrarse con la puerta principal del edificio incendiada tras haber sido bombardeada el día anterior. Lê visita Vietnam con la idea de crear algunas tomas autobiográficas. Pensaba tomar algunos objetos que fueran significativos de su infancia y fotografiarlos. Esto no fue lo que sucedió. En 1994, Lê viajó a diferentes ciudades del Sur de Vietnam donde había sido criada, guiada por memorias de su infancia; así como otras ciudades sugeridas por su madre proveniente del Norte. En esos lugares, la artista buscó espacios que tuvieran alguna conexión entre su ser actual y su infancia. Lo que era personal para ella era también parte de una memoria colectiva. Una vez en Vietnam, Lê se da cuenta que aquello que le interesaba, no es tanto las personas de forma individual sino las actividades que realizan y cómo éstas se graban en el paisaje. Es esta belleza que observa que Lê busca plasmar en sus fotografías. Sus fotografías muestran los rastros de la guerra en los espacios; muestra el lazo de la cultura y la historia y la marca que éstas dejan en la tierra.

Small Wars

Para An-My Lê, cada proyecto de arte puede considerarse por separado ya que el artista trabaja sobre un tema hasta que siente que su trabajo fue concluyente y que en cierto sentido domino ese tema en su trabajo. Entonces, puede pasar al siguiente. Después de su proyecto en Vietnam, Lê no sentía que había concluido con el tema de la guerra. En 2002, se embarca en un segundo proyecto: Small Wars. Desde 1999, la artista empieza a trabajar con un grupo de representadores de Virginia y Carolina del Norte. Éstos volvían a reproducir en Estados Unidos escenas de la guerra de Vietnam. Todos están relacionados de alguna forma con la guerra aun si pocos son excombatientes. Trabajar con estos actores se presentó como una oportunidad de continuar con su proyecto anterior. Ellos poseen una preocupación por la memoria, por la precisión de los recuerdos y por generar un lazo con el pasado. La artista encontró a este grupo de actores a través de Internet. La primera vez que fue a conocerlos, no sabía mucho sobre lo que hacían. Considera[43] que trabajar con estas personas fue difícil; ellos tenían su propia actividad y ella necesitaba interrumpirlos para poder preparar su espacio a fotografiar. En un momento se preguntó sino debería darles indicaciones, si debería contratarlos o recurrir a otros actores, pero finalmente decidió no hacerlo. Al no tener completo control sobre la situación, surgieron momentos de incertidumbre interesantes. Lê tuvo que participar en las actuaciones en Virginia; éste era uno de los requerimientos para poder participar. Le daban roles para interpretar - como vietnamita y como norteamericana -. En algunas de sus fotografías aparece un único personaje femenino, ella.

Mientras realizaba Small Wars, An-My Lê se sorprende de la forma de definir el significado del espacio en términos de estrategia. El trabajo que Lê realiza en Small Wars aun si conectado a su primer proyecto en muchos sentidos tiene un significado menos evidente. Retrata la simulación de la batalla a través de aficionados que reproducen mediante la actuación

[43] Art:21 video "Small Wars"

las condiciones y acontecimientos de la guerra. Los actores no son fotografiados como tales; Lê toma las fotos como si fueran aquello que pretenden ser, como si estuviera fotografiando verdaderas escenas de batalla. Woodward[44] marca que las fotos no buscan llevarnos a la verdad de la historia, al centro de ella. Es más, no hay una historia, no hay una búsqueda de la verdad como en el fotoperiodismo tradicional. Lê nunca pretende darnos los detalles de una historia desde adentro. A diferencia de la obra de Cindy Sherman o David Levinthal, quienes ponen el acento en el hecho de que aquello que observamos es una actuación, en la obra de An-My Lê esto no aparece. Que se trate de una representación no es el tema en sus fotografías.

29 Palms
Events Ashore

Cuando Lê termina de trabajar en Virginia, en 2003, comienza la guerra en Irak. Incapaz de entender las razones que llevaron a esta guerra, Lê decide ir a Irak para tener una visión. Esto no les es posible. Viendo una foto de 29 Palms - lugar donde entrena la marina norteamericana - la artista pensó que sería un buen tema para un nuevo proyecto. Esto le permitiría continuar la idea de simulación. A través de la preparación para la guerra, Lê pensaba que podría entender más sobre el conflicto. Aun si toman dos momentos relacionados y los temas son paralelos, la artista sintió desde un principio una diferencia entre el tipo de conocimiento que generan las fotografías de guerra y aquel que provenía de sus fotografías. Lo primero que muestran sus imágenes es la magnitud de la artillería utilizada y la potencialidad de destrucción. A través de esa potencialidad, busca generar conciencia sobre las consecuencias de la guerra. Lê argumenta que no es una cuestión de los Estados Unidos están militarmente preparados para la guerra sino si lo están política, moral y filosóficamente.

Tanto en 29 Palms como en su siguiente proyecto, Events Ashore, Lê fotografía los espacios de práctica militar, el momento de anticipación antes de la guerra. Las fuerzas militares norteamericanas utilizan grandes territorios para similar las condiciones y paisajes de los campos de batalla a los que están destinados los soldados. Desde el principio de la guerra con Irak, la marina norteamericana ha utilizado tierras de California como un Irak y Afganistán virtuales. Estos espacios son retratados en 29 Palms. En Events Ashore, Lê agrupa fotografías tomadas entre 2005 y 2008 durante viajes que realiza por Australia, Japón, Antártica, Kuwait, Irak y California. Antes de comenzar Events Ashore, Lê expresa tener conflictos respecto de las fuerzas militares. Por un lado sentía una repulsión dado lo que había sucedido en Vietnam. Por otro lado, la atraía la idea de realizar el proyecto ya que le fascina la estructuración del ámbito militar y la idea de presenciar la preparación para la guerra le interesaba. El proyecto le provee una excusa para trabajar con los militares en sus bases y aprender sobre estas cuestiones.

Aun si sus proyectos tienen puntos comunes, esto no es premeditado. El tema de la guerra no era una idea que tenía al principio de su trabajo en Vietnam. Surge de un incentivo de

[44] Woodward, R en Lê, A.: *Small Wars*, Aperture, Italia, 2005

Universidad de San Andrés

sus profesores a realizar trabajos más autobiográficos. Recién al terminar este proyecto, se sintió preparada para tocar ese tema. Según ella, Vietnam le sirvió de preparación para encontrar la forma de hablar de la relación entre el espacio y sus usos. Le permitió aprender como situar a las personas en el espacio, interiorizando la idea de escala, teniendo en mente la intención de dar una imagen al mismo tiempo de la tierra y de la actividad humana. Lê comenta[45] que busca mantenerse lo más abierta posible en lo respecta temas. Lo que le atrae de la fotografía es la posibilidad de aprender sobre el mundo y sobre sí misma a través del acto fotográfico y del desarrollo de una visión fotográfica. Plantea sus proyectos como respuestas a una pregunta sobre la relevancia de una situación y de las personas que fotografía.

La cámara Deadorff y la fotografía de paisaje

Lê trabaja con una cámara de madera, una vieja Deadorff. Ésta cámara juega un rol muy importante en el tipo de imágenes que captura. Lê dice[46] que muchas veces, la cámara "le hace tomar" un tipo específico de fotografías. La fuerza a resolver ciertas cuestiones sobre la forma de fotografiar algo, como los campos de práctica. Le interesa aquello por lo que debe pasar para poder lograr que esas fotografías funcionen de una forma, para lograr el resultado. La elección de esta cámara fotográfica es importante dado que a diferencia de las cámaras comúnmente utilizadas (35mm) se trata de una cámara de placa muy pesada, utilizada necesariamente con un trípode. Posee una alta definición ya que la placa en la que se imprimen las fotografías es mucho más grande que el espacio en una película. Un mayor formato implica que hay más información captada y por ende mayor definición cuando la foto es ampliada. Las fotografías que expone Lê son en blanco y negro en el caso de los proyectos Vietnam, Small Wars y 29 Palms pero color en el caso de Events Ashore - de gran formato (1m x 0.7m). Lê dice que utiliza el blanco y negro ya que le permite retraerse de la realidad y recrear algo ficcional. Las cámaras de placa necesitan de al menos dos minutos antes de realizar un disparo ya que primero debe utilizarse una placa de cristal para enfocar la situación a fotografiar y luego ese cristal es reemplazado por una placa fotosensible en la cual se imprime la foto. Es importante que las condiciones no cambien mucho entre el momento en que se utiliza el cristal y el momento en que se utiliza la placa fotosensible ya que aun si la captación de la imagen sucede en milésimas de segundo, la foto sale fuera de foco. Por esta razón, este tipo de cámara no se utiliza para captar instantáneas ni fotos de movimiento sino que es utilizada para paisajes. Las cámaras actuales que tienen este sistema de placas son muy similares a las primeras cámaras desarrolladas por Fox Talbot. Todas las fotografías son fotografías de exteriores, de espacios al aire libre y generalmente son grandes planos, como fotografías panorámicas. Siempre hay un grado de premeditación y de dirección en las tomas lo cual explica la sensación de pose que éstas confieren.

[45] Lê, A. (2005)
[46] Art:21: "An-My Lê"

R. B. Woodward[47] propone pensar la obra de An-My Lê como un cruce entre la geología - como estudio de la tierra - y la fotografía – como captación de ese espacio-. Este rasgo conecta la obra de An-My Lê con la fotografía topográfica remitiéndose por un lado a las primeras fotografías documentales de Fox Talbot y Ansel Adams. Lê dice[48] verse influida por la capacidad de Atget de captar las nociones de cambio y transición del espacio y la cultura. La técnica que Lê utiliza, nos empuja a considerarla junto a los primeros fotógrafos. La tecnología fotográfica de la época los obligaba a esperar hasta el final de la batalla para poder dar testimonio de lo que sucedía. Daban un indicio de guerra pero no mostraba lo que sucedía, únicamente sus consecuencias. Por otro, la obra de An-My Lê puede relacionarse con el trabajo de los fotógrafos norteamericanos (Western Landscape Photography) como Timothy O' Sullivan, Jackson, J. K. Hillers, W. Bell y Andrew Russel quienes buscaban documentar los paisajes de la zona oeste de Estados Unidos. Finalmente con la nueva fotografía topográfica de Robert Adams, Lewis Baltz, Joe Deal, Stephen Shore, Frank Gohlke, Henry Wessel Jr., John Schott, Nicholas Nixon y Berd y Hilla Becher. Todos ellos participaron en 1975 de la muestra fotográfica "New Topographics" en el museo internacional de fotografía. Los dos primeros grupos buscaron capturar escenas del mundo y sus espacios. Estos últimos exploraron los usos y desgastes del espacio con una visión antropomórfica. En lo que respecta las influencias artísticas, Lê considera que su trabajo se acerca sobre todo al de los fotógrafos europeos del siglo XIX y al de fotógrafos vietnamitas de combate dada la importancia que ambos conceden al territorio. Siente que sus fotografías son diferentes de las fotografía de guerra tanto tradicionales como las actuales.

Memoria y simulación: la relación con el espacio.

An-My Lê elige como tema de sus proyectos la guerra del golfo y Vietnam, los dos conflictos más mediatizados en la historia norteamericana. Las fotografías de la guerra de Vietnam tuvieron gran impacto en la sociedad y fueron utilizadas en gran medida para la propaganda política contra de la guerra. Muchas de ellas son recordadas como iconos de la época. El caso del conflicto en Irak y Afganistán no es el mismo. La mediatización había avanzado entre un conflicto y el otro de manera tal que no fueron los fotógrafos sino las cámaras filmadoras quienes cubrieron los acontecimientos en el golfo. De hecho, muchas de las fotografías de esa época son censuradas por el gobierno norteamericano. A diferencia de lo que sucede con Small Wars y Vietnam, las fotografías que conforman Events Ashore y 29 Palms se producen al mismo tiempo que las imágenes periodísticas de la guerra Irak y Afganistán. Lê opina que las fotografías de prensa tienen un efecto visceral: generan una reacción física sobre lo que muestran pero fallan en hacernos pensar. Apelan a los instintos en lugar de la reflexión. Ella considera más interesante retratar la preparación para la guerra y las consecuencias sicológicas de la tragedia ya que a través de la anticipación y de la memoria es posible una reflexión sobre la

[47] Woodward – Essay – Small Wars, An-My Lê.
[48] Lê, A. (2005)

guerra y la devastación, permitiendo pensar las consecuencias en los paisajes y en la actividad de las personas.

Los ciudadanos generan una imagen mental de la guerra a través de dichas imágenes mediáticas, de recuerdos propios y de producciones cinematográficas. Cuando Lê llega a Vietnam no buscaba crear imágenes sobre lo que era real y presente sino elegir ciertas tomas que le permitieran usar lo real para acceder a lo imaginario. Las actividades que las personas desarrollaban se plantean como una forma de mostrar esto. Hay una oscilación en su trabajo entre lo documental - de contar lo que realmente sucede en estos espacios – y lo narrativo, casi cinematográfico. Lê habla sobre las batallas de forma oblicua: en Vietnam, a través de la memoria, en Small Wars de la actuación y en 29 Palms y Events Ashore de la anticipación de la guerra. Se trata de "dramatización de la guerra"[49]

En los dos proyectos sobre Vietnam la noción de recuerdo es fuerte. Lê[50] da importancia a los diferentes componentes que hacen a la memoria: diferentes sentidos (visuales, olfativos, sonoros) y diferentes orígenes (películas, exposiciones, los medios periodísticos). Sumado a esto, hay una superposición de una memoria colectiva y una memoria individual. La artista trata de no utilizar la luz como una forma de crear dramatismo sino otros elementos de la composición. En cambio, explora las dimensiones mencionadas tratando de sacar fotos de paisajes de manera tal que una historia pueda sugerirse. Lê fotografía los paisajes con el interés de explorar, a través de la cámara, de qué manera los espacios se modifican por la acción humana. En 29 Palms lo que Lê observa es ficcional: los soldados están actuando tanto de ellos mismos como de sus enemigos. Los territorios también son ficticios y buscan representar campos enemigos. No fotografía exactamente el tema que quiere tratar sino que lo hace a través de espacios que están ligados físicamente con lo que sucede. El juego que propone entra en lo que Schaeffer habla como parte de la interpretación de los referentes fotográficos. Sus fotografías generan una confusión entre el espacio y el momento que se supone que deben representar con aquello que realmente retratan. Según Karen Irvine hay un cuestionamiento sobre "la premisa de lo "autentico" de la fotografía."[51] Las imágenes de An-My Lê presentan un distanciamiento formal. El uso de grandes planos otorga el protagonismo al espacio por sobre las personas. Este ángulo descubre las proporciones de la naturaleza y plantea según Irvine "la insignificancia del Hombre."[52]

> "Montañas y desiertos dominan sus series, lo vasto de ellas hace que los elementos de la guerra parezcan pequeños y de juguete, agregando a la naturaleza artificial de la escena. Los soldados casi desaparecen del paisaje, y Lê rara vez nos muestra sus caras o provee algún indicio de su estado emocional o disposición."[53]

---

[49] Irvine, K. Op. cit.
[50] Art:21: "Viêt Nam"
[51] Ibid.
[52] Irvine, K. Op. cit.
[53] Ibid. "Mountains and desert dominate the series, their vastness making the war elements appear small and toy like, adding to the artificial nature of the scene. Soldiers almost disappear into the landscape, and Lê rarely shows us their faces or provides hints of their emotional state or disposition" (traducción propia)

Universidad de San Andrés

Woodward destaca el uso del efecto de barrido[54] en parte del cuerpo de las personas fotografiadas. El crítico relaciona esta técnica a la fotografía tradicional: las cámaras captaban la imagen en un minuto o segundos lo cual producía este mismo efecto creando estos "movimientos borrosos" ("blurred motions"). Esta técnica contrasta con la mayoría de las fotografías del siglo XX que poseen gran precisión dadas las mejoras en el tiempo mínimo de exposición.

Más allá de la dimensión espacial dominante en su obra, las fotografías de An-My Lê presentan un componente temporal. Al mostrar el cambio en el espacio a través de la noción de memoria se captura también el paso del tiempo. La técnica influye en la temporalidad de forma contradictoria. Por un lado hay una idea de memoria y de nostalgia; de capturar los efectos del paso del tiempo. En ese sentido, podemos hablar de una temporalidad en su trabajo. Por otro lado, su técnica remite a la fotografía histórica y en vez de situarnos en el momento de su relato, construye una sensación que oscila entre lo atemporal y fantástico y el pasado relacionado a las imágenes que comparten su forma de capturar. Woodward menciona que Lê busca espacios donde sucedieron – o conectados a - acontecimientos importantes pero los cambios en el espacio y los recuerdos de quienes los habitan parecen correr de forma separada. Al ver las fotos de Vietnam, el espacio está reconstruido. Por si solas, las imágenes no dan indicios de la tragedia impregnada en esos espacios. El tiempo ha "lavado"[55] los horrores de la guerra. La reconstrucción y la nostalgia, en parte inducida por la técnica, debe ser completada Por saberes laterales y/o por un epígrafe descriptivo. Según la artista la fotografía de paisaje tiene un contenido literal pero también metafórico que proviene de ver a las personas (o una insinuación de las mismas) en el paisaje. Más que situaciones particulares, busca retratar patrones de conducta humana que permitan un mejor entendimiento sobre la historia y la cultura. Esa búsqueda no es propia ni exclusiva de la fotografía de paisajes pero este género le permite llevarlo a cabo ya que posibilita un acercamiento descriptivo.

Universidad de San Andrés

[54] El barrido es un término técnico de la fotografía que se refiere a la obtención de una imagen con parte nítidas y partes borrosas, que indican una estela de movimiento. Esta técnica juega con tres variables: el tiempo de exposición, la apertura del diafragma y el movimiento de la cámara o al fotógrafo utilizado para contrarrestar el movimiento de lo fotografiado.
[55] Woodward, R. B. Op. cit.

QUAERERE VERUM
Universidad de
SanAndrés

3
Mikhael Subotzky

Mikhael Subotzky es un joven fotógrafo sudafricano nacido Cape Town (1981), actualmente residente de Johannesburgo, considerado como una figura destacada dentro de los fotógrafos sudafricanos contemporáneos. Subotzky estudió fotografía en la universidad de Cape Town hasta su graduación en el 2004 y desde entonces ha trabajado como fotógrafo en varios proyectos sobre las cárceles en Sudáfrica. Ha recibido reconocimiento tanto en África como en el resto del mundo. Su obra está marcada por un lado por las de otros fotógrafos sudafricanos contemporáneos, quienes, de la misma forma que él, exploran a través de la fotografía la relación que existe entre los espacios y un nuevo mundo sudafricano post apartheid. Así como la obra de fotógrafos como su tío, Gideon Mendel, Jeff Wall, Martin Parr, Josef Koudelka y David Goldblatt. Su obra se concentra en el universo dentro y fuera de las cárceles apelando a universos tanto personales como colectivos. A raíz de su trabajo, Subotzky cita a Nelson Mandela:

> "Se decide que nadie puede conocer verdaderamente una nación hasta que no haya estado adentro de sus cárceles. Una nación no debería ser juzgada por la forma en que trata a sus ciudadanos más elevados sino a sus menos estimados."[56]

El rol de las prisiones es percibido por el artista como central en la sociedad sudafricana. Durante el apartheid y el colonialismo, las prisiones sudafricanas fueron utilizadas como herramientas para perpetuar el racismo y la opresión. Muchos líderes políticos - Nelson Mandela es uno de ellos - fueron encarcelados durante este periodo. Las prisiones se afirman en las raíces del imaginario de los habitantes de Sudáfrica y continúan siendo una experiencia central en la vida de muchos de sus habitantes. El aumento de los crímenes violentos después del régimen del apartheid ha resultado en una mayor cantidad de encarcelaciones, situando hoy en día a Sudáfrica dentro de los países con más alta tasa de población encarcelada. Entre los prisioneros, prevalecen grupos violentos. Esto crea un ambiente poco seguro tanto para los

[56] Mandela, N.: "It is said that no one truly knows a nation until one has been inside its jails. A nation should not be judged by how it treats its highest citizens, but its lowest ones" en Images By.

Universidad de San Andrés

prisioneros como para los guardias. Miembros de casi todos los "gangs numerados"[57] tienen presencia en cada una de las prisiones del país. Esta violencia deja entender que la cárcel no funciona como forma de reinserción social sino que perpetúa el ciclo de entrada y salida de estos espacios.

Tres trabajos hasta el momento han hecho de Mikhael Subotzky un fotógrafo reconocido: Die Vier Hoeke (2004) – o las cuatro esquinas -, Umjiegwana (2005) – o el (espacio) interno – y finalmente Beaufort West (2006 - 2008). Todos los proyectos tienen como tema el sistema carcelario y el espacio de la cárcel, no como algo alejado de la sociedad sino como órgano que forma parte de la organización social y da cuenta de la sociedad en su conjunto. Esta temática particular le permite acercarse y analizar a partir de una institución particular, un tema más general que comparte con otros fotógrafos sudafricanos contemporáneos: una mirada sobre la sociedad sudafricana post- apartheid.

La obra de Subotzky ha sido aclamada desde sus inicios. Su primer proyecto, Die Vier Hoeke, que empezó como trabajo final de la universidad le valió la mejor calificación y lo posiciono en el ambiente artístico contemporáneo. Las obras de Subotzky se han expuesto junto con otros artistas en galerías de arte en Sudáfrica (Cape Town, Johannesburgo), Mali (Bamako), Londres, Ámsterdam (FOAM), Verona (Studio la città, 2008) y Roma; y en exposiciones propias en la galería Goodman (Cape Town) dedicada a artistas sudafricanos contemporáneos. En 2008, junto con la artista alemana Josephine Meckseper, Subotzky mostró su obra en el MoMA (NY) como parte del ciclo New Photography. En 2005, Subotzky realizó una exhibición en la prisión de Pollsmoor (Cape Town, Sudáfrica), en la celda donde había estado encarcelado Nelson Mandela. Esta muestra contenía fotografías de un proyecto de arte que él había llevado a cabo con presidarios de esa misma cárcel. Las fotografías de Subotzky son de gran formato[58]. Los epígrafes varían de exhibición en exhibición pero mantienen una constante: el texto remite a la situación socio-política en Sudáfrica. Subotzky explica en qué contexto fueron tomadas las fotografías y generalmente incluye además detalles sobre las personas retratadas.

Die Vier Hoeke

Die Vier Hoeke es una terminología utilizada por los gangs de la prisión que se refiere al interior del espacio de las cárceles en Sudáfrica. Su traducción literal es las cuatro esquinas, que hace alusión al estado de confinamiento. Este es el nombre del primer proyecto fotográfico de Subotzky y también su trabajo final para la universidad. La idea del proyecto surge durante sus estudios cuando Subotzky conoce a un equipo de personas encargadas de las votaciones en las cárceles. El artista se sorprende del hecho de que en la prisión, las personas mantengan esos

[57] Los grupos – gangs - de las prisiones sudafricanas se denominan a si mismos "gangs numerados" ya que se identifican unos de otros con números. Estos grupos tienen son muy importantes y conforman una suerte de mafia. Los grupos no sólo tienen presencia en las cárceles de todo el país sino también fuera de ellas.
[58] Las fotos panorámicas tienen 0,5m x 1,5m y las demás 1,25m x 1,5m aproximadamente.

Universidad de San Andrés

derechos cívicos. La inclusión en el electorado constituye un punto de unión entre el afuera y el adentro de las cárceles. Aun si la realidad es más complicada, la ley funda una continuidad cívica entre los dos espacios: de ambos lados, los habitantes son electores. El corpus reunido por este proyecto busca examinar el tema que rodea el sistema correccional teniendo en cuenta el marco sociopolítico e histórico en el cual está inmerso. La idea detrás de este trabajo era hacer un análisis del rol social de las prisiones teniendo en cuenta su rol histórico tanto como su rol actual, diez años después de las primeras elecciones democráticas.

Umjiegwana

Umjiegwana, su segundo proyecto, se realiza en 2005, al mismo tiempo que un taller de fotografía dentro de las cárceles que dirige Subotzky haciendo participar a los prisioneros. Umjiegwana, en el lenguaje de la cárcel, quiere decir el exterior. Subotzky justifica su obra en esta dualidad – y simbiosis- entre el adentro y el afuera que reflejan sus dos primeros proyectos. El fotógrafo buscaba mostrar las condiciones afuera de la prisión a través de las imágenes de lo que sucedía dentro de las mismas.

> "[...] nos gusta considerar a las prisiones de forma separada a la sociedad; pero con el movimiento constante que hay entrando y saliendo de las mismas, son realmente un parte central de la sociedad."[59]

Subotzky agrega que la motivación de hablar del sistema penal proviene de una inquietud personal y de reflexiones que él tenía sobre la inseguridad en Sudáfrica. Las condiciones dentro de las prisiones sudafricanas no pueden entenderse sin tener en cuenta las condiciones socioeconómicas del país tras el apartheid. La falta de empleo, hogares, servicios y acceso a la educación es moneda corriente y atrae a muchos jóvenes hacia el crimen y el vandalismo. Esta serie de fotografías presenta las vidas de algunos ex prisioneros relacionando su vida actual con la que llevaban dentro de la cárcel. Subotzky busca examinar las condiciones sociales de privación y pobreza que explican el hecho de que tantas personas oscilen entre la cárcel y la libertad.

Beaufort West

Beaufort West es un pequeño pueblo en el desierto de Karoo, situado entre las grandes ciudades de Cape Town y Johannesburgo en el cruce de dos autopistas nacionales. Muy transitada pero escasamente poblada, pasan por la ciudad la misma cantidad de turistas en un

---

[59] "We like to see prisons as separate from society; but with constant movement in and out, they are really a central part of our society." (traducción propia) en Subotzky, M. (2008) p.78

día que de habitantes. De día, "Beaufort West da la sensación de ser una ciudad en tránsito."[60] De noche, las actividades ilegales (mercado negro de comida, bebida, petróleo y cuerpos) se instala entre aquellos que transitan y los personajes marginales de la sociedad. En esta ciudad, muchos problemas sociales del post-apartheid se hacen visibles. Beaufort West tiene una de las tasas de desempleo más altas del mundo. A las condiciones de pobreza y segregación que no se han podido resolver en el periodo de transición a la democracia, se suman la prostitución infantil, los asaltos relacionados al abuso de alcohol, el robo y la violencia doméstica, dentro de los problemas más importantes de la ciudad. Subotzky busca hacer un análisis de la encarcelación y la marginalización a través del retrato de una ciudad - Beaufort West -. Inspirado por las fotografías de David Goldblatt, Subotzky "estaba interesado en contar de qué forma éste [Beaufort West] contaba una historia social poderosa a partir de explorar un lugar en particular ignorado por el mundo exterior"[61]. Partiendo de esa idea general, se decide por Beaufort West en particular ya que le atrae la imagen de la cárcel en el centro de la ciudad. Esta locación no es accidental: se encuentra en el en el paso tanto respecto de la ciudad como respecto del país. Mantiene una conexión constante entre afuera y adentro, un tema central en la obra de Subotzky. Paradojalmente, el fotógrafo menciona que a pesar de esta centralidad geográfica, muchos visitantes transitan sin percibirla. Originalmente, la cárcel debía ser el lugar de justicia del territorio de Karoo. Entre 2006 y 2008, vuelve allí de forma regular a vivir con las personas, salir con ellos y conocerlos. Hace esto junto con Major, un hombre popular en la ciudad, que le permite entrar en el pueblo.

La cárcel como sistema de representación de lo social

En el lenguaje de los prisioneros Die Vier Hoeke se refiere al espacio dentro de la cárcel y Umjiegwana al espacio externo. Las dos expresiones se invierten en el uso, los dos espacios están retornados: adentro se convierte en afuera y afuera, adentro. El hecho de que los dos primeros proyectos de Mikhael Subotzky tomen estos nombres no es casualidad. Su obra se sitúa entre los dos espacios y analiza esta conducta invertida dando cuenta de la simbiosis entre los ambos: uno existe porque existe el otro. Esto se vuelve todavía más claro con su elección de retratar Beaufort West, un pequeño pueblo típico sudafricano con una cárcel atípicamente situada en el centro de la ciudad. Los espacios son centrales en sus fotografías y su elección no es aleatoria. Estos espacios están marcados histórica y políticamente (por la opresión en Sudáfrica), socialmente (por la segregación); de forma pública (en la ciudad y el país) pero también individual. Sus obras están ubicadas en la intersección de varios espacios físicos diferentes. Se trata de una topografía tanto física como mental en el cual Subotzky no sólo se

[60] "Beaufort West feels like a town in transit." (traducción propia) en Images By.
[61] "I was interested in how it told a powerful social story by exploring one particular place largely ignored by the outside world." (Traducción propia) en Subotzky, M. Op. Cit. p. 78

enfoca en esos espacios sino que también, como menciona Pascal Philippe[62], da cuenta de los limites en movimiento entre el adentro y el afuera, entre los espacios internos y los espacios externos. Los territorios retratados constituyen entonces espacios simbólicos que permiten a Subotzky tratar la sociedad sudafricana desde una perspectiva particular –el sistema penal-. La relación íntima entre las fotografías y los espacios representados es crucial en los trabajos de este fotógrafo.

La fotografía de Subotzky muestra los cambios en la sociedad a través de dos ejemplos: por un lado, el sistema penitenciario y por otro, las pequeñas ciudades marginales. Ambos espacios marginales son consecuencia de la evolución de la sociedad. Las cárceles y su relación con el mundo que se encuentra afuera muestran la modificación de la marginalidad, de la violencia como característica de la sociedad. Las pequeñas ciudades como Beaufort West son testigo del éxodo: dada la caída de la actividad agrícola, los habitantes se mudan a las grandes ciudades y los pequeños pueblos pierden importancia. Quienes los habitan son jóvenes, viejos y quienes no tienen otro lugar donde vivir. Sudáfrica no puede permanecer como país rural y los cambios hacia un nuevo tipo de economía nacional afectan las zonas rurales que deben redefinirse. Los espacios como los personajes de las fotografías de Subotzky están marcados por estos cambios. Expresan una idea de fuerte relación paralela: la ciudad no puede vivir sin los pueblos de la misma forma que el espacio público necesita de las cárceles. Como señala Steinberg, estos cambios del espacio están en parte relacionados con el advenimiento de la democracia y una época post apartheid que Beaufort West ejemplifica. Representa por un lado el cruce entre esos dos espacios que dan cuenta del cambio; pero también representan un espacio simbólico en el imaginario de la sociedad sudafricana. Las cárceles y Beaufort West remiten a lo marginal, aquello que la sociedad es consciente que existe pero no quiere incorporar a su imaginario social.

"En parte es por esto que las fotografías de Subotzky nos dan una idea de estar mirando algo que siempre conociste pero nunca viste."[63] El análisis que hace Steinberg sobre la obra de Subotzky se concentra en esa distinción: las imágenes del artista le agregan una cara y una personalidad a una situación conocida. Menciona además que las fotografías sobre Beaufort West tienen algo familiar. Es fácil reconocer los espacios y los personajes y asociarlos al lugar aun si muchos de los lugares que muestra Subotzky son lugares que las personas no han visto, no conocen. Muestran una pobreza en ciertos sentidos desconocida: la pobreza se asocia a las ciudades y no a lugares rurales que los citadinos asocian al deporte, al ocio. Nos obligan a redefinir los espacios. Para la mayoría de las personas que pasan por esas pequeñas ciudades o por las cárceles, esos espacios simplemente están ahí. Las fotografías de Subotzky, menciona Steinberg, nos obligan a volver a esos espacios y personalizarlos, redefinirlos según como los usan y los perciben quienes los habitan a diario. Las fotos muestran el uso de esos espacios pero no de la forma estereotípica. No vemos el tránsito, ni las carreteras, ni los turistas de Beaufort West, en cambio vemos lo oculto aun si muy a la vista: las cárceles, los locales.

---

[62] Photographie

[63] "Which is partly why Subotzky's photographs give you the sense that you are looping at something you have always known and yet have never seen." (traducción propia) Steinberg, J. en Subotzky, M. Op.cit. p.75

Contar la historia desde adentro

La imagen que tenemos en mente cuando nos referimos a Sudáfrica se remite sea a espacios naturales, sea a acontecimientos de la transición de la democracia y de la lucha de Nelson Mandela. Esta no es la imagen que maneja Subotzky; es de hecho, aquella que busca desarmar y actualizar. Marguy Conzémius[64] sugiere que el fotógrafo busca alejarse de la fotografía tradicional manejada por el recurso del shock para sorprender al lector incitándonos a observar de forma más profunda, a preguntar y preguntarse sobre los temas tratados. Aun si el artista ha elegido un tema políticamente cargado, la voluntad detrás de sus proyectos fotográficos no es la de generar un mensaje político o incitar a la acción. Subotzky, como muchos fotógrafos de su generación, busca mostrar la vida y la cultura de los sudafricanos dando a conocer a sus habitantes en un nivel personal e intimo. Tampoco hay voluntad de emitir un juicio respecto de aquello que se observa y retrata; sino de señalar ciertos eventos, condiciones, valores culturales. Subotzky está inspirado por las personas que conoce, especialmente en Sudáfrica; que es el único país que conoce lo suficiente como para atreverse a comentar[65].

> "Lo principal para mí en mi trabajo es tratar de encontrar una manera de darle un sentido al mundo, así que la fotografía se convierte en una manera de tratar de hacerlo. No alcanzo realmente ese punto de entendimiento, pero el hecho de estar tratando me reconforta." [66]

> "Creo en el poder de proveer evidencias pero creo que se trata más bien de una responsabilidad para con nosotros mismos – de que cada uno de nosotros tiene una responsabilidad de trata de concientizarnos el máximo posible. Mirando el mundo alrededor mío a través de la fotografía se ha convertido en mi forma de hacer esto. Aun si estoy muy feliz de poder compartir mis imágenes con otros y tratar de mostrarles cosas que no han absorbido, Esa no es la motivación principal detrás de mi trabajo."[67]

En la fotografía de Subotzky encontramos elementos documentales relacionados con la elección de un tema política y socialmente comprometido. Sus fotografías nos revelan las condiciones de vida de los prisioneros y ex-prisioneros sudafricanos y de los habitantes y visitantes de Beaufort West. Este compromiso está retratado de forma personal y con introspección. Aun si Subotzky no pertenece al mundo que nos presenta, su obra refleja cercanía y participación en ese universo. El artista muestra escenas de la vida cotidiana observada desde

---

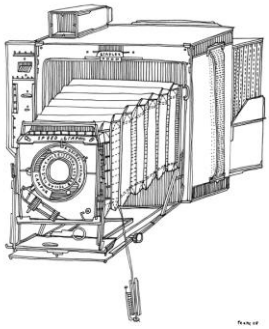
[64] Conzémious, M. (2009)
[65] The guardian
[66] "The main thing for me in my work is trying to find a way to make sense of the world, so photography becomes a way of attempting to do that. I don't really achieve that understanding, but the fact that I am trying comforts me" (traducción propia). Mikhael Subotzky, ArtThrob.
[67] "I do believe in the power of bearing witness, but I see it more as responsibility to ourselves - that we each have a responsibility to try and make ourselves as conscious as possible. Looking at the world around me through photography has become my way of doing that. While I am very happy that I can share images with others and try and show them things that they haven't taken in, that isn't the primary motivation for doing what I do. " (traducción personal) Mikhael Subotzky en Magnum

la individualidad. Esta relación entre el artista y aquello que retrata se encuentra en su forma de trabajar durante el proyecto. De la misma manera que An-My Lê y JR, Subotzky se adentra en la vida de los personajes que retrata. Esto aparece en los epígrafes y comentarios a sus fotografías. Subotzky no nos da indicios sobre cómo interpretar las imágenes; nos describe las historias detrás de las fotografías. Nos proporciona dos saberes laterales uno relacionado a la especificidad de la situación, otro a la historia del país. Nada se dice sobre las técnicas utilizadas, ni sobre la fecha de producción; en cambio, nos provee del entramado social que enmarca las situaciones retratadas. Las fotografías nos muestran la ciudad desde varias perspectivas y los comentarios nos permiten reconstruir la descripción que hace Subotzky con la cámara. Nos muestran que el artista no sólo conoce bien el lugar y la situación socio política sino que participa en ella. Subotzky trabaja muy cerca de quienes retrata: se sumerge en la cotidianeidad de los sujetos que le interesan y quiere retratar tratando de aprender más sobre ellos y sus vidas; pasando tiempo y estableciendo relaciones personales. Al describir el proceso detrás de Beaufort West, Subotzky dice haber empezado "tocando puertas"[68]. Después de este proceso de conocimiento mutuo, Subotzky toma las fotografías. La historia detrás cada imagen es central y retoma desde lo personal parte de los conflictos generales de la sociedad sudafricana contemporánea. Varias de sus fotos superponen historias y Subotzky acuerda a cada una el mismo interés. Todos los personajes están en foco y en el mismo plano. La voluntad de incorporar múltiples narraciones lleva a Subotzky a utilizar diferentes técnicas como la fotografía panorámica o imágenes desplegadas que capturan a 360°. Sus fotografías están preparadas y cada técnica se adapta a aquello que busca mostrar y el encuadre se construye de manera abarcativa para hacer figurar el adentro y el afuera.

Universidad de
SanAndrés

[68] Subotzky, M. Op. cit. p.78

QUAERERE VERUM
Universidad de
SanAndrés



Tercera parte

Sobre el discurso social, sus gramáticas de producción y tres estrategias de atribución de sentido.

En la primera parte del trabajo, hemos retomado desde varias perspectivas la discusión sobre el acto fotográfico para focalizarnos en un segundo tiempo en tres proyectos que nos permitieran rever las nociones desde la práctica. Aun si cada proyecto es único, algunos elementos se repiten. En esta tercera parte apuntaremos a esas uniones con el objetivo de construir un modelo comunicacional de la fotografía de arte con temas socio-políticos.

QUAERERE VERUM
Universidad de
SanAndrés

1

Fotografía como discurso social

Discurso social

"En su sentido amplio, la noción de discurso designa, no únicamente la materia lingüística sino todo conjunto significante considerado como tal (es decir considerado como lugar investido de sentido)."[69] "Un discurso no es otra cosa que la ubicación de sentido en el espacio y en el tiempo."[70] Los discursos son productos que surgen de operaciones que podemos llamar "procesos de producción de sentido"[71]. La producción de sentido es un hecho social: existe un "doble anclaje del sentido en lo social y de lo social en el sentido"[72]. Todos los discursos que hemos mencionado hasta el momento – ya sea científico, periodístico, político o artístico –

[69] Verón, E.: *Fragmentos de un tejido,* Gedisa, Barcelona, 2005, p.48
[70] Ibíd. p.49
[71] Verón, E.: *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*, Gedisa, Barcelona, 1996, p.125
[72] Ibíd. p.126

son además de sociales, mediáticos. Los discursos se transmiten y circulan a través de medios masivos de comunicación y comportan una dimensión colectiva. Las producciones están concebidas para una apropiación en el espacio público considerado en tanto esfera en la cual se plantean y llevan a cabo los debates sobre temas de interés general, de la sociedad. "Este concepto de espacio público debe entenderse como una categoría analítica, como un instrumento conceptual que permite no sólo designar un fenómeno social específico sino también analizarlo y estudiarlo."[73] La idea de espacio público remite a la importancia de una negociación social de los significados. Aun si el discurso – aquí, la fotografía- es interpretada por un individuo, actúan sobre su interpretación, "imaginarios", como los denomina Dayan, es decir algunos conceptos socialmente definidos que se vuelcan sobre la imagen y determinan su interpretación. Más aún por que definimos las imágenes en cuestión como imágenes públicas. Estos "imaginarios" no actúan únicamente en recepción sino también en el momento de producción. La idea de imaginario deja entrever que una imagen nunca aparece sola. Todos los discursos ya sea en producción o en reconocimiento se estructuran teniendo en cuenta otros discursos. "La interdiscursividad debe reconocerse así como una de las condiciones fundamentales de funcionamiento de los discursos sociales."[74]

La interdiscursividad también es una herramienta de trabajo en el sentido de que los discursos que la conforman no forman parte del corpus a analizar pero deben ser retomados en el análisis. Analizaremos esta confluencia de discursos a través de noción de "tipo de discurso". "En lo que se refiere a la noción de tipo de discurso, me parece esencial asociarla, por un lado a estructuras instituciones complejas que constituyen sus soportes organizacionales y por el otro, a relaciones sociales cristalizadas de ofertas, expectativas que son los correlatos de estas estructuras institucionales."[75] No siempre los discursos que se asocian a un discurso analizado son los mismos en producción y en recepción. Es necesario entonces hablar de "desfase". Un tipo de discurso construye una categoría, todos los miembros de ésta se remiten a los mismos textos: tienen la misma interdiscursividad. Esta es la idea de un desfase cero, que plantea Verón, E. Entre grupos o entre tipos de discurso, deben darse diferencias respecto de las interdiscursividades. Verón, E. llama a esto "desfase sistemático". A su vez, este desfase puede darse entre producción y recepción si la atribución de tipos discursivos no es equivalente. Es decir, si en producción, el mensaje se genera bajo el marco de un cierto tipo discursivo, por ejemplo, de arte, de información, o ambos; pero al ser recibido, se interpreta en el marco de otro tipo discursivo.

---

[73] Dahlgren, P.: en Veyrat-Masson, I. & Dayan, D. (comps.): *Espacios públicos en imágenes,* Gedisa, Barcelona, 1997, p.246
[74] Verón, E. Op. cit. pp.55
[75] Verón, E. Op.cit. pp. 195

Gramáticas de producción/ gramáticas de reconocimiento

La idea de tipo discursivo debe pensarse a su vez junto con la de gramáticas de producción y gramáticas de reconocimiento pues está incluida en las mismas. Las gramáticas o condiciones de producción/ reconocimiento, según las define Verón, son "modelos de un proceso de producción discursiva", estructuras de interpretación. Dentro de estas condiciones están entonces los otros discursos a los cuales nos referimos a través de la idea de "interdiscursividad", con los cuales discute el discurso a analizar. También debemos incluir aquellas producciones que quien efectúe la interpretación considere que juegan un rol importante en el análisis. Todos los elementos que planteamos como pertenecientes a estas condiciones deben haber dejado una huella en el discurso que justifique su inclusión en el análisis.

Las gramáticas de producción definen lecturas posibles mientras que las gramáticas de reconocimiento definen lecturas efectivas, realizadas del producto. La diferencia entre las condiciones en las que se produce un discurso y aquellas en las que se lee constituye lo que Verón denomina un "tejido intermediario". Éste permite dar cuenta de los cambios que se llevan a cabo entre ambos momentos y puede medirse como diferencia. En el caso particular de la fotografía, las condiciones de reconocimiento pueden ser "fotográficas" si se remiten a otros discursos también fotográficos; ya sea a fotos específicas o a temas que han sido desarrollados anteriormente por la fotografía. La apropiación puede también ser "no fotográfica" si se remite o desencadena efectos en otro tipo de prácticas/ discursos sociales no relacionadas al dispositivo fotográfico. En este sentido, volvemos a la noción de intertextualidad: la diferencia entre estas dos variantes de apropiación depende del conjunto de discursos con el cual considero las fotografías, ya se poniendo el énfasis en el dispositivo mismo o en los temas que están puestos en juego. A su vez, las características de la fotografía en tanto dispositivo se imponen en las gramáticas de reconocimiento y condicionan aquellas de producción. Una fotografía no contiene ni lenguaje, ni sonido; su mensaje se restringe a un sistema de significación sin código, lo cual impone límites en la tematización.

Ciertas condiciones determinan estos dos momentos y limitan el alcance del discurso; a esas condiciones nos referimos respectivamente como gramáticas de producción y de reconocimiento. Las gramáticas dejan una huella o marca en el discurso. Diferenciar entre un momento de producción y un momento de reconocimiento no es equivalente a distinguir entre un análisis interno o un análisis del discurso en sí mismo y de un análisis externo, de las interpretaciones del producto. Hacer esta diferencia implicaría establecer que hay un sentido propio al texto, una forma correcta de entender un discurso. El sentido es social y es negociado. Producción y reconocimiento son dos instancias de negociación que operan a través de lógicas distintas. En ambas de busca atribuir un sentido apelando al discurso o a fragmentos del mismo –marcas- que desencadenan operaciones. Llamamos operación a un proceso que pone en juego tres elementos: un operador, un operando y una relación, los cuales a su vez podrían pensarse como primeros, segundos y terceros de Peirce o de forma más específica como representamen,

objeto e interpretante. El operador – también denominado "huella" o "marca"- puede identificarse en la superficie del discurso y constituye parte del mismo. El operando es aquello a lo cual este operador remite, ya sea que este presente o no en el discurso. La relación es el proceso mental que define el pasaje del primer al segundo elemento. Tanto el operador como el operando son herramientas de análisis; no son intrínsecas al discurso. Una marca de una operación puede ser operando de otra.

> "El análisis de los discursos no es otra cosa que la descripción de las huellas de las condiciones productivas en los discursos, ya sean las de su generación o las que dan cuenta de sus efectos."[76]

Las atribuciones de sentido entre los dos momentos nunca son idénticas, siempre existe una distancia variable que las separa, un desfase entre producción y reconocimiento. La distancia entre esos dos momentos o más bien entre las huellas de los procesos de atribución de sentido en producción y en reconocimiento es lo que Verón, E. llama circulación.

> "[...] El conocimiento es de alguna manera un fenómeno intersticial. El sujeto no es el soporte de ese saber, porque solo hay conocimiento cuando el discurso del sujeto (único del que el sujeto es soporte) se encuentra "atenazado" entre sus condiciones discursivas de producción (que él efectúa) y sus condiciones discursivas de reconocimiento (que él abre y que, como lo había comprendido Peirce, dependen de lo que será más tarde)." [77]

El sentido se discute entre el discurso (como producto), y dos operaciones de atribución de sentido determinadas por las gramáticas de producción y las gramáticas de reconocimiento. Ambas operaciones dejan marcas (huellas, en el sentido en que las considera Verón, E.) en el discurso. Verón, E. menciona otro elemento importante en este análisis discursivo: el objeto del discurso; en dialogo con los tres elementos anteriores.

QUAERERE VERUM
Universidad de
SanAndrés

[76] Verón, E. (1996) p.127
[77] Ibíd. pp. 130-132

2

Procesos de apertura y de restricción de sentido

Dentro de lo que denominamos gramáticas de producción podemos distinguir dos dimensiones de análisis que nos permitirán caracterizar dos tipologías que podemos llamar de "apertura de sentido" y otro de "restricción de sentido". Las gramáticas de producción corresponden a procesos de toma de decisión y de impresión en la superficie del discurso de esa decisión tomada. Nos vamos en concentrar en dos construcciones particulares: primero, la construcción de los interventores del discurso – sus personajes-, que se refiere a la relación intersubjetiva que va a plantear el discurso. Por otro lado, la construcción de una legitimación del discurso que remite a la relación entre el discurso y su objeto.

Enunciador/ Co-enunciador

La "actividad modelizante de un sujeto enunciador"[78] se corresponde con una voluntad de construir modelos de los actores del discurso. Las gramáticas de producción del discurso constituyen operaciones enunciativas. Las operaciones de enunciación ponen en juego tres dimensiones: enunciador, enunciado y co-enunciador. Todos son construcciones: el enunciador alude a quien produce el discurso y el co-enunciador a quien lo recibe; sin embargo enunciador y co-enunciador son sujetos teóricos (construcciones) mientras que emisor/ receptor son sujetos reales. No hay una correspondencia necesaria entre la imagen construida en el discurso y los actores sociales que se van a poner en esa situación. Esta distancia entre sujeto real y sujeto construido es intrínseca a la creación de discursos pero es especialmente relevante cuando nos referimos a discursos sociales mediatizados. Dijimos que estos discursos poseen una dimensión pública.

> "La noción de medio de comunicación social que me parece más útil en el presenta contexto debe satisfacer al criterio del *acceso plural a los mensajes a los que medio es soporte*. Los mensajes son accesibles a una pluralidad de individuos, *bajo ciertas condiciones*."[79]

> "[...] Se trata de una producción dirigida a *cualquiera* que pudiera encontrarse en situación recepción. Y sin embargo este cualquiera está lejos de ser un destinatario anónimo: se trata de de construir un co-enunciador bien

[78] Fisher, S. & Verón, E. (1986) p.3
[79] Verón, E. (1997) p.12.

determinado, a quien se hará hacerse cargo de operaciones muy complejas y a quien se atribuirán unas intenciones, unas necesidades, unos intereses y una identidad bien precisa."[80]

En el discurso político, el enunciador la construcción del enunciador y del co-enunciador está fuertemente anclado a la dimensión ideológica. En "La palabra adversativa", Eliseo Verón distingue tres modelos de co-enunciador que están siempre presentes en el discurso político. Las tres construcciones corresponden a tres actitudes políticas que pueden tomar quienes reciban el discurso. Por un lado, encontramos un "pro-destinario". Este personaje –recordemos que se trata siempre de una posición que puede ser asumida por una persona pero no remite a alguien en particular – está siempre de acuerdo con el político. Lo apoya indefectiblemente, al punto que podríamos decir que no posee un ojo crítico. Va a votar por él sin importar lo que suceda durante le período electoral. Al conjunto de este tipo de votantes se lo llama masa crítica y correspondería al mínimo de votantes que tendrá ese político en la elección. De su actitud se infiere que este personaje es inmune a la argumentación, tanto del político que apoya como de su oposición. En el extremo opuesto se encuentra el "contra-destinatario", un adversario político. Este personaje tampoco se verá influido por la argumentación. No escucha ni incorpora lo que el político en cuestión dice ya que se define como quien, más allá de las circunstancias, nunca votaría a ese político. El tercer personaje es el "para-destinatario". A priori, este votante no está a favor ni en contra del político sino que se define como pudiendo cambiar su opinión de manera favorable o no según lo que recibe. Es en vistas de este modelo de actor que se generan los argumentos ya que los otros dos se definen en posiciones inamovibles. Más allá de las especificidades que conciernen el discurso político, esta forma de construir al co-enunciador así como la relación intersubjetiva con su enunciador, plantea en producción un condicionamiento en reconocimiento: el sujeto que recibe el discurso político debe definir su posición política a favor o en contra de quien le habla. He aquí una primera restricción en el sentido. El ciudadano/ votante debe interpretar el discurso político desde la perspectiva de alguno de estos tres personajes. Su relación con quien genera el discurso, la figura de enunciador, está limitada a tres posiciones excluyentes. La relación enunicador/ co-enunicador es una primera dimensión de restricción de sentido a nivel de la enunciación. Lo mismo puede decirse, aun si con características diferentes, del discurso periodístico. Existe una construcción específica de enunciador y co-enunciador que se apoya sobre los saberes laterales atribuidos así como los intereses que crean un perfil de consumidor del medio informativo en cuestión[81].

---

[80]Fisher, S. & Verón, E. (1986) p.9

[81] Verón, E. y de Cheveigné, S.[81] analizan las diferentes relaciones entre enunciador, co-enunciador y enunciado en los discursos de los diarios franceses a raíz de la divulgación de la obtención del premio Nobel por científicos franceses dos años consecutivos. Los autores consideran dos ejes centrales al análisis: familiaridad con el mundo de la ciencia y carácter divulgador de los detalles específicos de los descubrimientos. De esta forma obtienen cuatro modalidades enunciativas que resultan del cruce de estas dos variables. Familiarizado/ divulgador se corresponde con una figura de enunciador que se explaya de forma detallada y específica sobre los trabajos científicos a los que se atribuyo el premio Nobel y se muestra conocedor no sólo de los procesos científicos sino del universo en el que se crean. Se define como un científico más. Un enunciador no familiarizado y no divulgador sólo menciona la

Las restricciones a la atribución del sentido pueden pensarse también en lo que respecta la relación entre el enunciado y su objeto. Culioli, A. – y luego, Verón, E. y Fisher, S. – plantea cuatro modalidades enunciativas. Denomina modalidad uno a la aserción la cual plantea el enunciado generado bajo esta modalidad como validable o referenciable. La segunda modalidad, el juicio, se puede considerar como "es necesario o es posible que el enunciado A". Estas dos primeras modalidades se plantean abren a un juicio universal es decir que proponen una legitimación externa del discurso, su legitimación pasa por una co-referenciación. Legitimo el enunciado que podría estar dicho por otra persona. Se plantean dentro del plano de la "objetividad" o como pensables en términos de verdadero o falso. Tanto el discurso político como mediático utilizan estas modalidades de enunciación. Volveremos con esto a continuación. Por otro lado Culioli, A. plantea dos otras modalidades. La apreciación puede resumirse con la expresión "yo pienso que" y tiene un gran carácter subjetivo. La legitimación del discurso pasa por una validación de la persona que lo pronuncia. La cuarta modalidad, la interpelación, tiene la peculiaridad de incorporar en su discurso marcas tanto al enunciador como al co-enunciador. Se trata de todos los enunciados que interpelan a un posible receptor.

Este no es el caso de los discursos de arte en la actualidad, espacio en el cual se enmarcan las obras de los tres artistas que hemos presentado. El caso de la institución artística – y paralelamente del tipo discursivo que esta genera- es interesante ya que distingue un primer momento de construcción entre el siglo XVI y el siglo XIX; y una segundo momento de ruptura y transgresión en el siglo XX y XXI. Lo que actualmente asociamos a las reglas del arte proviene de una serie de cambios que comenzaron alrededor del siglo XVI con la voluntad de hacer del arte una institución; estableciendo reglas que se aplicaran a la producción, recepción y atribución del carácter de arte a las obras. Este período "academicista" redefinió la producción artística de épocas previas, re interpretando objetos como obras de arte y estableció reglas de género y estilo para ordenar las obras que debían ser pensadas como arte. La institución reglamento qué debía entenderse por arte, quién debía ser considerado cómo artista y cómo debía uno comportarse frente a las obras de arte. Estas reglas consideradas como gramáticas de producción del tipo discursivo artístico tienen muchos puntos en común con lo que hemos analizado sobre restricción de sentido y reducción del desfase. A principios del siglo XX, las vanguardias modernas y movimientos post-modernos atacaron diferentes aspectos sobre los cuales se apoyaba la institución artística y sus gramáticas productivas. Un primer punto de

---

obtención del premio Nobel; divulga la información más básica, dejando entrever que aun si la noticia puede ser importante proviene de un mundo que desconoce y constituye una información que no puede ser comprendida por él. Este enunciador se define fuera de la ciencia, que es demasiado compleja para ser entendida. Un enunciador no familiarizado/ divulgador comenta lo que sucede en detalle, explicitando que transcribe aquello que otros le explicaron. Y finalmente el enunciador familiarizado/ no divulgador se concentra en detallar eventos accesorios y no científicos relacionados al acontecimiento. Aun si estas cuatro modalidades se definen desde el punto de vista del enunciador, estas construcciones definen del mismo modo un co-enunicador cómplice. Cada modalidad posee saberes e intereses laterales implícitos diferentes que se atribuyen al co-enunciador. El condicionamiento del reconocimiento se da en este caso a través de lo que se decide contar como relevante así como la forma en que se lo cuenta. La toma de posición que implica la construcción de un enunciador va a restringir las gramáticas de reconocimiento posibles.

ataque es el eje de la representación, o más bien de la relación normalizada entre representante y representado. Esta relación había estado signada históricamente por reglas basadas en la jerarquía o en el punto de vista del "testigo ocular" que determinaban como establecer la relación entre la obra de arte y la realidad. Los movimientos vanguardistas modifican esto. Lo representado pierde protagonismo en la esfera artística para dejar lugar a un arte "conceptual" y autorreferencial. El arte no busca imitar la realidad sino que se vuelca sobre si mismo para explorar técnicas o temáticas de nivel más general y de mayor abstracción. Hay una "reducción de la experiencia a la expresión por la expresión, una expresión que importa más que lo expresado."[82] Lo importante no es lo que expreso sino el hecho de expresarse. El arte abstracto y el arte conceptual ejemplifican el ataque del arte moderno a la restricción en reconocimiento desde la relación lineal representado/ representación.

Otro eje sobre el cual trabajan los artistas es el carácter sagrado del arte que divide el arte culto, intelectual y de élite del arte de masas, accesible a cualquiera. El argumento que separa estas dos categorías es la idea de saberes laterales necesarios a la interpretación artística. El arte de culto es obtuso, complicado y solo puede penetrarse a través de conocimientos sobre el arte, los movimientos artísticos. Las obras Andy Warhol, Claes Oldenburg y Rodchenko mezclan arte alto y arte bajo de manera indistinta replanteando esa división. Estos artistas critican el juicio en el arte e invitan a incorporar a la categoría de arte a otros elementos. Hay una apertura de sentido ya que se amplía la categoría de arte. Además, deshacerse del carácter de elite que poseía el arte implica no depender de los saberes laterales para justificar ni para entender una obra. Estos artistas no solo mencionan, como le hizo Duchamps, que cualquier objeto puede ser considerado artístico; sino que estipulan además que el arte debe "volver a la vida" y ser accesible a cualquiera. Estos postulados sobre el arte y las obras abren el sentido ya que incorporan las interpretaciones posibles. Una ruptura en el eje de la representación y otra en el eje de la sacralidad han permitido a los movimientos modernos y posmodernos abrir el sentido. Los diferentes movimientos desde la modernidad hasta la actualidad han buscado incorporar objetos cotidianos, espacios de intervención, temas diferentes a los planteados por los géneros de arte, y nuevos dispositivos mediáticos. Se avanza sobre lo que antes se consideraba no artísticos para incorporarlo a la esfera del arte. Gran parte de la reducción del desfase en el arte como en otros tipos discursivos se da por la previsibilidad. Al tener reglas que me dicen qué esperar y cómo interpretar ciertos discursos que considero similares, la distancia entre la interpretación esperada y la atribuida se reduce. Las vanguardias realizan el movimiento contrario. Abren el sentido atacando todos los elementos de previsibilidad, interrumpiendo el hábito. Steimberg, O. menciona que la cultura se caracteriza por momentos de continuidad y momentos de ruptura; lo que sucede durante las vanguardias es que los artistas deciden "señalar la existencia de un pozo, no para cubrirlo, sino, tal vez, para contribuir a que siga abierto."[83] Ponen en evidencia el modelo que se vuelve inconsistente pero no lo reemplazan sino que dejan la problemática abierta a diversas soluciones. Este argumento resume la idea de apertura de sentido como rasgo enunciativo.

---

[82] Greenberg, C. (2002) p. 20
[83] Steimberg, O. (1997) pp. 118-119

Lo verdadero/ falso del discurso de información versus lo verdadero artístico/ verosímil en el discurso de arte

> "El juicio de verdad y falsedad sobre una información es formulado siempre desde el saber que se posee en situación de recepción sobre el referente y recae tanto sobre el referente como sobre el enunciador [...]"[84]

Diferenciar entre verdadero o falso de la representación respecto de lo representado implica no si lo representado es real o imaginario, sino si el discurso es leído como verdadero o como falso. A nivel de análisis, es indiferente si lo que se dice o se representa realmente ocurrió, sino si es definido como existente. En los discursos de información (como son el científico, periodístico y político), la legitimación del discurso está anclada en una discusión de veracidad. El éxito de la imagen de información está en su capacidad de hacerme pensar que lo representado fue. En el caso de estas imágenes la relación entre la proposición "La imagen que muestra A es verdadera" y "A es verdadero", siendo A un acontecimiento cualquiera es de implicación. "La "tesis de existencia" regula las relaciones entre la imagen fotográfica y su objeto de referencia, y se apoya en la validez de una relación de implicación."[85] El dispositivo fotográfico nos indicaría pensar que si A es fotografiado A existió. Técnicamente, como hemos visto en la primera parte de trabajo, la fotografía canónica asegura que eso lo que vemos existió sin embargo, no es una cuestión de la verdad o en este caso la existencia del objeto representado sino de una atribución del carácter de verdadero o más caracterizar a la representación como verdadera. Schaeffer señala en *La imagen precaria* que es aun utilizando una técnica de foto canónica, puedo ver algo "falso" cuando creo estar viendo algo y atribuyo a eso un carácter de verdad y realmente estoy viendo otra cosa. Dimos el ejemplo de las fotografías surrealistas pero, sin ir tan lejos, Schaeffer plantea la cuestión de diversos niveles de reconocimiento de la imagen. En la diferencia de estos niveles está el problema de atribución de verdad. Los tipos discursivos que hemos mencionado (científico, político y periodístico) necesitan que la lectura de todos los niveles se haga correctamente; que el receptor no solo identifique el tipo de situación sino de qué situación específica se trata, es por eso que la relación entre texto e imagen es tan fuerte en estos tipos discursivos: la imagen refuerza la interpretación del texto y viceversa. Las gramáticas de producción de estos tipos discursivos apuntan a condicionar la lectura de la imagen a través del texto (y del texto a través de la imagen) situando ambos soportes uno como refuerzo de sentido del otro. Sobre este refuerzo se apoya la importancia de la discusión sobre veracidad. Dado que me dicen exactamente qué debo interpretar de la imagen, el único plano sobre el cual puedo cuestionarme en tanto receptor es sobre si la relación imagen/ texto es real o no. El éxito es reducir el desfase es decir la distancia entre producción y reconocimiento o de nuevo entre interpretación esperada e interpretación otorgada. Las estrategias enunciativas que hemos visto apuntan a esa reducción de desfase, que denominamos operación de restricción de sentido.

---

[84] Carlón, M. Op. Cit. p. 69
[85] Ibíd. p.47

Discutimos previamente de qué forma los discursos políticos, científicos y de información se basan construyen sobre el eje de lo verdadero y lo falso. En el arte, las nociones de falso y verdadero no son adecuadas para analizar la relación entre representante y representado. Abordamos las obras de arte desde el efecto de lo real es decir en la perspectiva de lo verdadero versus lo verosímil. Esta modificación se debe al tipo de conocimiento que generan por un lado los discursos de arte y por otro los discursos de información (como son el científico, periodístico y político). Un discurso de arte no puede ser pensado en términos de verdadero y de falso dado que el tipo de conocimiento que produce no es información sino en términos de Antoine Culioli, de apreciación. Esta apreciación es lo que Carlón, M. denomina "verdadero artístico". Se trata de un discurso basado en lo nuevo, no tanto en el dictum sino sobre todo en el modus, que explora los límites enunciativos.

"El discurso artístico queda así como el discurso privilegiado [...] para formular la novedad, como el discurso que tiene la obligación de explorar límites, abrir nuevos espacios para el decir, decir lo nunca antes dicho."[86]

La idea de lo verdadero artístico no se opone a lo falso sino por un lado a lo no artístico –a estrategias enunciativas no artísticas- y por otro lado a lo verosímil. La idea de lo verosímil implica que un discurso crea la ilusión de ser verdadero cuando no lo es realmente. Esto se logra por imitación de lo verdadero artístico preexistente. Lo verosímil se articula y define "en relación con discursos ya pronunciados, constituyendo, como dice Metz, un efecto de corpus."[87] La relación entre lo verdadero y lo verosímil puede compararse a la distinción entre la vanguardia y lo kitsch. Mientras los movimientos de vanguardia buscan nuevas formas de entender el arte y la forma artística de interpretar el mundo; lo kitsch copia las obras de arte tratando de pasarse de la experiencia artística. Busca que quienes lo consumen piensen que están viviendo la experiencia sublime del arte – la reflexión sobre una forma de interpretar un tema - mientras que están experimentado su versión simplificada que no requiere que elaboren esos conceptos. Lo verdadero igual que las vanguardias se refieren a lo innovador; lo verosímil y el kitsch buscan parecer arte sin realmente serlo, sin incitar una reflexión.

Imágenes de arte e imágenes de información forman parte de dos tipos de discurso que se oponen en su forma de generar conocimiento. Hemos visto de manera general de qué caracteriza a cada tipo discursivo por un lado y a cada artista por otro. ¿Qué hace de cada uno de estos proyectos construye un "verdadero artístico"? ¿De qué forma las fotografías que componen estos proyectos tratan de generar sentido? ¿De qué forma estos proyectos nos hablan de la política? Dedicaremos el último apartado de este trabajo a estudiar las imágenes de los proyectos, poniendo énfasis en la estrategia que desarrollan.

[86] Ibíd. p. 75
[87] Ibíd. p. 73

3
Estrategias de construcción de sentido

En *La imagen precaria*, Schaeffer diferencia en virtud del análisis fotográfico, las reglas normativas de las reglas constitutivas. Las primeras se refieren a los saberes laterales con los cuales atribuimos sentido, al contexto, a la información que se nos provee en recepción, a lo que Schaeffer llama "estrategia informacional"[88]. Las segundas se refieren a la imagen misma y a la especificidad del soporte. Esta distinción no corresponde a diferenciar entre análisis externo y análisis interno. Hemos dicho que toda imagen es un discurso social y ningún sentido emana de la imagen sino que es atribuido a la misma. La distinción apunta a diferenciar dos momentos del análisis: un momento de identificación del dispositivo y de ciertas inferencias que provienen de esa identificación. Como discutimos en la primera parte del trabajo, si reconozco que se trata de una fotografía atribuyo a lo representado un carácter de existencia (de "estuvo allí"). Como destaca Schaeffer, lo constitutivo no implica saberes culturales, solo apela a nuestro conocimiento del mundo. Los saberes normativos apelan al marco interpretativo, lo social del discurso. Las reglas normativas remiten a dinámicas receptivas. Hasta el momento, hemos analizado cómo los artistas conciben, llevan a cabo y circulan sus proyectos. Ahora nos interesaremos por analizar las operaciones que propone cada proyecto.

Para el siguiente análisis retomaremos la tensión planteada en la primera parte entre imágenes de arte e imágenes de información. Para esto, nos remitiremos a una selección de imágenes de medios locales que como soporte visual de la argumentación. Las fotografías fueron seleccionadas para contrarrestar uno de los proyectos de los artistas. En el caso de JR, las imágenes se refieren al conflicto árabe israelí del cual es objeto Face2Face. En el caso de An-My Lê, las imágenes de prensa remiten a la guerra de Vietnam. Todas las fotografías contemporáneas al conflicto. Finalmente, las imágenes de las condiciones de Sudáfrica provienen de IOL, la agencia de prensa de todos los medios sudafricanos. Son la contrapartida a las fotografías de Beaufort West.

[88] Schaeffer, J.M. (1990) p.82

QUAERERE VERUM
Universidad de
SanAndrés

> "Con respecto a Warhol, resulta evidente que sus multiplicaciones, como conjunto (esto es: en tanto conjuntos de elementos repetidos), funcionan más como signo que como imagen ya que obligan a que se las explore imagen por imagen."[89]

Todas las imágenes que se producen responden a la misma consigna: caras humanas capturadas con una lente 28mm. Aun si cada imagen retrata a una persona diferente haciendo un gesto único, las fotografías se parecen mucho entre sí. Los retratos nunca aparecen solos: se exponen junto con otras imágenes del mismo proyecto. JR propone un juego de multiplicación y comparación de imágenes similares. Como dice Oscar Masotta respecto de la obra de Warhol, la imagen individual en los proyectos de JR "está corroída, trabajada interiormente por su multiplicación"[90]. Las multiplicaciones se asocian todas a un mismo significado que excede cada fotografía en particular. Masotta señala además que la multiplicación de la imagen en Warhol no destruye el sentido sino que se lo otorga. Lo mismo puede pensarse sobre la obra de JR. Cada retrato no constituye un signo sino que el signo está en la multiplicidad. Retomemos el proyecto Face2Face. Allí la multiplicación aparece como un juego de búsqueda de semejanzas y diferencias entre los dos personajes que se enfrentan. Las personalidades y las diferencias entre cada persona retratada son evidentes a primera vista aun así las dos personas están "cara a cara" y esto nos propone verlas como comparables y entonces, de alguna forma, similares.

En *El significante imaginario*, Christian Metz propone tres dimensiones de análisis cinematográfico: retórico –metáfora/metonimia-, lingüístico –sintagmático-pragmático-, sicológico – condensación/ desplazamiento-. Los dos primeros nos permitirán profundizar sobre lo que plantea Masotta, O. La distinción entre relaciones de similitud (o comparabilidad) y contigüidad divide procesos de selección/ combinación, sustitución/ contextualización, alternancia/yuxtaposición, elección/ordenamiento, relaciones asociativas/ sintagmáticas, in absentia/ in praesentia y de la misma, metáfora/ metonimia y paradigma/ sintagma. Esta división nos llevaría a ubicar de un lado las operaciones metafóricas y paradigmáticas de un lado y las operaciones metonímicas y sintagmáticas de otro. Ciertamente tanto la metáfora como el paradigma se basan en una asociación de elementos que comparten un rasgo; lo cual los hace comparables y sustituibles en algunos contextos. De la misma forma, la metonimia y el sintagma transmiten una idea de relación espacial, de cercanía; varios términos se unen considerarlos cerca. No obstante esto, Metz, Ch. plantea la importancia de tener en cuenta los cuatro términos por separado ya que sobre la distinción comparabilidad/ contigüidad opera la distinción referente/ discurso. El plano del referente (posicional en Jakobson, R.) hace alusión al análisis del objeto del discurso y está constituido por la metáfora y la metonimia. El plano del discurso (semántico en Jakobson, R.) corresponde al análisis del producto propiamente dicho.

---

[89] Masotta, O. (1967) p.71
[90] Ibíd. p.71

	comparabilidad (similitud)	contigüidad
discurso (enunciado)	paradigma	sintagma
referente (objeto)	metáfora	metonimia

En el caso de los proyectos de JR y de Face2Face en particular, el discurso es sintagmático. El sentido deriva de la multiplicación de las imágenes, de su contraste. JR expresa que las fotos siempre están juntas, son pares de fotografías ya que una no tiene sentido sin la otra. En el nivel del discurso, destaco las diferencias. Veo dos imágenes al lado e inevitablemente las comparo, buscando qué hay en una que no hay en la otra. Además veo las muecas que efectúan y como la toma de las fotografías deforma las caras. El primer sentido que le atribuyo es un sentido artístico, ya que me concentro en las imágenes mismas, en sus detalles. Sin embargo, las dos fotografías son indisociables y eso implica que, más allá de sus diferencias y semejanzas en el plano de la imagen, algo las hace comparables. A nivel del referente u objeto del discurso, las fotografías actúan por metáfora. Más allá de las diferencias, los dos personajes retratados tienen algo en común. Metz, Ch. habla de comparabilidad u oposición más que de similitud ya que considera que cuando pensamos en dos términos intercambiables – conexiones entre los dos términos que posibilita una metáfora – hay un entendimiento de que si estos objetos son intercambiables, es porque poseen un rasgo en común que justifica el cambio. Ese carácter en común está presupuesto. Está es la idea de JR: mostrar a dos personas que en algún aspecto (su profesión en este caso) son iguales e intercambiables. La figura de la metáfora es poderosa ya que pone el énfasis en ese nexo común, de la misma manera que busca hacerlo JR. En el plano del objeto de discurso, nos concentramos en el aspecto político de las fotografías. El sentido político de su proyecto proviene de encontrar ese punto común entre dos personajes que los medios construyen con tantas diferencias. A raíz de la búsqueda de ese parecido, surgen otras similitudes que contrastan con el imaginario de israelíes y palestinos. No sólo comparten profesión, comparten las consecuencias del conflicto árabe-israelí.

La noción de comparación de las fotografías también es utilizada por los medios como forma de cerrar sentido. Las imágenes políticas y periodísticas construyen de forma tendenciosa un imaginario visual positivo ligado a una de las partes del conflicto y un imaginario negativo para representar al enemigo. En el imaginario palestino, los israelíes se construyen como mercenarios y los palestinos como víctimas. La prensa palestina muestra casi exclusivamente imágenes de niños muertos o familias sin hogar. Se concentra en el aspecto de la destrucción. La prensa israelí retrata a los palestinos como bárbaros. La metáfora se utiliza para crear los imaginarios: “los israelíes como soldados mercenarios”; “los palestinos como brutos bárbaros”. JR emplea la misma estrategia retórica para crear metáforas de la siguiente formula “los palestinos, como los israelíes”, “los israelíes como los palestinos”. Para alcanzar en el plano del referente un funcionamiento de estas operaciones, es necesaria esa multiplicación de la imagen. Es necesaria la simbiosis que crean las imágenes al estar lado a lado. El sentido en la obra de JR proviene de una doble estrategia: contigüidad en el discurso pero comparabilidad en el referente.

Ficcionalidad en la obra de An-My Lê

La obra de An-My Lê juega con la representación. Por un lado, Las técnicas fotográficas que utiliza hacen que su fotografía parezca fantasiosa. Las poses rígidas, los grandes planos acercan a sus fotos más a al cine y a la pintura que a la fotografía. Interviene en sus proyectos una tensión entre lo representado y su representación.

> "Subyacente a toda ficción hay una relación dialéctica entre una instancia real y una instancia imaginaria, el trabajo de esta última es ser la mímica de la segunda: está la representación, que incluye materiales reales y acciones, y lo representado, lo ficcional propiamente hablando."[91]

La representación es lo que nos hemos venido refiriendo como discurso (o discurso social) es el soporte material, en este caso, las fotografías. La representación es siempre real, ya que es un objeto tangible. Es ficcional si la relación entre el discurso y su objeto es mediada. En las películas, las pinturas y las fotografías, hay un momento de producción de sentido y un momento de reconocimiento. En el teatro, el concierto, los happenings, las dos instancias ocurren de manera simultánea ya que no hay mediación: la obra ocurre al mismo tiempo que la observo. Lo representado corresponde al objeto del discurso o al referente. Si el representado es ficcional implica que se observa en la obra no es espontáneo y real sino actuado, premeditado, imaginado. El teatro y el cine siempre trabajan en el plano de la ficcional ya que siempre implican una actuación. La fotografía por otro lado, no implica necesariamente ni una cosa ni la otra. Una instantánea de una situación (la guerra, alguien cruzando la calle) califica como referente no ficcional; mientras que una foto de familia donde todos posan es una foto ficcional ya que el evento fue preparado y concebido para ser retratado. Decir que el referente es ficcional o no ficcional va más allá de si el objeto es real o imaginario. Vimos que en la fotografía canónica, la técnica de captación nos asegura que lo que observamos es ocurrió. Lo ficcional o no ficcional en la representación es fácil de atribuir pero en el caso de lo representado depende de saberes laterales. Distinguir entre lo documental y lo ficcional que busca ser real depende de cuánto sabemos del acontecimiento representado y de cuanta información se nos da.

	representación (discurso/ material)	representado (objeto del discurso)
ficcional	tensión entre las instancias de representación	creación de "ilusión de lo real"
no ficcional	ausencia de tensión	captación de la realidad

[91] "Underlying all fiction there is an dialectic relationship between a real instant and an imaginary instant, the former's job being to mimic the latter: there is the representation, involving real materials and actions, and the represented, the fictional properly speaking." (traducción propia) en Metz, Ch. (1982) pp.66-67

Universidad de San Andrés

En la obra de An-My Lê, el juego entre la atribución de lo ficcional y lo no ficcional en lo representado es crucial a la interpretación de la obra. Los proyectos de An-My Lê poseen dos niveles de representación. Por un lado las fotografías que componen sus proyectos representan situaciones concretas; por otro lado, las acciones representadas son a su vez simulaciones de otras acciones: situaciones de guerra. En el primer caso, el discurso, las fotografías son no ficcionales y su referente, las simulaciones, es ficcional. En el segundo, el discurso, las actuaciones son ficcionales y el representado (la guerra de Vietnam) es no ficcional.

<table>
<tr><td colspan="2">An-My Lê</td><td>Imágenes mediáticas</td></tr>
<tr><td colspan="2">Discurso: fotografías</td><td>Discurso:
fotografías</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Referente:
simulaciones</td><td>Discurso:
Simulaciones</td><td rowspan="2">Referente:
Conflictos socio-políticos</td></tr>
<tr><td>Referente: conflictos
socio-políticos</td></tr>
</table>

Esta forma de representación diferida difiere de la manera de representación de los medios en la cual la representación – las fotografías – es no ficcional igual que lo representado – acontecimientos de guerra –. La obra de Lê es una meta-representación o una representación de doble referente: un referente real e inmediato (las simulaciones) y un referente aludido (la guerra/ el conflicto). El conflicto político es un segundo plano de la obra de arte. La representación que Lê fotografía otorga al lector algunos "indicios de realidad" que provienen de la representación segunda (las simulaciones). En ambos casos, en la simulación comparte elementos con lo representado: los actores de Vietnam usan vestuarios, armamento, estrategias militares provenientes de la guerra de Vietnam, de la misma forma, los militares en Events Ashore y 29 Palms son los mismos que quienes irán a la guerra de Irak/ Irán, los uniformes, el armamento todo es igual en la representación y lo representado. En las fotografías los dos planos de representación coinciden y los elementos ficcionales y los no ficcionales se mezclan enriqueciendo las dimensiones de análisis. Los elementos ficcionales del referente representado apuntan a una identificación de la imagen como imagen de arte; pero los elementos no ficcionales del segundo referente apuntan a una identificación como imagen de información.

Universidad de San Andrés

Para analizar lo normativo en la imagen fotográfica. Schaeffer, J.M. retoma la tríada de Peirce, Ch. S. y propone concentrarse en dos aspectos de cada componente del signo. En el polo del interpretante, la diferencia se encuentra entre una atribución de temporalidad y una atribución de espacialidad. En cuanto al objeto, la distinción se da entre iconicidad (predominancia de lo icónico de la imagen, de su relación de semejanza con el objeto) e indicialidad (predominancia de lo indicial sea de la relación de existencia). El representamen puede referirse a un estado de hecho si la foto no demuestra una intencionalidad de ser tomada o en cambio como entidad si lo que está en la foto no se muestra independiente a la foto sino consciente y participante de alguna forma (o al menos, involucrado) en el acto fotográfico. Schaeffer establece entonces ocho tipologías posibles para la imagen fotográfica.

	Estado de hecho / entidad	objeto	
		icono	índice
interpretante	temporalidad	rememoración / recuerdo	protocolo / señal
	espacialidad	mostración / presentación	testimonio / descripción

> "El testimonio fotográfico es un género periodístico: se define por la inserción de la imagen en una narración que pretende ser verídica y que, a menudo, está unida a tomas de posición ideológicas o éticas. Por tanto, la regla del testimonio implica siempre la armonización de una imagen y de un mensaje para-icónico, en parte narrativo al menos."[92]

El testimonio vuelve a "situar la impresión instantánea en la unidad de una secuencia de acontecimientos."[93] Esta estrategia es utilizada de manera preferencial por los medios donde la relación entre la imagen y el discurso se construye como central. La imagen es considerada como prueba empírica de lo dicho. El discurso se construye como forzado por la imagen a decir la verdad cuando lo máximo que ésta puede lograr es no contradecirlo, plantear una compatibilidad entre soporte lingüístico y soporte visual. "La imagen no es testimonio del mensaje, se limita a no ser un testimonio en contra."[94] La legitimación del discurso no se da por la presencia de la imagen. El co-enunciador –lector del medio- considera verídica la relación entre imagen y discurso ya que legitima al emisor - la institución periodística- . "En la estrategia global del testimonio periodístico, la imagen fotográfica desempeña a la vez un papel

[92] Schaeffer, J.M (1990) p. 104
[93] Ibíd. p. 99
[94] Ibíd. p.104

subordinado y crucial" [95] : al ser utilizada, la imagen aumenta el nivel de persuasión del mensaje periodístico pero esto se debe a un malentendido sobre el estatuto de la imagen fotográfica. El testimonio en los discursos de información nos invita a confundir el saber sobre el acto fotográfico –reglas constitutivas- con la garantía empírica. Nada demuestra que el referente de la imagen y el del discurso son el mismo.

"La fuerza persuasiva de la imagen varía mucho según el tipo de imagen utilizada"[96] siendo las imágenes con fuerte tensión situacional, "que captan momentos tensionales claves en la secuencia del acontecer."[97] El momento del clímax es el momento preferido por la enunciación periodística; más todavía si la captura de la imagen es una hazaña. Lo para-icónico es lo que permite completar la narración; su rol es central ya que provee el saber lateral que permite completar la secuencia de los acontecimientos de los cuales la imagen es el punto álgido. La narración es la "forma específica que toma la tesis de existencia en el campo de la estrategia del testimonio.[98]" ya que proporciona los saberes laterales que hacen hablar a la fotografía. Las imágenes de información son testimoniales ya que se insertan en una estrategia informacional mayor dictada por lo para-icónico. La imagen muestra, nunca habla.

Schaeffer plantea al testimonio como la estrategia periodística por excelencia. Volviendo al cuadro que propone Schaeffer, las fotografías de Mikhael Subotzky dan gran importancia a lo espacial, tanto de forma general (la fotos tienen temáticas del espacio: la cárcel, la ciudad de Beaufort West) como de manera particular a cada fotografía (los espacios y como se ocupan son centrales). Poseen un carácter indicial ya que acuerdan importancia a la relación de la imagen con las situaciones en las que son producidas. A diferencia de las imágenes periodísticas, no presentan estados de hecho sino entidades. Subotzky nos muestra personas y lugares cuya existencia es asumida. Schaeffer toma el caso de una fotografía de su abuelo para distinguir entre estado de hecho y entidad. El primero presenta a los personajes en movimiento como actuantes en un marco espacio-temporal concreto. Este es el caso de las imágenes de los diarios sudafricanos. Las personas retratadas no miran a cámara sino que realizan acciones frente a ella. Independientemente de si están concientes de que están siendo retratados, no se involucran en la representación sino que se mantienen independientes. En el caso de la entidad, las personas representadas están en pose, dispuestas a ser fotografiadas. Roland Barthes dice en *La cámara oscura* que las personas que se saben fotografiadas construyen un personaje para la cámara que corresponde a la imagen que buscan proyectar de sí mismos. Subotzky trabaja entonces en el eje de la descripción. Esta retrata las "modalidades del "estar-ahí" de un objeto cuya existencia se presupone."[99]

La obra de Subotzky emplea dos soportes para la descripción: la imagen fotográfica y elementos para-icónicos. Las imágenes apelan al aspecto artístico de los proyectos. Cada imagen corresponden a un enunciado completo de la lengua. A diferencia de la narración, no hay un encadenamiento (orden) de los elementos establecido: se trata de un sintagma paralelo –

[95] Ibíd. p. 105
[96] Ibíd. p.106
[97] Ibíd. p.106
[98] Ibíd. p. 99
[99] Ibíd. p. 98

podemos observar más de un elemento a la vez-. La ausencia de una cadena de acontecimientos no agota la posibilidad de un recorrido dado en el plano espacial. Las fotografías de Beaufort West, plantean un recorrido por diferentes espacios de la ciudad. Cada foto nos describe un espacio, una familia, una celda, una situación. La suma de estas descripciones nos provee una descripción general de la prisión o de Beaufort West. A diferencia de los relatos periodísticos, no hay clímax en las fotografías de Subotzky. Las tomas no resultan de la hazaña sino de la participación del artista en los ambientes sociales fotografiados. La percepción y la figura del narrador están presentes en la elección de tomas. Las fotos son posadas, los personajes miran a cámara. La forma de atestiguar no es externa (como en los clichés periodísticos) sino interna.

Al igual que las imágenes periodísticas, las fotografías de Subotzky están acompañadas de textos (a veces como epígrafe, otras como introducción a la muestra). El texto añade una dimensión política; relaciona los elementos retratados con la situación socio-política que ejemplifican. Al igual que las imágenes, los textos son también descriptivos, proveen datos concretos sobre la situación sudafricana. A diferencia del testimonio, los textos que escribe Subotzky no explican la imagen, no limitan las posibilidades de atribución de sentido. Sino que nos dan un marco en el cual anclar la discusión. La doble estrategia de descripción (icónica y para icónica) abre el sentido.

Los tres ejemplos que hemos visto plantean una tensión entre un imaginario mediático y un imaginario artístico de los conflictos socio-políticos. Los artistas retoman y realizan variaciones sobre las operaciones de producción de sentido que utilizan los discursos de información con el objetivo de producir en los receptores una reacción inversa: la apertura de sentido. En un primer plano, todos los proyectos se construyen como objetos de arte; sin embargo, todas las fotografías están “marcadas” y, siguiendo las marcas, los receptores son incitados a construir sobre el primer sentido artístico, un segundo sentido político. Los artistas se valen de la propiedad de la fotografía canónica de mostrar para señalar un poco más allá: no ya a una situación de producción de la imagen sino a un transfondo socio-político. Aun así, las fotografías siguen sin decirnos nada y esto es crucial en la obra de los tres artistas para abrir el sentido y no emitir juicios de valor.

QUAERERE VERUM
Universidad de
San Andrés

QUAERERE VERUM
Universidad de
SanAndrés

Conclusiones

Hemos dejado claro desde un principio que el objetivo de este trabajo es introducirnos en el dilema que surge cuando la fotografía de arte y el discurso socio-político se cruzan. La primera parte del trabajo constituye una introducción a la discusión sobre el cruce de estas variables y en especial sobre los avances de la institución fotográfica. Las imágenes de estos tres proyectos conversan con las imágenes de información y de arte. Uno de los primeros puntos importantes para situarnos en la discusión era una revisión de la historia de estas dos influencias y su evolución a lo largo del tiempo. Los cambios técnicos en el aparato fotográfico indujeron cambios sociales que a su vez modificaron las formas de comprender y utilizar la técnica fotográfica. Tanto la evolución del fotoperiodismo como de la fotografía artística muestran un declive en el uso de la foto como prueba infalible de realidad. Los fotógrafos de prensa buscan personalizar sus producciones, sobreponiendo lo individual a lo informacional. Los artistas toman la fotografía como técnica para otro tipo de instalaciones. Las propiedades de la fotografía canónica parecerían enterradas. Aun así, los tres proyectos fotográficos la retoman desde una nueva perspectiva como soporte de sus proyectos. La obra de JR propone jugar con los estereotipos socialmente constituidos a través de retratos gigantes pegados como afiches en espacios públicos. An-My Lê fotografía los conflictos armados norteamericanos desde la perspectiva de la simulación de la batalla. Mikhael Subotzky analiza los conflictos en la sociedad sudafricana post-apartheid plasmado en el ambiente de la cárcel. Aun si cada proyecto plantea lo político de manera particular, surgen algunos elementos en común. Los tres artistas definen sus trabajos como proyectos de arte. Su tratamiento de los conflictos políticos es siempre oblicuo y surge como tema detrás de cada proyecto. Lo político es una preocupación sobre la cual los fotógrafos trabajan, analizando pero sin emitir juicio. Al contrario, buscan incitar la reflexión de sus receptores sobre las temáticas que proponen. Para hacer esto, los tres recurren a una fotografía posada que traduzca el lazo intimo que desarrollan con quienes fotografían. Los proyectos de los tres artistas se realizan trabajando en conjunto con las personas involucradas por el conflicto, que luego son capturados por sus imágenes. La relación entre el artista y sus "sujetos" es íntima y se desarrolla durante el tiempo que duran los proyectos. Hay una participación mutua central para que el proyecto pueda llevarse a cabo ya que sin cooperación no hubieran subsistido. Con estas primeras similitudes, algunos puntos importantes se delinean. Las estrategias de comunicación de los proyectos de arte difieren de las estrategias mediáticas en lo que respecta la manera de hablar sobre los conflictos socio-políticos.

Universidad de San Andrés

Para profundizar sobre estas primeras impresiones, retomamos algunas consideraciones teóricas sobre el análisis comunicacional. Las nociones de discurso, enunciación, operación, gramáticas de producción/ reconocimiento posibilitan un análisis de los aspectos normativos de las imágenes presentadas. La diferencias entre el discurso de arte y el discurso de información pueden pensarse desde dos perspectivas: la del enunciador y del enunciado. Todo discurso construye actores que intervienen en él. Mientras los discursos de informaciones construyen un par enunciador/ co-enunciador definido por características ideológicas y de conocimiento específico; el discurso de arte del último siglo, propone un co-enunciador genérico: cualquiera puede interactuar con una obra de arte. En lo que respecta el enunciado, el tipo discursivo informacional plantea como central la atribución de verdad/ falsedad como forma de legitimar la relación entre lo dicho y su referente; mientras que en arte lo que cuenta no la creación de una ilusión de verdad sino la originalidad con la cual se plantea el tema elegido. Estas dos características nos llevan a afirmar que mientras las gramáticas de producción propias al discurso de información buscan cerrar el sentido, limitando las interpretaciones posibles en reconocimiento, el discurso de arte se concentra en abrirlas, incitando la variedad de respuestas frente a la obra de arte.

¿A través de qué mecanismos logran los tres artistas mencionados abrir el sentido? El último paso de nuestro análisis es una búsqueda de las operaciones detrás de las imágenes presentadas. Tomando como eje del análisis, las fotografías por proyecto, enunciamos tres estrategias de apertura de sentido: la multiplicación, la ficción y la narración. Cada una de estas estrategias retoma herramientas enunciativas del discurso de información y efectúa cambios para introducir elementos inesperados dentro de la previsibilidad establecida por los discursos periodísticos. En esa ruptura, los artistas buscan romper con la representación estereotípica del conflicto sin proponer una nueva visión a cambio.

La obra de estos tres artistas es interesante en su particularidad, pero es sobre todo relevante si la consideramos como puerta que nos conduce al análisis sobre una forma de encarar la comunicación. En este enfoque está – considero - el aporte del trabajo que acabamos de realizar. La noción de apertura de sentido es el valor agregado que aporta el uso de estrategias de arte a la comunicación de temas socio-políticos. En todos los casos, el sentido se juega en dos niveles: en la superficie, situamos la obra de arte; en el trasfondo, la cuestión política. Hemos visto que arte desde la modernidad se define como susceptible a múltiples interpretaciones. Nuestro primer sentido es entonces un sentido flexible; podríamos llegar hasta decir que se trata de un no sentido. Nuestro segundo sentido está intuido en lo artístico y puede ser reconstruido a partir de él. Lo que encontramos en la obra de arte no es un discurso político propiamente dicho, encontramos en cambio indicios de lo político que apuntan a un tema e incitan a la discusión sin proponer argumentos.

QUAERERE VERUM
Universidad de
SanAndrés

Bibliografía

Barthes, R.: "Le message photographique", Communications, Volumen 1 / Issue 1, Éditions du Seuil, Paris, 1961, pp.127-138.

Barthes, R.: *La cámara lúcida: notas sobre la fotografía,* Paidós Comunicación, Buenos Aires, 2005

Bazin, A.: "The ontology of the photographic image" en Gray, H. (comp./ trad.) What is cinema? University of California Press, Berkeley, 1968

Boot, C. (ed.): *Magnum Stories*, Phaidon Press, Londres, 2004.

Carlón, M.: Imagen *de arte/ Imagen de información: Problemas actuales de la relación entre el arte y los medios,* Atuel, Buenos Aires, 1994

Dubois, Ph.: *El acto fotográfico – De la representación a la recepción*, Baravalle, G. (trad.), Paidós Comunicación, Barcelona, 1986

Fisher, S. & Verón, E.: "Théorie de l'énonciation et discours sociaux", Moyinedo, S.(trad.), Études de Lettres Lausanne, Francia, octubre-diciembre 1986, pp.71-92.

Greenberg, C.: "Vanguardia y Kitsch", en *Arte y cultura,* Paidós, Barcelona, 2002.

Masotta, O.: "Andy Warhol", en El pop-art, ed. Columba, Buenos Aires, 1967

Metz, C.: "Au-delà de l'analogie, l'image.", Communications, Volumen 15/ Issue 1, Éditions du Seuil, Paris, 1970, pp.1-10

Metz, C.: *The Imaginary signifier: psychoanalysis and the cinema*, Britton, C. et al. (trad.), Indiana University Press, US, 1982.

Schaeffer, J. M.: *La imagen precaria – del dispositivo fotográfico,* Cátedra, Madrid, 1990

Solomon Godeau, A.: "La fotografía tras la fotografía artística" en Wallés, B. (comp.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación.*, Akal, Madrid, 2001.

Sontag, S.: *Sobre la fotografía*, Gardini, C. (trad.), Edhasa, Barcelona, 1981

Steimberg, O.: "En la línea de los discursos interrumpidos", en Estilo de época y comunicación mediática, Steimberg, O. y Traversa, O. (ed.), Atuel, Buenos Aires, 1997, pp. 115-120

Verón, E. & de Cheveigné, S.: "Nobel on the Front Page: the Nobel prizes in French newspapers", Public Understand Sci.3, UK, 1994, pp.135-154

Verón, E.: “De la imagen semiológica a las discursividades: El tiempo de la fotografía” en Veyrat-Masson, I. & Dayan, D. (comps.): *Espacios públicos en imágenes,* Gedisa, Barcelona, 1997

Verón, E.: “Esquema para el análisis de la mediatización” en Diálogos de la comunicación IX encuentro latinoamericano de facultades de comunicación social. Octubre 1997 pp. 10 -16

Verón, E.: “Sémiosis de l’idéologique et du pouvoir”, Communications, Volumen 28/ Issue 1, éditions du Seuil, Paris, 1978, pp.7-20

Verón, E.: *Fragmentos de un tejido,* Gedisa, Barcelona, 2005

Verón, E.: *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*, Gedisa, Barcelona, 1996, pp. 121 a 150

Benjamin, W.: “Petite histoire de la photographie”, 1938, Gunthert, A. (trad.), école des haute études des sciences sociales : le blog d’André Gunthert: http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2008/04/20/686-petite-histoire-de-la-photographie.

QUAERERE VERUM
Universidad de
SanAndrés

JR

QUAERERE VERUM
Universidad de
San Andrés

28 millimètres, http://www.28millimetres.com/

Dailymotion, "Face2Face à Génève 2008", http://www.dailymotion.com/user/JR/video/x4sflk_face-2-face-a-geneve-2008_creation

Dailymotion, "Face2Face sur Metropolis Arte", http://www.dailymotion.com/user/jr/video/x2ah01_face-2-face-sur-metropolis-arte_creation

Dailymotion, "JR et Vincent Cassel sur FR5", http://www.dailymotion.com/user/jr/video/x2pi8i_jr-et-vincent-cassel-sur-fr5_creation

Dailymotion, "JR sur TV5", http://www.dailymotion.com/user/jr/video/x6vh64_jr-sur-tv5_news

Dailymotion, "JR", http://www.dailymotion.com/jr

Face2Face, http://www.face2faceproject.com/

JR Art Photographe, http://www.jr-art.net/

Lens Culture, "JR interview with Jim Casper", http://www.lensculture.com/jr.html#

Portrait d'une génération, http://www.28millimetres.com/index_fr.html

Tate Modern, "Street Art Exhibition", http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/streetart/default.shtm

Women, http://www.28millimetres.com/women/

An-My Lê

QUAERERE VERUM
Universidad de San Andrés

Art:21, " An-My Lê: becoming an artist": http://www.youtube.com/watch?v=73KcCjV7aC4

Art:21, "An-My Lê", http://www.youtube.com/watch?v=ofhqYzW5cxg

Art:21, "Small Wars": http://www.pbs.org/cgi-registry/mediaplayer/videoplayer.cgi?playeraddress=videoplayer.cgi;media=%2Fart21%2F4_AML3_video_lo.mov%2C%2Fart21%2F4_AML3_video_hi.mov%2C%2Fart21%2F4_AML3_video_lo.wmv%2C%2Fart21%2F4_AML3_video_hi.wmv;title=Photographs%20of%20Vietnam%20War%20re-enactors%20from%20the%20series%20%22Small%20Wars%22%20by%20An-My%20L%EA;widescreen=true;playertemplate=%2Fart21%2FTemplates%2Fart21_mp.html

Art:21, "Viêt Nam", http://www.pbs.org/cgi-registry/mediaplayer/videoplayer.cgi?playeraddress=videoplayer.cgi;media=%2Fart21%2F4_AML1_video_lo.mov%2C%2Fart21%2F4_AML1_video_hi.mov%2C%2Fart21%2F4_AML1_video_lo.wmv%2C%2Fart21%2F4_AML1_video_hi.wmv;title=Photographs%20from%20the%20series%20%22Vi%EAt%20Nam%22%20by%20An-My%20L%EA;widescreen=true;playertemplate=%2Fart21%2FTemplates%2Fart21_mp.html

Irvine, K.: "Under the clouds of War", MoCP, octubre 2006, http://www.murrayguy.com/an_my/text_MoCP.html

Lê, A.: *Small Wars*, Aperture, Italia, 2005

Murray Guy, "An-My Lê", http://www.murrayguy.com/an_my/main.html

Museum of Contemporary Photography (MoCP), "Travelling exhibition, An-My Lê", http://www.mocp.org/traveling_exhibitions/an-my_le.php#23

Mikhael Subotzky

"New photography", MoMA, http://www.youtube.com/watch?v=XmrkvjjGK1Q

ActuPhoto, "A look away – South African photography today" http://www.actuphoto.com/8613-a-look-away-south-african-photography-today.html?PHPSESSID=795acead0374151e9b92594f84e49079

ArtThrob, "ArtThrob – ArtBio – Mikhael Subotzky" http://www.artthrob.co.za/07aug/artbio.html

Conzémius, M.: "Three Stories: Pieter Hugo, Mikhael Subotzky, Paolo Woods", Centre National de l'audiovisuel (CNA), Luxemburgo, 28/03/2009, http://www.cna.public.lu/display/2009/03/3-stories/index.html

Goodman Gallery, "Goodman gallery: Mikhael Subotzky", http://www.goodman-gallery.com/subot.html

Images By, Mikhael Subotzky, http://www.imagesby.com/main.html

Magnum Blog, "A conversation with Mikhael Subotzky", http://blog.magnumphotos.com/2009/02/a_conversation_with_mikhael_subotzky.html

Magnum Photo, "Mikhael Subotzky, Magnum", http://www.magnumphotos.com/Archive/C.aspx?VP=XSpecific_MAG.PhotographerDetail_VPage&pid=29YL53008P6N&nm=Mikhael%20Subotzky

MoMA, http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/94

Photographie, "Photographie: Rencontre avec Pascal Philippe. Mikhael Subotzky", http://www.photographie.com/?pubid=104610

Studio la Città, "Mikhael Subotzky:: Studio la città", http://www.studiolacitta.it/English/Artists/MikhaelSubotzky.php

Subotzky, M.: *Beaufort West,* Chris Boot, Italia, 2008

The guardian, "Leo Benedictus talks to photographer Mikhael Subotzky", http://www.guardian.co.uk/world/2007/sep/06/southafrica

Williamson, S.: "Mikhael Subotzky", ArtThrob, Agosto 2007, http://www.artthrob.co.za/07aug/artbio.html

Universidad de San Andrés