

**Marta
Dahó**

FOTOGRAFÍAS EN CUANTO ESPACIO PÚBLICO

Si la toma, la captura, ha sido considerada durante mucho tiempo como la esencia de la fotografía, en las últimas décadas, la atención al archivo ha propiciado una nueva concepción de la fotografía como plataforma relacional, es decir, que no funciona de manera aislada, ni expresa las intenciones de un único participante. Asimismo, hay una mayor consciencia de que las fotografías están insertas en un sistema que regula su autoridad y rige los dictados ideológicos que legitiman la mostración, difusión, ocultación o la destrucción de imágenes; sin embargo, urge establecer nuevos parámetros de interpretación de los acontecimientos que pone en marcha la fotografía. Partiendo de la nueva ontología de la fotografía sostenida por Ariella Azoulay, basada en la comprensión de esta como encuentro colectivo, el propósito de este texto responde a un doble objetivo: argumentar en qué sentido el planteamiento de Azoulay supone una aportación fundamental para ejercer un imaginario más libre y activo y, paralelamente, determinar de qué manera la fotografía, superando las lógicas de la representación y el axioma del *fait accompli*, puede instituirse en cuanto espacio público.

Fotografía, fotografías y acontecimiento fotográfico

La comprensión de ese gran conjunto de prácticas que agrupamos bajo el nombre genérico de "fotografía" ha sido tema de debate, discusión y controversia desde el momento mismo de su invención. No es menos cierto que preguntas tan centrales como "qué es la fotografía" y, sobre todo, "qué hace o puede hacer una fotografía", aunque siempre latentes, no habían vuelto a formularse de forma tan explícita y directa como hasta principios de los años noventa del siglo pasado, a raíz de la llegada de las tecnologías digitales, que han reavivado todavía más la polémica acerca de lo que finalmente pone en juego la imagen fotográfica. Si en los años ochenta la renovación del discurso teórico en torno a la imagen fotográfica estuvo muy marcada por el argumento de que la transversalidad de las prácticas fotográficas desafiaba la posibilidad de formular una definición única y estable¹, la transformación que supuso la tecnología digital volvió a prender con fuerza la discusión sobre su posible ontología, a la vez que desbarataba una parte del andamiaje discursivo lentamente construido desde su invención². Prueba de ello es que, en los últimos quince años, la pregunta fundamental respecto a su identidad ha vuelto a resurgir reiteradamente³.

¹ Tal como señala Geoffrey Batchen, numerosos críticos posmodernos (entre los que se incluyen John Tagg, Allan Sekula, Victor Burgin o Abigail Solomon-Godeau) afirman que, puesto que todo significado está determinado por el contexto, la "fotografía como tal" carece de identidad. Batchen, Geoffrey (2004). *Arder en deseos: La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

² Dahó, Marta (2013). Leve, rápida, exacta, visible y múltiple. La imagen fotográfica o la continuidad de las formas, en Néstor Canclini García y Juan Villoro (eds.), *La creatividad redistribuida*. México D.F.: Siglo XXI, pp. 161-177.

³ Algunos ejemplos: Stahel, Urs (2003). *Well, What Is Photography?* Zurich: Scalco; Green, David (ed.) (2007). *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona: Gustavo Gili; Fontcuberta, Joan (ed.) (2008). *¿Soñarán los androides con cámaras fotográficas?* Encuentros PHE08. Madrid: La Fábrica; Gunthert, André (2010). Les Androïdes rêvent-ils de photos de famille? *L'Atelier des icones*, 4 de enero de 2010 (<http://culturevisuelle.org/icones/338>); Azoulay, Ariella (2010). What Is a Photograph? What Is Photography? *Philosophy of Photography*, vol. 1, núm. 1, pp. 9-13; *Is Photography Over?*, simposium, SFMoma, abril, 2010 (www.sfmoma.org/isphotographyover); *Qu'est-ce que la photographie?* exposición en el Centre Georges Pompidou, 4 de marzo-1 de junio de 2015.

Las teorías críticas en torno a la fotografía que se habían generado previamente –en los años setenta– en contraposición al formalismo moderno, en aquel entonces dominante, fueron en muchos sentidos trascendentales, y supusieron una efectiva liberación de los estrechos límites en los que había quedado encapsulada la recepción de las fotografías como objetos autónomos e independientes de su contexto de ideación, de sus condiciones de producción, difusión y uso⁴. La atención a la fotografía utilitaria y a otros usos no estrictamente profesionales, la reconsideración de los derechos del retratado y la renovación del sentido político de la fotografía documental constituyeron pasos decisivos hacia la recuperación del potencial crítico y social de la fotografía. Aunque, en gran medida, esta seguía siendo vista y analizada esencialmente desde su realidad como producto final en forma de imagen fotográfica fruto de la visión de un operador o un editor, estos nuevos planteamientos, vinculados a la crítica de una modernidad fotográfica, hicieron posible el reconocimiento del carácter y la ideología del ideario estético esgrimido desde las instituciones en el establecimiento de un patrón de uso y comprensión de las fotografías muy específico y, en el caso del MoMA, deliberadamente programático⁵. Por otra parte, la distinción entre ese gran magma abstracto definido como “la” fotografía en su más amplio sentido –en cuanto totalidad histórica de formas fotográficas–, y sus productos específicos, “las” fotografías, perpetúa hasta día de hoy una diferenciación. Tal como observaba recientemente David Company a propósito del célebre ensayo de Susan Sontag *Sobre la*

⁴ En este sentido, algunas de las aportaciones más destacadas son los proyectos de Allan Sekula y Martha Rosler, así como sus ensayos: *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary*, de Sekula e *In, Around and Afterthoughts*, de Rosler, publicados en 1978 y 1981, respectivamente.

⁵ Phillips, Christopher (1997). El tribunal de la fotografía, en Jorge Ribalta y Gloria Picazo (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Macba. Publicado originalmente en Richard Bolton (ed.) (1989). *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*. Cambridge: MIT Press.

*fotografía*⁶ y su enorme influencia posterior, "gran parte de la literatura y el pensamiento que encontramos hoy en día se articula en base a esa división entre un compromiso con las fotografías y la fotografía (o lo fotográfico)"⁷.

Esta escisión es la que el enfoque integrador de Ariella Azoulay logra solventar, al evidenciar cómo la fotografía, desde sus inicios, ha sido considerada exclusivamente en términos productivos –la toma y la copia impresa–, privilegiándose de esta manera el papel del productor como agente independiente. No obstante, argumenta, es necesario que la descripción ontológica de la fotografía descarte "la sintaxis de la frase dividida en sujeto, verbo, predicado y adjetivo –*fotógrafo fotografía una fotografía con una cámara*– que ha organizado la discusión sobre la fotografía durante tanto tiempo y que ha circunscrito totalmente lo que debe ser considerado relevante en una discusión sobre la fotografía"⁸.

En líneas generales, la reevaluación que lleva a cabo Azoulay plantea una comprensión de la fotografía en términos de encuentro colectivo. En este encuentro no sólo participan el fotógrafo y el retratado sino, en realidad, un número infinito de personas: aquellas que compartieron el momento de la toma aunque no aparecieran en el encuadre, así como las que más tarde formarán parte de este acontecimiento fotográfico expandido al ver la imagen o al saber de ella a través del relato de terceros, teniendo en cuenta, claro está, que no todos los que participan en un acontecimiento fotográfico lo hacen de la misma manera, ni tienen los mismos derechos de acceso a las

⁶ *Sobre la fotografía* recopila los ensayos publicados por Sontag en el *New York Times* entre 1973 y 1977.

⁷ Company, David (2013). Still Searching. An Online Discourse on Photography. *Blog Fotomuseum Winterthur* (<http://blog.fotomuseum.ch/2013/04/1-photography-and-photographs/>).

⁸ Azoulay, Ariella (2012). *Civil Imagination. A Political Ontology of Photography*. Nueva York: Verso, p. 18.

imágenes que se deriven de este⁹. Más concretamente, en función del marco temporal y de la ubicación, Azoulay distingue dos tipos de encuentro: el que se produce por la mediación de la cámara fotográfica y el que se produce por mediación de la imagen fotográfica; es decir, el que marca la relación entre las personas fotografiadas y quien sostiene la cámara, por una parte, y el encuentro de la imagen fotográfica con el espectador, por otra. Un vínculo –precisa Azoulay– que es a menudo interrumpido, atenuado, olvidado u ocultado. Como, por ejemplo, “cuando las fotografías tomadas ya no son o todavía no son accesibles, o cuando estas vienen públicamente expuestas como obras de arte, como testimonio del talento del fotógrafo, atenuando o borrando la información que permitiría reconocer el acontecimiento fotografiado, es decir, el acto fotográfico¹⁰. Sin embargo, un espectador interesado puede siempre, a través de una mirada crítica, restaurar este vínculo”¹¹.

Desde esta perspectiva, la fotografía conforma siempre un acontecimiento de final abierto que no depende del hecho de que la captura y su resultado final se produzcan y sean accesibles, ni siquiera de que haya cámaras presentes. “El acontecimiento fotográfico puede tener lugar en un encuentro con la cámara, con una fotografía, o con el mero conocimiento de que una foto fue tomada o pudo ser tomada, una posibilidad esta última que puede resultar problemática, agradable, amenazadora, disuasoria o tranquilizadora”¹². Asimismo, como sabemos, la cámara es una generadora

⁹ Precisamente, uno de los puntos fundamentales de la argumentación de Azoulay es la desigualdad inherente al hecho de que los pueblos más expuestos a ser fotografiados estén fuera del acceso a esas imágenes y no puedan verlas. Tan solo una parte de la población tiene derecho a ser espectadora del conflicto desde una relativa seguridad.

¹⁰ Con ese propósito, Azoulay distingue entre el acto o acontecimiento fotográfico y el acontecimiento fotografiado.

¹¹ Azoulay, Ariella (2012). L’Obligation de parler des photographies non prises, en Dork Zabunyan (ed.), *Les Images manquantes*. París: Images et Manceuvres, pp. 115-137.

¹² Azoulay, Ariella (2009). Al·legacions d’emergència: tres arguments sobre l’ontologia de la fotografia, en Pedro Vicente (ed.), *Instantànies de la fotografia*. Tarragona: Arola Editors, pp. 87-97.

de acontecimientos, y su mera presencia puede suscitar o evitar que ocurran determinados sucesos que, a su vez, no necesariamente darán lugar a imágenes fotográficas. En sus libros *The Civil Contract of Photography*¹³ y *Civil Imagination*¹⁴ –donde se recopilan sus investigaciones sobre las relaciones de poder que sostienen y generan sentido en la fotografía, centradas en grupos vulnerables, como los palestinos desposeídos de ciudadanía o las mujeres en las sociedades occidentales–, Azoulay analiza, entre otros aspectos, la fotografía en relación a la práctica del interrogatorio y la tortura, que no produce imágenes accesibles a pesar de que abunden los detalles sobre su uso en los testimonios de interrogados y torturados. De este modo:

La suposición ontológica de que la fotografía es un acontecimiento de encuentro se convierte en la suposición civil que permite al ciudadano-espectador negarse a reconocer los límites del campo de visión parcial producido por aquellos con el poder de denegar el acceso a las fotografías [...]. Los testimonios de los interrogados bajo la amenaza del acto de la fotografía y durante el mismo son un componente decisivo de la realineación del campo de visión y la suspensión de fronteras impuestas por aquellos que exigen a través de la fuerza una posición de soberanía dentro de este campo. [...] Las circunstancias de la fotografía en tanto que encuentro contradicen y minan la posibilidad de esta soberanía.¹⁵

Por ello, ni una fotografía es exclusivamente la plasmación de un único punto de vista, ni la convención que atribuye el estatus de autor a quien realizó el encuadre de la imagen puede ser, para Azoulay, el eje que articule la discusión sobre la ontología de la fotografía. Así, *Untaken Photographs*, una exposición que Azoulay comisarió en 2010, planteaba la obligación de pensar en las fotografías que no han sido tomadas: ¿qué podemos ver

¹³ Azoulay, Ariella (2008). *The Civil Contract of Photography*. Nueva York: Zone Books.

¹⁴ Azoulay, *Civil Imagination. A Political Ontology of Photography*.

¹⁵ Azoulay, Al·legacions d'emergència: tres arguments sobre l'ontologia de la fotografia, p. 89.

cuando una fotografía no ha sido realizada?, se pregunta la autora. La exposición –como gran parte del trabajo de investigación de Azoulay– se centra en lo que ella denomina “régimen del desastre”¹⁶, especialmente los que se desarrollan a largo término y dejan de tener una dimensión visual espectacular, motivo por el cual tienden a eludir el filtro de los archivos.

La exposición [*Untaken photographs*] refuta el método historiográfico más extendido que depende de documentos de archivo para elaborar sus informes de acontecimientos como expulsiones, masacres, violaciones, o acontecimientos considerados privados como es el caso de las mujeres asesinadas a manos de sus maridos. Los autores de esos crímenes describen sus acciones en documentos escritos como componentes de una acción necesaria, determinando cómo los registros de sus decisiones serán archivados, cuáles serán destruidos y los pasos que se darán para eliminar cualquier informe alternativo del archivo que permita dar a conocer esos crímenes al público. [...] Si los actos de violencia no son considerados crímenes, se convierten en algo elusivo, que refleja el silencio del archivo y su poder para determinar el objeto de búsqueda.¹⁷

En la situación actual de aumento exponencial de dispositivos fotográficos y la difusión de imágenes, la presencia de cámaras y fotógrafos –especialmente en los lugares de conflicto– puede generar la ilusión de que ningún crimen escapa al registro. Paradójicamente, junto a esta suposición, subsisten el escepticismo y el temor de que, aun así, las fotografías carezcan de la eficacia comunicativa necesaria para transmitir de manera efectiva el dolor de los demás y suscitar una respuesta activa. Esta idea, comúnmente

¹⁶ En inglés, *regime-made disaster*. “Regime-made disasters not only are produced by democratic regimes, but in some cases constitute them. Regime-made disaster can occur without being acknowledged and recognized as a disaster. One reason for this is that many of the acts that constitute regime-made disasters lack the common characteristics of violence: spontaneous eruption, arbitrariness, and randomness. Instead, they are a part of an organized, well-ordered, and well-grounded system of applied force that feeds on the institutions of the democratic regime and is that safely anchored in them”. (<http://cargocollective.com/AriellaAzoulay/Regime-made-Disaster>).

¹⁷ Azoulay, Ariella (2013). *Untaken Photographs* (www.cargocollective.com/ariellaazoulay#Untaken-Photographs).

asumida, en parte también gracias al enorme éxito de los dos libros de Sontag sobre la fotografía¹⁸, va de la mano de otro argumento habitual: la dependencia de toda fotografía de un texto explicativo sin el cual el espectador podría no alcanzar comprensión fiable alguna, consideración que sería rebatida en 2005 por Judith Butler, en su ensayo sobre las torturas en la prisión de Abu Ghraib, al considerar cómo, más allá de cualquier narrativa verbal, el encuadre es ya en sí mismo una interpretación ante la cual podemos indignarnos¹⁹.

En este contexto discursivo, la inflexión que supone la propuesta teórica de Azoulay no tiene precedentes, ya que consigue individuar aquello que en el discurso fundacional del medio, hoy todavía vigente, ha sido completamente obviado, demostrando cómo "el análisis común de una fotografía como punto de partida necesario para el análisis de la fotografía o de una fotografía como producto de un determinado fotógrafo o de una determinada política, ya es el resultado de un determinado discurso que nos lleva a considerar la foto como el centro de gravedad de la fotografía y uno de sus aspectos –conformado por el fotógrafo– como su único contenido"²⁰.

El planteamiento de Azoulay posiblemente desconcierte a aquellos expertos acostumbrados a asociar la singularidad identitaria del medio fotográfico con la forma en que puede quedar fijada una imagen; llegando incluso a considerar un abuso del lenguaje el hablar de una ontología de la fotografía más allá de las características intrínsecas de su producción técnica. A este respecto, conviene recordar que el despliegue teórico que se produce en los años ochenta en torno a la cuestión ontológica de la fotografía fue tan rico como embrollado, empezando por la enigmática propuesta de Roland

¹⁸ *Sobre la fotografía* (1981) y *Ante el dolor de los demás* (2004).

¹⁹ Butler, Judith (2005). *Torture and the Ethics of Photography*. *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 25, pp. 951-966.

²⁰ Azoulay, Al·legacions d'emergència: tres arguments sobre l'ontologia de la fotografia, p. 89.

Barthes que confesaba en las primeras páginas de *La cámara lúcida* su “deseo ontológico” de hallar la esencia de la fotografía²¹. Pero, sobre todo, por la consideración de muchos teóricos de que la naturaleza proteica del medio fotográfico impedía justamente definir su ontología. Aun así, tal como precisaba atinadamente Vincent Lavoie, a pesar de las diferencias, en la mayor parte de las contribuciones de esos años resulta “casi un crimen olvidar la calidad de rastro del medio. Abordar la fotografía desde un punto de vista pragmático o incluso subrayar la singularidad de su ‘génesis automática’ por retomar la célebre fórmula de André Bazin aparecía de hecho como una auténtica demostración de honestidad intelectual, como el preámbulo obligado de todo comentario crítico”²².

En el periodo de plena efervescencia de la cultura fotográfica que caracteriza la década de los ochenta en muchos países y, muy especialmente, en Estados Unidos, donde John Szarkowski había hecho un esfuerzo considerable por dotar de autonomía a la historia de la fotografía estableciendo sus mitos fundacionales, urgía reforzar unos fundamentos teóricos de los que el medio todavía andaba muy escaso. En perfecta continuidad con la tarea emprendida por el MoMA, la eclosión teórica de esos años aparece obcecada en la idea de asentar su calidad de rastro e impronta, como si por esta adherencia al referente la distancia entre lo real y su representación pudiera quedar abolida. No obstante, lo que se estaba

²¹ Respecto a los enigmas generados por el posicionamiento presuntamente esencialista de Barthes en este libro en relación a sus artículos anteriores sobre el medio, véase Batchen, Geoffrey (ed.) (2009). *Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*. Cambridge: The MIT Press.

²² Vincent Lavoie hace referencia, sobre todo, a las generalizaciones e incluso las contradicciones en las que incurría el discurso ontológico sobre la fotografía de esos años. “Las generalizaciones del discurso ontológico revelan a menudo un desconocimiento de las prácticas fotográficas y resultan una escapatoria frente a una incapacidad de comprender los problemas planteados por las propias obras. A fuerza de querer aprehender la fotografía como categoría semiótica o epistemológica, se evitan los análisis de las determinaciones, las finalidades y los usos respectivos de las múltiples prácticas”. Lavoie, Vincent (1996). *Les Fins de l'ontologie photographique*. *CV Photo*, núm. 36, pp. 5-6 (<http://id.erudit.org/iderudit/22411ac>).

invisibilizando eran justamente los mecanismos simbólicos con los que actúa la función representativa de la fotografía²³, aspectos que justamente Roland Barthes ya había tratado de identificar en sus artículos de los años cincuenta.

Al expandir los márgenes de lo fotográfico a un acontecimiento colectivo con final abierto, la renovación ontológica que plantea Azoulay abre amplias perspectivas de reflexión y de acción civil, no únicamente porque permite repensar todo el aparato discursivo vinculado a la fotografía al reformular su poder de mediación, sino, sobre todo, porque supone el reconocimiento de un derecho de participación que nos corresponde a todos. La ontología de la fotografía, declara Azoulay, es política y tiene que ver con una cierta forma de estar con los demás, en la cual la cámara está implicada. En este sentido, su aportación nos permite vislumbrar una concepción de la fotografía entendida en cuanto espacio público; un espacio público en sentido arendtiano, es decir, como comunidad política enmarcada por la pluralidad que la constituye, donde cada individuo es un verdadero agente; un espacio en el que cada individuo, en un ejercicio de libertad y poder²⁴ para actuar concertadamente, se presenta ante sus pares y, gracias a ello, a su palabra y a su acción, le es reconocida una identidad propia.

²³ Haciendo referencia indirectamente al título del libro de Jean Marie Schaeffer *–La imagen precaria–*, Lavoie añadía: “Que la fotografía sea una imagen débil, pobre o deficitaria en el plano simbólico no impide que participe de una lógica de la representación. Por ello es importante que se emancipe del lastre del índice y se afirme como proceso de simbolización de lo real”, Lavoie, *Les Fins de l’ontologie photographique*, p. 6.

²⁴ Un poder que Arendt separa de las ideas de dominación y violencia, oponiendo a estas un concepto consensual y comunicativo del poder.

El cuestionamiento del documento fotográfico como evidencia

Desde los años ochenta, la recepción de la imagen fotográfica ha oscilado entre la tradicional fe ciega en la objetividad de su carácter documental y la duda razonable respecto a su fiabilidad, tendencia que no ha hecho sino acentuarse todavía más con la llegada de las tecnologías digitales, que han agudizado esta polarización del discurso sobre lo fotográfico y lo han limitado a una cuestión meramente tecnológica cuando, en realidad, respecto a su carácter indexical, “no hay fundamento ontológico que permita distinguir entre imágenes fotográficas generadas digitalmente y aquellas de base analógica”²⁵. Sin embargo, tanto si se confía en la objetividad fotográfica como si se sospecha de ella, la problemática que se suscita sigue siendo la misma: una constante ofuscación producida por la casi exclusiva atención al reconocimiento e identificación del “tema”, de la “cosa misma” a la que supuestamente aluden las fotografías, y la reducción instantánea de lo visto a un “esto es X” al que un acontecimiento, evidentemente, nunca puede ser reducido. En otros casos pueden darse por sentados planteamientos, experiencias u objetivos que el fotógrafo nunca tuvo. No todas las fotografías pretenden ser simbólicas o representativas de algo, ni se rigen por los mismos presupuestos representacionales. Azoulay llega incluso a argumentar que la fotografía no es representación²⁶. En cualquier caso, sería justamente en este proceso de interpretación cuando, categorizando de forma genérica lo visto, olvidando sus modalidades de encuentro, producción y circulación, así como las condiciones de uso y lectura, esa “envoltura transparente”²⁷ –tal como la definió Roland Barthes– que rodea la fotografía, naturalizada por el discurso tradicional, se vuelve realmente invisible y deja de ser tenida en cuenta.

²⁵ Osborne, Peter (2010). Infinite exchange: The social ontology of the photographic image. *Philosophy of Photography*, vol. 1, núm. 1, pp. 59-68.

²⁶ Azoulay, *Civil Imagination. A Political Ontology of Photography*, pp. 222.

²⁷ Barthes, Roland (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, p. 29.

El relato historiográfico no es ajeno a este fenómeno, sino más bien cómplice habitual de esta confusión entre la imagen y su supuesto tema genérico; y, aunque esta cuestión sea constante en la literatura sobre fotografía, citaremos un ejemplo que resulta particularmente esclarecedor para seguir reflexionando sobre este punto ciego que el discurso habitual ha tendido a pasar por alto y que ratifica la importancia del enfoque de Azoulay. Sin embargo, cabe puntualizar que la cuestión a la que queremos aludir aquí no es una posible disputa entre un saber crítico veraz contrapuesto a unas interpretaciones deficitarias, sino precisamente la necesidad de individuar el uso indiscriminado de categorías abstractas que tan frecuentemente obstaculizan e impiden el potencial conocimiento civil que puede proporcionar una fotografía.

En 1989 se publica *Juchitán de las mujeres*²⁸, que recoge una selección del trabajo realizado por la fotógrafa mexicana Graciela Iturbide a lo largo de casi diez años²⁹ en una localidad del Istmo de Tehuantepec, en el Estado de Oaxaca, bastión de la cultura zapoteca y símbolo de la resistencia indígena, que en los años setenta se organiza activamente en defensa de los derechos y la cultura indígenas a través de la COCEI, coalición de obreros, campesinos y estudiantes³⁰. Pero Juchitán es también un mundo cuyas normas sociales resultan atípicas si se las compara con las del resto del país. Son las mujeres quienes gestionan un mercado al que no tienen acceso los hombres, exceptuando a los *muxés*, homosexuales travestidos que, lejos de verse estigmatizados, están integrados en el seno de la comunidad. La importancia de las mujeres en la gestión de la economía doméstica, su participación en la lucha política y el erotismo que permea la propia lengua zapoteca, su

²⁸ Iturbide, Graciela (1989). *Juchitán de las mujeres*. México D.F.: Ediciones Toledo.

²⁹ Entre 1979 y 1988.

³⁰ Como señala Cuauhtémoc Medina, las luchas de la COCEI, fundada en 1973, estarían en el origen de la democratización de México y el nacimiento de un activismo proindígena. Medina, Cuauhtémoc (2001). *Graciela Iturbide*. Londres: Phaidon.

tradicción oral y su literatura, convierten esta región en un lugar especialmente singular en el mapa sociocultural mexicano [fig. 1].



Fig. 1. Graciela Iturbide, *Marcha política*, Juchitán (Oaxaca, México), 1984. Cortesía de la artista.

Iturbide penetra en Juchitán de la mano de las mujeres, con las que pasa la mayor parte de su tiempo. Fuertes, independientes y politizadas, así es como las describe³¹. La complicidad que se establece entre ellas, su forma de compartir el acto fotográfico, logra mostrarnos la entrada a un orden cultural distinto, sin que sus imágenes se conviertan en una pretendida ilustración de sus vidas y costumbres. Cada foto es el registro de un encuentro y una experiencia compartida [Figs. 1-2].



Fig. 2. Graciela Iturbide, *Nuestra señora de las iguanas*, Juchitán (Oaxaca, México), 1979. Cortesía de la artista.

³¹ Dahó, Marta (2009). En la línea de sombra, en *Graciela Iturbide*, cat. exp. Madrid: Fundación Mapfre.



Fig. 3. Graciela Iturbide, *Nuestra señora de las iguanas* (hoja de contactos), Juchitán (Oaxaca, México), 1979. Cortesía de la artista.

Por lo demás, Iturbide parte de una subjetividad nada propensa a ofrecer una visión idealizada de lo indígena. Y para evitar cualquier atisbo de romanticismo se sirve, en primer lugar, de su sentido del humor. Sin embargo, esta libertad con la que fotografía en Juchitán, descubriendo una cultura oprimida y negada, queda pronto mitigada por la fortuna crítica del libro que, por una parte, la catapulta al éxito internacional y, por otra, le asigna la categoría de supuesta “fotógrafa-antropóloga” por el hecho de haber fotografiado en diversas comunidades indígenas. Si bien el origen de este tipo de referencias a la figura del antropólogo proviene casi siempre de Estados Unidos o Europa y, en la mayoría de casos, con la intención de valorar su interés por la cultura autóctona, es difícil tomar a la ligera la

referencia a un saber antropológico en un contexto como el de Latinoamérica.

Juchitán de las mujeres ha tenido una repercusión fundamental en la renovación del imaginario colectivo mexicano, poniendo de relieve una imagen vinculada a las expectativas de emancipación de una parte importante de la sociedad mexicana. Pero, paralelamente, también cabe señalar otro efecto más perturbador provocado por la suma de las fotografías y el texto que las acompañaba en la primera edición del libro. Su autora, la escritora Elena Poniatowska, literaturiza libremente aquello que conocía de la sociedad Juchiteca y alude al lugar como un matriarcado. Sin entrar aquí en la pertinencia de este término para definir la sociedad juchiteca, el equívoco nace de una lectura demasiado literal de un texto que ficcionaliza la realidad y de ver en las imágenes de Iturbide una prueba irrefutable de lo que allí se cuenta. Como consecuencia de este tipo de acercamiento se generó un enorme interés que, en su faceta más extrema, tomó la forma de un aluvión de visitas a Juchitán para entrevistar a las mujeres respecto a la condición femenina en el istmo, e incluso se realizó una película sobre Zobeida, la mujer que posa con las iguanas en la cabeza, que es la manera en que habitualmente se llevaban al mercado³². Los juchitecos, por otra parte, fueron los primeros en hacerse con las imágenes, entregadas a la casa de cultura del pueblo; y, todavía hoy, la silueta de esta mujer identifica algunas carreteras regionales y aparece reproducida en los soportes más diversos, como, por ejemplo, un vestido en el que aparece bordada³³, e incluso ha sido convertida en estatua [figs. 4-5].

³² Iturbide, Graciela (2003). *Graciela Iturbide habla con Fabienne Bradu*, p. 29.

³³ La fotografía fue tomada en la fiesta del santo patrono de Juchitán, San Vicente Ferrer.



Fig. 4. Chucho Caza, Juchitán (Oaxaca, México), 2015. Cortesía del artista.



Fig. 5. Chucho Caza, Juchitán (Oaxaca, México), 2015. Cortesía del artista.

El ejemplo de este libro y su repercusión permiten identificar con bastante claridad el punto en el que se produce el deslizamiento, la ofuscación respecto a una atribución temática por la que se proyectan, de forma casi automática, todo tipo de categorías del todo discutibles en el sujeto fotografiado, e incluso en el propio fotógrafo, revelando lo fácil que es devenir cómplices de la coerción que puede llegar a ejercerse a través de la fotografía o, más precisamente, en nombre de una determinada fotografía, como sería la llamada fotografía documental. En el fondo de esta cuestión se halla, asimismo, la relación imagen-texto y, más importante todavía, cómo interpretamos esa documentalidad, cómo la desciframos. Gracias a las aportaciones de Azoulay y de otros teóricos y artistas, como Thomas Keenan, Eywal Weizman, Olivier Lugon, Harun Farocki o Hito Steyerl, por

citar a algunos de los autores más destacados de los últimos años, la reflexión en torno al concepto de documental está cambiando de tono y de orientación para dejar de funcionar como sinónimo de prueba y evidencia, convirtiéndose por el contrario en algo sujeto a discusión, es decir, que nos enseña, algo que hay que considerar, interpretar y debatir³⁴. De este modo, las fotografías, en lugar de constituir un hecho cerrado y sellado, pueden ser vistas y consideradas como punto de partida para, entre otras cosas, una posible reconstrucción del acontecimiento fotografiado, cuyos límites evidentemente no pueden ser los del encuadre³⁵. Llama la atención, no obstante, que en el ámbito judicial el proceso sea casi el inverso. Tal como ha señalado Weizman en relación a las demandas por violaciones de derechos humanos, el rol de una “evidencia negativa” ha empezado recientemente a suponer un grave obstáculo para los demandantes, ya que “las imágenes ausentes de un acontecimiento están convirtiéndose cada vez más en un equivalente de prueba de la ‘no existencia’ de un acontecimiento”³⁶. Podría decirse, por tanto, que la comprensión de la imagen fotográfica como prueba, es decir, el mito positivista de la transparencia representacional, está lejos de disolverse, y la actividad expositiva más reciente también se hace eco de estos debates. Nos referiremos brevemente a tres casos particularmente recientes.

*Beyond Evidence: An Incomplete Narratology of Photographic Truths*³⁷, por ejemplo, retoma el hilo de la discusión a través de la referencia al trabajo de Larry Sultan y Mike Mandel *Evidence*, publicado en 1977. Ya legendario en la historia de la fotografía, *Evidence* ponía a prueba al lector con una

³⁴ Keenan, Thomas y Steyerl, Hito (2014). What is a document? An Exchange Between Thomas Keenan and Hito Steyerl. *Aperture Magazine*, núm. 214, pp. 58-64.

³⁵ Azoulay, *Civil Imagination. A Political Ontology of Photography*, pp. 245.

³⁶ Willumeit, Lars (2015). *Beyond Evidence: An Incomplete Narratology of Photographic Truth*. Derby: Quad/Format, p. 12.

³⁷ Comisariada por Lars Willumeit y Louise Clements para el festival Format International Photography Derby, Inglaterra, del 13 de marzo al 12 de abril de 2015 (www.formatfestival.com).

edición de imágenes de archivo provenientes de varias agencias gubernamentales e institutos de investigación, sin ningún tipo de texto explicativo o pie de foto. Tan sugerentes como enigmáticas, las fotografías desafiaban la noción de documentalidad invitando a la libre especulación sobre su posible sentido. La exposición *Beyond Evidence*, estableciendo un diálogo entre este trabajo y otros proyectos recientes en los que se investigan los vínculos entre imagen y conocimiento, pone claramente de manifiesto que las cuestiones en torno a la legibilidad del documento planteadas a mediados de los setenta por Sultan y Mandel siguen estando, treinta años más tarde, todavía muy presentes, si bien las modalidades de expresión se han diversificado notablemente.

*Images à charge. La construction de la preuve par l'image*³⁸, como su propio título indica, incide en los mismos temas, compartiendo incluso algunos autores con la exposición anterior, como es el caso de Keenan y Weizman y su trabajo *Mengele's Skull*³⁹ –también expuesto en Derby–, con la diferencia de que la muestra en Le Bal se concibió como una exposición sin artistas, desplazando así el foco de atención de la autoría de la fotografía a la imagen producida como prueba por parte de expertos, investigadores e historiadores, en casos específicos de crímenes y de violencia individual o colectiva. La articulación curatorial, en este sentido, responde en muchos aspectos al enfoque defendido por Ariella Azoulay y aborda, a través de once casos de estudio propuestos por distintos colaboradores, el análisis de los respectivos contextos históricos y geopolíticos de donde surgieron las imágenes, así como su finalidad y sus condiciones de producción. La exposición *Images à charge*, además, centra el marco de su reflexión en el

³⁸ Comisariada por Diane Dufour, Le Bal, París, del 4 de junio al 30 de agosto de 2015 (www.le-bal.fr/).

³⁹ Instalación que deriva de las investigaciones publicadas por sus autores: Keenan, Thomas y Weizman, Eyal (2012). *Mengele's Skull: The Advent of Forensic Aesthetics*. Berlín: Sternberg and Portikus.

aspecto legal y judicial, respondiendo a tres preguntas fundamentales de forma muy pragmática: de qué forma los rastros, los signos o los síntomas de un acto criminal pueden ser descubiertos, comprendidos y validados por la imagen; de qué forma algunos dispositivos de captura o de presentación de la imagen son concebidos por expertos para reforzar su carácter probatorio, y, por último, de qué forma la imagen se construye dentro de un discurso científico e histórico de verdad.

La ontología del documento no es exactamente el aspecto que privilegia Xavier Ribas en su exposición *It Would Never Be Quite the Same Again*⁴⁰ [fig. 6], aunque la referencia al contexto judicial –al igual que en los otros dos casos mencionados– aparezca en primera línea a través de una serie de historias que articulan la muestra, y la reflexión en torno a la imagen se plantee en otros términos: la del poder que pueden llegar a acumular ciertos documentos y la posibilidad de reconstruir la historia a través del rastro que dejan tras de sí los acontecimientos en las fotografías existentes o en los vacíos que deja su ausencia, tanto si no llegaron a tomarse como si fueron destruidas u ocultadas. De este modo, la propuesta de Ribas discurre a través de una serie de historias concretas sobre episodios de protesta, disidencia y activismo, aparentemente aislados, aunque todos ellos vinculados de un modo u otro al proyecto de Ribas titulado *Nitrato*⁴¹, a la historia de Chile y a la violencia de Estado.

⁴⁰ Xavier Ribas, *It Would Never Be Quite the Same Again*, Galería SD, Barcelona, del 17 abril al 26 de mayo de 2015.

⁴¹ Investigación realizada en colaboración con la historiadora Louise Purbrick y el fotógrafo Ignacio Acosta en torno a la historia natural de este mineral, componente tradicional de fertilizantes y explosivos, y al contexto político y geológico de su explotación, evidenciando la estructura colonial de los flujos financieros de su consumo. Expuesta en el Macba, en junio de 2014, y en Bluecoat, en Liverpool, en abril de 2015.



Fig. 6. Xavier Ribas, *It Would Never Be Quite the Same Again*, instalación en la galería ProjecteSD, 2015. © Galeria ProjecteSD.

Sin entrar aquí en detalle en los contenidos que despliega la exposición *It Would Never Be Quite the Same Again*, nos gustaría destacar la manera en que Ribas plantea la reformulación de la fotografía como algo inherente a los conflictos de la historia reciente, es decir, a su participación en los acontecimientos, haciendo visible la compleja vinculación de hechos e imágenes que piden ser interpretados en relación a su contexto y sus consecuencias. Si, como argumenta Ariella Azoulay, la fotografía ha estado privada de su potencial político y civil, la práctica de Ribas constituye un claro ejemplo de la manera en que puede volver a ejercerse a través del espacio discursivo que pone en marcha el dispositivo documental y su capacidad de articular elementos de procedencias diversas (archivos y

bibliotecas, entrevistas, trabajo de campo)⁴². Por otra parte, en la relación que plantea entre las imágenes y los textos presentes en la exposición, subvierte cualquier posibilidad de lectura unidireccional, superando las lógicas de la representación que convierten lo dicho o lo mostrado en algo genérico, representativo y clausurado. La información que proporcionan los textos activa conexiones con las fotografías que están lejos de ser evidentes, y viceversa. Su relación no se sostiene en la ilustración sino en la multiplicidad y la apertura de posibilidades de interpretación, puesto que los mismos hechos nunca se explican por sí solos.

Estos ejemplos de exposiciones recientes recogen e integran las nuevas maneras de pensar en las fotografías fruto de las aportaciones teóricas de los autores mencionados. Las posibilidades que abre el planteamiento de Azoulay en cuanto a la ontología de la fotografía marcan la dirección hacia una cultura de la fotografía en la que esta pueda ser comprendida y ejercida en tanto que espacio público esencialmente igualitario. “La lucha entre las diferentes maneras de usar la fotografía –señala Azoulay– no es una lucha sobre lo visto o lo visible, sobre ‘la verdad’, como si esta siempre estuviera dada por la fotografía, sino una lucha sobre los modos de estar con los demás”⁴³. Teniendo en cuenta que actualmente lo fotográfico es una de las formas dominantes de la imagen en general, es fundamental reconocer una ontología de la fotografía que integre esos aspectos obviados de lo que conlleva su práctica y su presencia como espacio de encuentro. La formulación de este enfoque ha permitido también identificar el punto en que el potencial civil y social de ese encuentro colectivo se interrumpe, se impide o se dispersa; dándonos así la posibilidad de restaurar esa trama de

⁴² Como precisa Carles Guerra: “El uso que hace Xabier Ribas de la práctica documental adquiere las funciones de una plataforma vinculante, relacional y extremadamente productiva que, lejos de confirmar las diferencias entre la investigación académica y la artística, busca formas de representar la cooperación entre ambas”. Guerra, Carles (2014). El despliegue del dispositivo documental, en *Nitrato*. Barcelona: Macba, pp. 13-18.

⁴³ Azoulay, *Civil Imagination. A Political Ontology of Photography*, pp. 224.

relaciones con las que interpretar el pasado y el presente sin que ningún discurso dominante o excluyente se arrogue la autoridad de eliminar una parte de la historia, algo especialmente necesario en un momento como el actual, en el que la sobreabundancia de imágenes que funcionan como mera ilustración amenaza con deshistorizar la evidencia visual de cualquier situación social, máxime si es de conflicto. Puesto que cualquier uso de las fotografías no únicamente supone una regulación de lo visto, sino también el encuentro que produjo, así como las relaciones que se establecen entre aquellos que comparten un mundo común, esta nueva comprensión de la fotografía como acontecimiento fotográfico esencialmente abierto nos invita a ejercer nuevas formas de participación.

REFERENCIAS

Azoulay, A. (2009). Al·legacions d'emergència: tres arguments sobre l'ontologia de la fotografia, en P. Vicente (ed.), *Instantànies de la fotografia*. Tarragona: Arola Editors, 87-97.

Azoulay, A. (2010). What is a photograph? What is photography? *Philosophy of Photography*, 1(1), 9-13.

Azoulay, A. (2012). *Civil Imagination. A Political Ontology of Photography*. Nueva York: Verso.

Azoulay, A. (2012). L'Obligation de parler des photographies non prises, en D. Zabunyan (ed.), *Les Images manquantes*. París: Images et Manœuvres, 115-137.

Azoulay, A. (2008). *The Civil Contract of Photography*. Nueva York: Zone Books.

Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.

Batchen, G. (2004). *Arder en deseos: La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Butler, J. (2005). Torture and the Ethics of Photography. *Environment and Planning D: Society and Space*, 25, 951-966.

Campany, D. (2013). Still Searching. An Online Discourse on Photography. *Blog Fotomuseum Winterthur* (<http://blog.fotomuseum.ch/2013/04/1-photography-and-photographs/>).

Dahó, M. (2009). En la línea de sombra, en *Graciela Iturbide*, cat. exp. Madrid: Fundación Mapfre.

Dahó, M. (2013). Leve, rápida, exacta, visible y múltiple. ¿Nuevos valores de la imagen fotográfica? en N. Canclini García y J. Villoro (eds.), *La creatividad redistribuida*. México D.F.: Siglo XXI.

Fontcuberta, J. (ed.) (2008). *¿Soñarán los androides con cámaras fotográficas? Encuentros PHE08*. Madrid: La Fábrica.

Green, D. (ed.) (2007). *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona: Gustavo Gili.

Guerra, C. (2014). El despliegue del dispositivo documental, en *Nitrato*. Barcelona: Macba.

Gunthert, A. (2010). Les Androïdes rêvent-ils de photos de famille? *L'Atelier des icones*, 4 de enero de 2010 (<http://culturevisuelle.org/icones/338>).

Iturbide, G. (2003). *Graciela Iturbide habla con Fabienne Bradu*. Madrid: La Fábrica.

Keenan, T. & Steyerl, H. (2014). What is a document? An Exchange between Thomas Keenan and Hito Steyerl. *Aperture Magazine*, 214, 58-64.

Keenan, T. & Weizman, E. (2012). *Mengele's Skull: The Advent of Forensic Aesthetics*. Berlín: Sternberg and Portikus.

Lavoie, V. (1996). Les Fins de l'ontologie photographique. *CV Photo*, 36, 5-6.

Medina, C. (2001). *Graciela Iturbide*. Londres: Phaidon.

Osborne, P. (2010). Infinite exchange: The social ontology of the photographic image. *Philosophy of Photography*, vol. 1, núm. 1, pp. 59-68.

Phillips, C. (1997). El tribunal de la fotografía, en J. Ribalta, y G. Picazo (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Macba. Publicado originalmente en Bolton, R. (ed.) (1989). *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*. Cambridge: MIT Press.

Ribas, X. (2014). *Nitrato*. Barcelona: Macba.

Rosler, M. (2004). Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental, en J. Ribalta (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

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

Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana.

Stahel, U. (2003). *Well, What is Photography?* Zurich: Scalo.

VV.AA. (2010). *Is Photography Over?*, simposium, SFMoma, abril 2010 (www.sfmoma.org/isphotographyover).

VV.AA. (2015). *Images à charge. La Construction de la preuve par l'image*. París: Xavier Barral.

Willumeit, L. (2015). *Beyond Evidence: An Incomplete Narratology of Photographic Truth*. Derby: Quad/Format.