



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

“LA FOTOGRAFÍA DE GUERRA”
UN EXPERIMENTO EN LA SIMULACIÓN ARTÍSTICA DIGITAL
CASO: ABU GHRAIB

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES
CON ORIENTACION EN GRÁFICA FOTOGRAFICA

PRESENTA
LUVIN EDUARDO MORALES MARQUINA

DIRECTOR DE TESIS
DR. EDUARDO ANTONIO CHAVEZ SILVA

MÉXICO D.F., JULIO 2010

UN/M
POSGRADO 
Artes Visuales



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

SOBRE LA GUERRA

*Fragmento de Ante el dolor de los demás
(Segunda edición: febrero de 2005)*



“Para que las fotografías denuncien, y acaso alteren, una conducta, han de conmocionar”
Susan Sontag “Ante el dolor de los demás” pág. 95

« Lo que hace el arte es transformar, pero la fotografía que ofrece testimonio de lo calamitoso y reprobable es muy criticada si parece “estética”, es decir, si se parece demasiado al arte. Los poderes duales de la fotografía –la generación de documentos y la creación de obras de arte visual- han originado algunas notables exageraciones sobre lo que los fotógrafos deben y no deben hacer”».

Susan Sontag “Ante el dolor de los demás” pág. 89

DEDICATORIA

- Honor a mis padres y mi familia.
- Honor a la gesta libertaria de mi país Venezuela en América Latina.
- A los pueblos oprimidos en el mundo, en especial a Iraq y Palestina porque siempre abran ventanas para abrir y ver sobre ellas un túnel de esperanza y reivindicación en lo socio-cultural.
- Al glorioso pueblo mexicano por sabernos representar en toda América Latina a través de su historia, su cultura y albergar mis sueños.
- A la Universidad Nacional Autónoma de México por permitirme el honor de ser parte de esta máxima casa de estudio en el debate crítico e intelectual y enriquecimiento académico en mi desarrollo creativo.
- A la Academia San Carlos, por valorar mi capacidad creativa permitiéndome entrar en sus aulas, su conocimiento e historia y crear grandes vínculos de hermandad entre compañeros, profesores y personal que allí labora y hace vida.
- A los Arquímedes de mis puntos de apoyos: Pedro, Alejandra, Maestro Aguirre, Maestro Antonio Salazar, Maestro Chaves,, Maestra Quintanilla, Maestra Elia

INDICE

INTRODUCCIÓN.....(pág. i – iii)

CAPITULO 1

“CONSTRUCCIÓN Y DECONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN EN LA ERA DIGITAL ”

- 1.1 La apropiación de la imagen (fotográfica digital) contemporánea y su postmodernidad.....(pág. 1 – 28)
- 1.2 La expresividad en el arte y la tecnología digital fotográfica dentro de la temática de guerra.....(pág. 29 – 45)

CAPITULO 2

“SIMULACRO Y EXASPERACIÓN DE LO REAL AL SERVICIO DE LO DIGITABLE”

- 2.1 La instantánea fotográfica como simulacro, espectáculo y apropiación de la memoria colectiva.....(pág. 46 – 58)
- 2.2 La fotografía de horror y el dolor impropio en Susan Sontag.....(pág. 59 – 77)

CAPITULO 3

“CONSTRUCCIÓN Y DECONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN EN LA ERA DIGITAL ”

- 3.1 El ensayo visual entre la verdad, el horror, la exhibición artística y los premios en fotoperiodismo.....(pág. 78 – 126)
- 3.2 Construyendo un imaginario sobre una puesta en escena de guerra: “Abu Ghraib”.....(pág. 127 – 149)

CAPITULO 4

“UNA EXPERIMENTACIÓN EN LA SIMULACIÓN ARTÍSTICA DIGITAL ”

- 4.1 La metamorfosis de la imagen foto/gráfica a través de las tecnologías digitales y su comunicación.....(pág. 150 – 163)
- 4.2 Revisión histórica de algunos criterios conceptuales y técnicos en la creación de la obra plástica de algunos artistas que trabajaron el tema de la guerra y como se construye en el género artístico fotográfico la serie “Abu Ghraib” para esta investigación.....(pág. 164 – 188)

FICHAS DE ANÁLISIS ICONOGRÁFICO Y TÉCNICA.....(pág. iv – li)

CONCLUSIÓN.....(pág. lii – lvii)

FUENTES DE CONSULTA.....(pág. lviii – lxiii)

INTRODUCCIÓN

La siguiente investigación tiene como finalidad plantear y delimitar aquellos criterios formales que incidieron en la creación de mi obra final de tesis como “género artístico fotográfico” a través de la historia del mundo moderno y contemporáneo de la imagen – imbricadas, ambas- en nuevas realidades visuales que ahondan en la importancia de la fotografía como medio y como testigo del tema de estudio referido a la -guerra contemporánea- sus horrores y los abusos cometidos en los acontecimientos bélicos de finales del S. XX y comienzos del S. XXI, a su vez, cómo la representación en el arte, el diseño y la fotografía han repercutido en estos acontecimientos y enriqueciendo a la documentación geopolítica y social mundial de este tiempo globalizado -a través de la historia del arte, la pintura, el grabado, la imagen digital, el simulacro, el fotoperiodismo, los nuevos medios digitales, la Internet y los video juegos-; a justificar la temática que abordamos en nuestra investigación titulada: “*La fotografía de guerra, un experimento en la simulación artística digital, caso Abu Ghraib*” allí analizamos los tipos de técnicas y representaciones plásticas, ambos modos, unificados para lograr una estética imaginaria acorde al tiempo de la imagen y gráfica digital en un mundo cada vez más mediatizado en torno a los acontecimientos globales.

La investigación que presento está estructurada bajo una forma que considera los procesos del pensamiento actual como líneas de conexión entre -tiempos de recién data y reinterpretación con los nuevos medios digitables-, considerado como una especie de suerte en la capacidad constructiva e interrelacionada con múltiples significados en el que nos avizora Gadamer acerca del siempre tiempo devenir en el arte y su creación; entonces, podríamos pensar que las formas de creación plásticas contemporáneas requieren otro tipo de metodologías, quizás una que considere pensamientos, y materiales de esta época como un todo de unidad.

En tal sentido, este trabajo se estructura en cuatro capítulos que irán construyendo -como un embudo de conocimientos historiográficos- una revisión en la construcción y deconstrucción de la imagen en la era digital, uso de términos como apropiación en la

imagen fotográfica digital contemporánea hasta su postmodernidad, de igual manera su expresividad en el arte y la tecnología digital fotográfica dentro de la temática de guerra su manipulación digital que representa en este trabajo nuestra fuente de inspiración.

Seguidamente analizamos el simulacro y la exasperación de lo real -siempre al servicio de lo digitable- lo que implica una instantánea fotografiada como un trinomio de -simulacro-espectáculo-apropiación” tratados como conceptos de memoria colectiva vistos a través de las divagaciones entre la fotografía de horror -impropio y experimentado- en la literatura de Susan Sontag.

Más adelante veremos, cómo la construcción y deconstrucción de la imagen en la era digital, la fotografía como relato, la imagen y su memoria digitalizable dentro del ensayo visual entre la verdad, el horror y la exhibición artística, los premios en fotoperiodismo y cómo ellos nos dan la pauta para construir un imaginario de -supuestos omnipresentes imaginarios- en torno a una puesta en escena de guerra en Abu Ghraib.

Finalmente realizaremos una experimentación en la simulación artística digital, basada en aspectos de creación y composición artística tales como, la imagen fotográfica, sus alcances y su capacidad de metamorfosearse a través de sofisticadas técnicas digitales y su comunicación a partir de allí. Asimismo, analizaremos y explicaremos -mediante una revisión histórica- algunos criterios conceptuales y técnicos en la creación de la obra plástica de algunos artistas que trabajaron el tema de la guerra y cómo explicar -desde ese punto- los criterios de composición y creación -en el género artístico fotográfico- lo que hemos denominado la serie titulada: Abu Ghraib en esta investigación artística a través de parámetros en fichas de análisis iconográfica y técnica contenida en cuatro niveles: contextual que comprende datos generales y datos técnicos; morfológico que comprende descripción del motivo fotográfico y elementos morfológicos; compositivo que comprende un sistema gráfico o compositivo y los recursos literarios como fundamento en la conceptualización y representación. Finalmente el nivel interpretativo que comprende la articulación del punto de vista y la interpretación del sistema iconográfico.

Ante esta estructura metodológica –que no pretende ser lineal sino más bien reflexiva y paralela al entendimiento de la creación como obra final de tesis- es importante dejar por

sentado que la historia de la representación de la imagen en la guerra ha tenido grandes referentes y antecedentes, que toman como método el grabado, la pintura, la fotografía, el performance, la escultura y los nuevos métodos digitales, como lo han logrado diferentes artistas entre ellos: Fernando Botero con su serie “campo redención 2005”, el proyecto American the Gift Shop (instalación) de Phillip Toledano Abu Ghraib Coffee Table 2008, Eleanor Dickinson Abu Ghraib 2004, el proyecto Abu Ghraib Encounter Wax, proyecto “Performance Wearemongoloid”, evidenciando y poniendo en la palestra de la crítica socio-cultural mundial una forma de denuncia y difusión de las guerras que iconográficamente abordaron a través de métodos como, la tradición oral e historiográfica contemporánea -como la internet- tal es el caso de esta investigación, referidos a estos acontecimientos globales y contemporáneos.

CAPITULO 1

“CONSTRUCCIÓN Y DECONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN EN LA ERA DIGITAL”

1.1 La apropiación de la imagen (fotográfica digital) contemporánea y su postmodernidad

Dos conceptos de importancia y valor en los estudios de la imagen contemporánea radican en su *–descomposición*” y la *–recomposición*”. Estas son, además, potencialmente a nivel de contenido y uso político a la vez que son, de tipo y uso subversivos, porque su meta no es representar la realidad sino desenmascarar el orden de relaciones jerárquicas que estructura lo real, que establece la imposición de un determinado modelo en la representación, lo que Brea denomina -utilizando el término de Benjamin- *–el inconsciente óptico*”, oculto por una economía interesada que se trata de desestabilizar y deconstruir en la medida que la fotografía digital va desarrollando su propio lenguaje, a la vez que su especificidad técnica y artística.

*–Las imágenes digitales desafían la perspectiva de un único punto de vista, crean un nuevo tipo de espacio pictórico y juegan con diferentes nociones de *–verdad*” fotográfica al unir varias imágenes en un nuevo acercamiento al fotomontaje.”⁽¹⁾*

La narratividad no es una propiedad exclusiva de discursos literarios sino que puede ser también criterios organizativos de discursos no narrativos como la fotografía. La imagen fotográfica podría considerarse en este sentido como un texto inconcluso que necesita ser completado por el lector.⁽²⁾ La significación que éste le otorgue a la imagen dependerá tanto de su ideología fundamental en la actualización de un determinado significado de la imagen y no de otro, como del marco transtextual que puede combinarse, dando lugar a infinitas lecturas.

Por otra parte, deconstrucción no puede entenderse como destrucción en el sentido de *–Zerstörung*” sino como *–Destruktion*”. El primer término tiene en alemán un sentido más literal de destrucción, erradicación, liquidación, mientras que el segundo se acerca más al espíritu de las estrategias fotográficas que se vienen comentando: *–desmontaje*”, a través

del que se pretende deshacer el camino de la fotografía, localizar estructuras conceptuales fosilizadas que han determinado una comprensión unívoca de la fotografía frente a otras posibles y minoritarias para hacerlas “hablar” de nuevo. No se trata de que ya no digan nada, como anuncia Gadamer, sino que están al servicio de discursos de poder que limitan el avance y la exploración del yo y la identidad, cierran numerosos caminos y posibilidades de un proceso en constante devenir. El cuerpo en la representación tiene que hablar de nuevo, pero en un contexto libre de falsedades e intereses políticos y de mercado.⁽³⁾

La construcción de la trama es así un acto creador que no pertenece solamente al texto terminado, a la imagen conclusa, sino también al lector/observador activo. Éste crea un universo imaginario a partir de la imagen produciendo una intersección entre ambos mundos, el suyo y el imaginativo. De este cruce resulta una refiguración de la experiencia temporal vivida que contribuye a que el individuo se comprenda a sí mismo y defina su propia identidad a partir de la representación de su cuerpo y de la propia experiencia del mismo en un contexto concreto.

La fotografía digital contiene de esta manera un doble dispositivo de deconstrucción y construcción. Por un lado, el inconsciente óptico le permite mostrar lo invisible, lo que se sustrae a la representación, la economía del sentido oculto, los criterios y principios que sustentan una imagen. Por otro, el ordenador, -como lo ha denominado Jeff Wall -el segundo obturador”-, introduce el elemento narrativo en la imagen, opción para construir nuevas historias, nuevos mundos, nuevas identidades entre las que podían haber sido, no fueron y ahora tienen la oportunidad de ser.⁽⁴⁾ Por este motivo las tecnologías de la imagen deben contemplarse no como tecnologías neutras sino como estrategias de escenificación y mediación que ofrecen al ser humano un amplio abanico de posibilidades para contar su historia, para definirse, reconstruirse a sí mismo desde la pluralidad.

-En efecto, deconstruir parece significar ante todo: desestructurar o descomponer, incluso dislocar las estructuras que sostienen la arquitectura conceptual de un determinado sistema o de una secuencia histórica; también, de sedimentar los estratos de sentido que ocultan la constitución genética de un proceso significativo bajo la objetividad constituida

y, en suma, solicitar o inquietar, haciendo temblar su suelo, la herencia no pensada de la tradición metafísica".⁽⁵⁾

Desde 1930 hasta finales del Siglo XX la fotografía moderna goza del estatuto de la veracidad y del registro en un contexto de radicalidad positivista. Dispone además de la posibilidad de ser también un medio expresivo de la subjetividad en consonancia con la dimensión humanista de la cultura moderna y se constituye en un arte autónomo.

La centralidad visual que impone la imagen fotográfica en la modernidad (mediados y finales del Siglo XX) es una imagen que queda instrumentalizada fundamentalmente en el desarrollo de las posibilidades técnicas del medio que quedan orientadas hacia la búsqueda de la novedad radical como uno de los ejes centrales de la cultura moderna y hacia la consecución de un ideal estético esencialmente puro.

Los grandes «relatos» constitutivos de la fotografía moderna podrían ser establecidos como:

La pureza del medio: La cámara fotográfica, su mecanismo (analógico o digital), las partes que componen el cuerpo de la cámara con la lente, la interrelación entre su manipulación tiempo diafragma, el ojo mecánico y las sensibilidades de la luz.

La autonomía: La técnica fotográfica, el uso de la cámara y la película.

La tradición documentalista: Desde sus orígenes la fotografía como y al servicio del registro de la imagen en sus tiempos volviéndolo un documento a posteriori histórico.

La construcción de una historia de la fotografía constituida por grandes maestros: A través del manejo y utilización de la técnica fotográfica (tanto de la toma como del revelado) fueron constituyéndose: fotógrafos de impecable dominio en la captación de la imagen, géneros.

La noción de autor impuesta por los intereses museísticos y mercantilistas: La creación de estudios fotográficos de prestigio, agencias al servicio del fotoperiodismo, la fotografía al servicio de la publicidad y de los medios audiovisuales ambos con el fin de la promoción y el financiamiento.

A partir de los años 60 la fotografía comenzará a perder sus funciones tradicionales y su dimensión histórica como consecuencia de la irrupción de tres fenómenos de naturaleza social y tecnológica: La consolidación de los medios audiovisuales en donde la TV comienza a jugar un papel decisivo de socavamiento de sus funciones. La entrada de la fotografía en la enseñanza superior y en los museos. El nacimiento de nuevas tecnologías.

El papel central que disfrutaba la fotografía como referente visual empieza a desvanecerse a manos de la televisión que resulta más eficaz, directa, e inmediata en la transmisión de la información y la noticia, mostrándose por ello de manera aparente, mejor dotada del atributo de veracidad, atributo que, hasta entonces, era patrimonio exclusivo de la fotografía.

Desde mediados de los 70 se inicia el asalto a la deconstrucción de la modernidad y, con ello, a la ruptura con todas sus formas, modelos y discursos. La fotografía será uno de los principales agentes en este proceso.

Podemos situar cuatro momentos esenciales en este proceso:

1. 1970-1979: Momento de crítica dura y oposición a la modernidad.
2. 1980-1985: Momento de reinstitucionalización y de definición de nuevos discursos y formas.
3. 1985-1990: Disolución de los nuevos discursos y formas en los ejes conceptuales del arte y la cultura.
4. 1990-2000: La tecnología como motor de la tecno-estética.

La fotografía postmoderna ejerce, en sus inicios, una tarea de rechazo a los grandes relatos que constituían la fotografía moderna, atacando primero sus formas y después sus nociones centrales, tal y como eran las de autor, la pureza y la tradición documentalista, para pasar después a desarrollar sus propias estrategias, que articulará bajo la influencia de los discursos del racionalismo crítico, el constructivismo, la hermenéutica filosófica y el postestructuralismo francés.

Los ejes conceptuales sobre los que se habrá de asentar la fotografía postmoderna vendrán constituidos por:

- a) La "crisis" de lo real.
- b) Crítica de la verdad y la representación en fotografía.
- c) Representación del rol sexual y social.
- d) Muerte de la experiencia pura.
- e) Fin del autor.
- f) Incorporación de la hibridación, el citacionismo, la apropiación y la simulación en el hecho artístico.

Es muy posible que la fotografía pierda progresivamente su estatuto de verdad y su secular función de representación de la realidad. Dejará de ser un medio transparente en el que si algo se pondrá de manifiesto será su carga cultural, política social e ideológica y sobre todo, y en medio de un relativismo epistemológico poderoso, la fotografía se orientará en un primer momento hacia un relativismo estético en el que, ya no interesarán las posibilidades técnicas del medio sino las posibilidades de la imagen misma (situación ésta que parece cuestionarse en los últimos años con la irrupción de la tecnología digital y su falsa promesa de libertad creativa).

Sin embargo esta visión del poder creativo tiene sus orígenes en las discusiones basadas en cuanto -una imagen producida por el ojo mecánico puede o no considerarse fotografía o pintura según criterios fundamentados en la técnica y la evolución de la tecnología para producirla-. Históricamente se asevera que en los inicios de 1558 y sus etapas de creación Siglo XVII, en la que la fotografía amenazó de muerte a la pintura o, al menos, así lo sintió un nutrido grupo de creadores que, en el marco de una sociedad decimonónica todavía poco receptiva a los descubrimientos técnicos y científicos, vieron en la creación del ojo mecánico un peligroso rival.

mayor presencia en el ámbito de la cultura visual, trabajando mano a mano con otras disciplinas creativas –como: la gráfica y el diseño pero sobre todo con la vertiente más desmaterializadora del arte conceptual actual–, las tecnologías y los nuevos medios, en un primer momento para documentar o registrar otras prácticas artísticas en las que se integrará de manera creciente hasta formar un todo indisoluble. Gracias a ella, manifestaciones efímeras como las acciones, happenings o performances encontraban su espacio en el mercado del arte y podían exhibirse en museos y centros de arte; de ahí que la fotografía dejara de ser “lo restante” (un “medio precario y frágil”, “acta notarial” o “huella mnemónica”) para convertirse en la obra misma, ostentando un nuevo papel hegemónico particularmente significativo a partir de los ochenta.

En la era posmoderna la fotografía se enfrenta a una situación desconocida –la era digital y de dispositivos móviles–, ya que se ha abierto un nuevo debate sobre el estatuto epistemológico de la imagen, su función y sus sistemas de representación. Ya no se busca la novedad y, en contra de los postulados formalistas greenbergianos, se aboga por la hibridación, el mestizaje y la interdisciplinariedad. El arte se afirma en su diferencia, pervirtiendo las que fueron sus principales características y elementos definitorios.

Así, la fotografía va a convertirse en uno de los agentes deconstructivos de la modernidad: la experimentación vanguardista, la narrativa histórica, la fé en el progreso y la visión positivista que otorgaba un valor de verdad objetiva a la imagen obtenida en un papel fotosensible han sido puestas en entredicho. Igualmente, se han cuestionado e incluso derrumbado las nociones de autonomía, originalidad, pureza, subjetividad y autoría, sobre todo con la normalización de los medios de comunicación de masas y a partir de los noventa, con la democratización de las nuevas tecnologías.

La fotografía es hoy día parte integrante de este magma indiferenciado o cajón “desastre” que llamamos posmodernidad. Ante la poderosa trivialización de la cultura que nos invade, parece oportuna la autorreflexión crítica y, en este sentido, la fotografía ha sido uno de los medios que más se ha cuestionado a sí mismo como arte, en un continuo ir y venir entre su función estética y política, entre lo real y lo escenificado, entre la narratividad y el silencio, entre la alta y la baja cultura, y más recientemente, entre lo analógico y lo digital.

Las nuevas tecnologías han perturbado el lugar de la fotografía, que ha dejado de ser el epicentro de los sistemas de representación visual y el principal medio para conocer una realidad que actualmente se interpreta mejor a través de otros medios y soportes técnicos de reproducción de la imagen como: la televisión o el vídeo aunque para ser artístico la imagen –el dibujo- ha de estetizarse. Lo hace con un nuevo modo de dibujar elegible entre los estilos no-naturalistas que han dejado de ser vanguardias y que se obtienen dibujando a mano alzada. También se puede recurrir al fax, la copia fotostática o las posibilidades electrónicas de la televisión y la computadora con sus programas y su mundo interactivo en todo caso se busca belleza formal o bien la novedad de estilo, categorías también estéticas. En nuestros días, la imagen es más que nunca una construcción: en vez de testimoniar visualmente la realidad –y esto es sumamente importante-, la produce o compone.

La cultura posmoderna renuncia a cualquier visión unitaria y opta por un relativismo absoluto en el que ya no hay divisiones ni compartimentos estancos, sino perspectivas heterodoxas, pasión por la ambigüedad, lo alegórico, lo fragmentario, la simulación, lo transgénico, la apropiación, la copia, la apariencia, la cita, lo impersonal, lo irrepresentable, lo inhibido, lo múltiple, la pluralidad de narraciones y discursos. En base a esta línea de pensamiento, es lógico sospechar que una de las particularidades del posmodernismo sea precisamente la dificultad de establecer categorías homogéneas.

A continuación veremos algunos casos de clasificación de obras fotográficas modernas y postmodernas

Categorizar las imágenes y, en consecuencia, muchas de las colecciones de obras fotográficas como las que integran -por ejemplo- la selección de fondos de la Colección de Fotografía Contemporánea de Telefónica –en España-, como parte de esa trama postmoderna, difícilmente pueden ser agrupadas según su género, técnica, estilo o cualquier otro tipo de ordenación pretendidamente uniforme.

Por ello es curioso cómo fueron clasificados los siguientes –artistas- fotógrafos de esta contemporaneidad y postmodernidad mundial de la imagen de la siguiente forma:

El artista utiliza su propio cuerpo como campo de experimentación. **Marina Abramovic** (*ver imagen N°1*) y **Mona Hatoum** (*ver imagen N°2*) llevan a cabo performances o acciones que testimonian con fotografías: Abramovic nos habla del sufrimiento físico y moral a través de una iconografía inspirada en la tradición cristiana (“Lips of Thomas” y “Pietà”) y Hatoum pone de relieve cuestiones socio-políticas como la marginalidad (“Roadworks”). Junto a este tipo de imágenes -documento, existe un amplio repertorio de autorrepresentaciones y escenificaciones del yo de carácter sumamente ambiguo, donde la identidad se torna inaprensible y se produce el cuestionamiento de la imagen tradicional para proponer una construcción imaginaria (el yo como *otro*). Ahora los creadores juegan con nuestro equipaje visual, apropiándose de estereotipos socio-culturales como hace **Cindy Sherman** (*ver imagen N°3*) (“Untitled”) reflexionando sobre determinados esquemas de comportamiento como **Helena Almeida** (*ver imagen N°4*) (“Seduzir #9”) o realizando puestas en escena en las que la imagen del artista se confunde con quien podría ser su doble en el caso de **Jorge Molder** (*ver imagen N°5*) (series “Point of no return” y “TV”).

La imagen en el Siglo XXI ha dejado de ser un acontecimiento de tipo visual para mostrar otras formas de existencia, tanto propias como ajenas. El ser humano aparece inmerso en su realidad social (el *otro* es de alguna manera el yo) y la identidad personal se desvanece en el entramado colectivo, donde lo cotidiano y lo banal despliegan su efecto perturbador. **Philip-Lorca di Corcia** (*ver imagen N°6*) capta personajes anónimos de metrópolis como Londres (serie “Streetwork”) o Nueva York (serie “Head”) con unas luces que otorgan cierto aire de ficción a la escena (que recuerda más a un fotograma cinematográfico que a un fragmento de la realidad), **Thomas Ruff** (*ver imagen N°7*) retrata personas próximas a su entorno evitando cualquier tipo de penetración psicológica (“Portrait (G. Belz)”), **Panos Kokkinias** (*ver imagen N°8*) muestra una escena habitual en una gasolinera que parece extraída de una pintura de Hopper (“Gas Station”), **Willie Doherty** (*ver imagen N°9*) analiza la manipulación de los medios de comunicación (“Unknow Female Subject”) y **Allan Sekula** (*ver imagen N°10*) reflexiona en tono documental sobre las condiciones laborales de los hombres ligados al mar y a la industria pesquera del mundo globalizado (“Conclusion of search for the disabled and drifting sailboat *Happy Ending*”). Frente a las imágenes que retratan las contradicciones de la

sociedad capitalista occidental, otros creadores se centran en culturas que manifiestan su otredad respecto a los centros de poder, como sucede con el mundo islámico y, particularmente, con la imagen de la mujer musulmana en las fotografías de **Shirin Neshat** (ver imagen N°11) (*Whispers*). **Esko Männikkö** (ver imagen N°12) opta por entornos rurales habitados por colectivos marginales como los mexicanos de Texas (*Victoriano. Batesville*) o los habitantes de Laponia (*Kuhmo*, *Li* y *Kuivaniemi*), mientras **Francis Alys** (ver imagen N°13) graba durante doce horas el movimiento de la sombra del mástil de la bandera que preside la plaza del Zócalo en México D.F. mostrando cómo esta estrechísima franja sirve a los transeúntes para protegerse de los rayos del sol (*Time lapse*).

Otros artistas trabajan con el material visual existente, aprovechando los usos fotográficos de la cultura de masas para cuestionar una vez más su estatus. Por ejemplo, **John Baldessari** (ver imagen N°14) se apropia de imágenes no artísticas de la televisión y las reordena de forma aleatoria junto a una serie de palabras surgidas espontáneamente de manera que se generen nuevos significados (*Blasted Allegories*), dado que su interés fundamental se dirige al análisis de las relaciones entre imagen y texto (*Man Fallen in S-Curve (with Man looking down and Man looking up)*). Estas *escenografías* tienen asimismo una peculiar materialización en el trabajo de **Sam Taylor-Wood** (ver imagen N°15) quien en la serie *Soliloquy* se inspira en pinturas célebres del pasado (en el caso de *Soliloquy I* escenifica en una representación fotográfica *La muerte de Chatterton* del pintor británico del Siglo XIX Henry Wallis) para componer una especie de retablo en cuyo banco o predela sitúa pequeñas fotografías que parecen prolongar el relato inconsciente planteado en la imagen principal.

Artistas como **Gabriel Orozco** (ver imagen N°16) crean situaciones que documentan su propia contingencia, a veces con un gesto sutil, apenas perceptible, como ocurre con los objetos intervenidos en el paisaje de *Adrillos Frotados* o con imágenes donde se cuestiona no sólo la representación, sino también la recepción de la obra: en *Descending Path* llegamos a dudar de la naturaleza real de los bancales que observamos, ya que podríamos estar ante otra situación escultórica. El ámbito de las ficciones y apariencias posee también un magnífico exponente en el trabajo de **Louise Lawler** (ver imagen N°17)

–Gombien pour ce chapeau?”, donde tres imágenes idénticas de un sombrero de copa varían sustancialmente según cambia su título (–¿Cuánto cuesta este sombrero”, –Un viejo sombrero” o –Museo Julio Verne, Nantes, 1987”), introduciendo cuestiones relacionadas con el valor mercantil del arte en función de su contexto. Otro apropiacionista, **Vik Muniz** (ver imagen N°18) en la serie –Chocolate Disaster” documenta fotográficamente el proceso de creación de una composición pictórica con sirope hasta que la superficie queda literalmente invadida de chocolate, con la particularidad de que el supuesto accidente *pictórico* coincide con el argumento temático (un accidente de coche).

La posmodernidad ofrece también un significativo repertorio de imágenes opacas, distantes, frías, asépticas, difícilmente connotativas, marcadas por la ausencia humana. En la serie –Campos de batalla” de los españoles **Bleda y Rosa** (ver imagen N°19) es preciso conocer el nombre de cada espacio y la fecha para dotar de memoria a las imágenes. La fotografía deja de ser transparente o, por el contrario, multiplica sus reflejos, como sucede con el escaparate de **Sabine Hornig** (ver imagen N°20) que de nuevo nos obliga a reflexionar sobre nuestros mecanismos de visión. Los fotógrafos alemanes de la denominada Escuela de Dusseldorf serán quienes definitivamente apuesten por una fotografía donde lo importante no es lo singular de cada imagen, sino lo que tiene de fijo, inmutable. El “instante decisivo” de Cartier-Bresson deja de prevalecer dando paso al “instante dado” que “aún conjugándose en presente, no recorta ningún momento electivo en el *continuum* estacionario de la duración (...) sino que, por el contrario, se trata de un momento neutro, un momento cualquiera, intercambiable”. **Bernd & Hilla Becher** (ver imagen N°21) influyeron decisivamente en esta nueva generación de fotógrafos con sus imágenes de archivo inventariando construcciones industriales alemanas abandonadas de la misma forma en que se ilustra un tratado de anatomía (serie –Chemiefabrik”). Sus discípulos, los defensores de la vuelta a la objetividad, van a demostrar la imposibilidad de comprender la realidad a través de la fotografía, por muy veraz que parezca, con imágenes que apenas revelan datos que podamos interpretar. En general, van a captar con su objetivo –habitualmente en grandes formatos– las construcciones que sirven de contexto al ser humano de la sociedad globalizada: empresas la multinacional farmacéutica de **Candida Höfer** (ver imagen N°22) o el hotel de **Jörg Sasse** (ver imagen N°23), centros económicos o de poder las grandes metrópolis chinas de **Andreas Gursky**

(ver imagen N°24) y **Thomas Struth** (ver imagen N°25) o, en el lado opuesto, la Cuba de **Stan Douglas** (ver imagen N°26) espacios de cultura (el Museo de Pérgamo en Berlín o la Piazza de San Ignacio en Roma de Thomas Struth), viviendas y edificios emblemáticos del movimiento moderno (destaca el amplio repertorio de edificios del arquitecto Mies Van der Rohe desde la óptica de **Guñther Förg** (ver imagen N°27) **Hannah Collins** (ver imagen N°28) **Axel Huñtte** (ver imagen N°29) y de nuevo Candida Höfer). Pero los artistas que más lejos han llegado a la hora de plasmar la fragilidad de la imagen y cómo lo real se confunde con lo simulado, son **Per Barclay** (ver imagen N°30) y **James Casebere** (ver imagen N°31) quienes realizan instalaciones de falsos espacios arquitectónicos que luego fotografían, dando lugar a imágenes verosímiles de interiores vacíos (como "Waterhouse" de Barclay o "Wrap around Window" de Casebere). Con estos autores entramos nuevamente en la categoría de ficciones y apariencias, por lo que este intento de clasificación resulta poco operativo y pone de manifiesto nuevamente el peligro de buscar criterios taxonómicos homogéneos, dado que las obras migran continuamente de un lugar a otro.

En el catálogo razonado de la Colección de Fotografía Contemporánea de Telefónica -en España- María de Corral sistematiza las imágenes en base a dos grandes bloques o pilares: el posmodernismo crítico americano y la nueva objetividad europea. José Luis Brea, por su parte, desarrolla una "Pequeña historia (de los usos artísticos) de la fotografía" donde apunta una de las cuestiones que más eco están suscitando en la actualidad y que tiene que ver con el paso de lo analógico a lo digital: el computador ("segundo obturador") ha generado un tiempo expandido de narración, una temporalidad interna en que la fotografía deja de captar el "tiempo-instante" para constituirse en "imagen-tiempo", inaugurando un nuevo tipo de pictorialismo.

Y es que de las sales de plata al imperio de los píxeles, de la química a la informática, de lo fotográfico a lo post-fotográfico, del registro inicial a la construcción de lo real, la fotografía parece volver al encuentro de su más viejo rival: la pintura, eso sí, con toda la carga crítica y subversiva de su "inconsciente óptico".⁽⁶⁾

NOTAS

1. COLEMAN, C. "Nueva tecnología + Nueva iconografía = Nueva fotografía. Fotografía de los años 80 y 90 en la colección del MNCARS." 14 septiembre-4 diciembre 2004, Museo de Arte abstracto español, Cuenca, Fundación Juan March, p. 26.
2. Podría parecer contradictorio que se hable de deconstrucción y de hermenéutica en el mismo contexto cuando el mismo Derrida considera la hermenéutica como una manifestación más de la "metafísica de la presencia". Sin ánimo de entrar a fondo en la polémica entre ambas teorías, se está sin embargo de acuerdo con la postura de Gadamer, para el que hermenéutica y deconstrucción no son proyectos irreconciliables si se comprende la "différance" de Derrida como un "comprender de otra manera" en el que no hay una sola identidad definida y estable. El punto más polémico radica en que Gadamer defiende la limitación de la apertura e indeterminación semántica de un discurso, en este caso de la fotografía, en el siguiente sentido: si se acepta que existen multiplicidad de interpretaciones, esta indeterminación, esta ambigüedad semántica no puede caer en el "todo vale". Toda experiencia humana se desarrolla dentro de unos límites reales, contextuales, que se imponen a su vez a la comunicación, a las posibilidades de articulación y a toda manifestación discursiva y artística. Esta limitación no es sin embargo una restricción, sino que desemboca en una lectura inagotable, en un discurrir inacabado que no puede interpretarse como presencia. Cuando se habla de que el ser humano se va definiendo, se va construyendo a sí mismo a lo largo de su vida, no ha de entenderse como un proceso de identificación que tiene una meta o un fin determinado, sino como un proceso abierto, plural, que necesita siempre renovarse. (Para más detalles acerca de la polémica entre Gadamer y Derrida véase Gadamer, Hans-Georg. *El giro hermenéutico*. Cátedra, Madrid, 1998, pp. 75-78).
3. FONTCUBERTA, J. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Gustavo Gili, Barcelona 1997, p.42.
4. BREA, J.L. op. cit. p. 26.
5. Texto de la Conferencia leída durante el Festival Audiovisual zemos 98. Francisco González Fernández Director de ADF photo, Consejero Asesor del CAAM - Centro Atlántico de Arte Moderno.
6. Marta Mantecón (extracto del texto del catálogo de la Colección de Fotografía Contemporánea de TELEFONICA en España).

Tabla de imágenes fotográficas

<http://www.fundacion.telefonica.com/at/colfotografia/index.html> (consultado el 5 de noviembre de 2009).

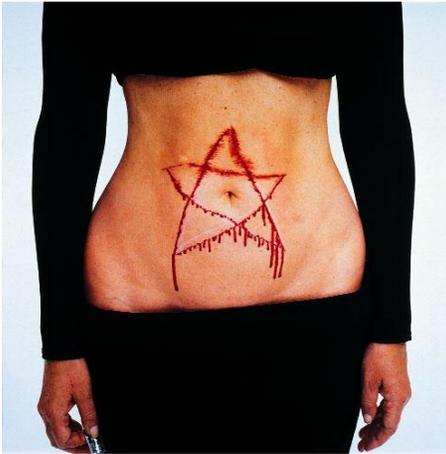


IMAGEN N°1 Marina Abramovic, Lips of Thomas, 1975-1997

Color Cibachrome, 123,5 x 123,55 cm, Adquisición: Junio de 2003, Procedencia: La Fábrica Galería, Madrid (España), Edición 7/7 + 2 P.A.



IMAGEN N°1 Marina Abramovic, Pietà, 1993

Color Cibachrome, 178,8 x 178,8 cm, Adquisición: Junio de 2003, Procedencia: La Fábrica Galería, Madrid (España), Edición: 1/3 + 4 P.A.



IMAGEN N°2 Mona Hatoum Roadworks (Performance Still), 1985-1995
Blanco y negro sobre aluminio, 75,3 x 109 cm, Adquisición: Junio de 2003, Procedencia: Sotheby's Londres, Propiedad de Atara Investment Company. Jay Jopling / White Cube, Londres (Gran Bretaña), Edición:10/15, numerada en el dorso.



IMAGEN N°3 CINDY SHERMAN'S Untitled # 109, 1982
Color C-print, 91 x 90,8 cm, Adquisición: Mayo de 2003, Procedencia: Sotheby's Nueva York (USA), propiedad de colección privada, Nueva York, Edición: 4/10, Firmada, fechada y numerada en el dorso.



IMAGEN N°3 CINDY SHERMAN'S Untitled, 1983
Color C-print, 64,1 x 82,9 cm, Adquisición: Mayo de 2003, Procedencia: Sotheby's de Nueva York, propiedad de colección privada europea, Edición: 3/18, Firmada, fechada y numerada en el dorso.



IMAGEN N°4 Helena Almeida Seduzir (#9), 2002
Acrílico sobre fotografía en blanco y negro, 188,5 x 123,4 cm, Adquisición: Marzo de 2003, Procedencia: Galería Helga de Alvear, Madrid (España), Edición: Ejemplar único.



IMAGEN N°5 Jorge molder, S/T, S/F

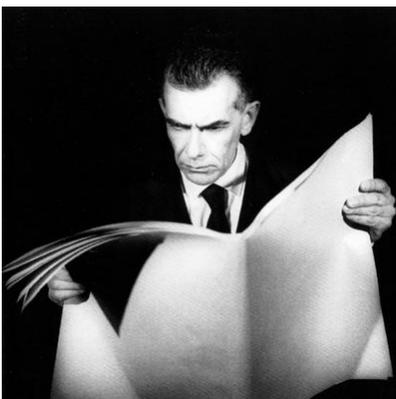


IMAGEN N°5 Jorge molder, S/T, S/F



IMAGEN N°6 Philip-Lorca diCorcia (Imagen superior)
Head # 4 (Yankees cap silhouette), 2000

Color Fuji Cristal Archive Type C-print, 120,5 x 151,2 cm, Adquisición: Abril de 2003, Procedencia: Pace MacGill Gallery, Nueva York (USA), Edición: 10, Firmada, titulada, fechada y numerada por el artista.



IMAGEN N°6 Philip-Lorca diCorcia London, 1993

Color C-print sobre tabla, 63,5 x 94,5 cm, Adquisición: 2003, Procedencia: Christie's Nueva York, propiedad de la Colección BMG Bertelsmann adquirida en la Pace Wildenstein, Nueva York (USA), Edición: 15, Firmada por el artista en el reverso.

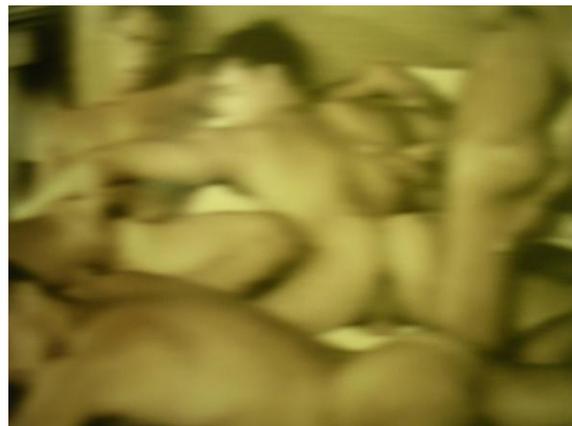


IMAGEN N°7 Thomas Ruff, S/T, S/F



IMAGEN N°7 Tomas Ruff, S/T, S/F



IMAGEN N°7 Thomas Ruff Porträt, (G.Belz) 1985, 1986
Color C-print, 158,2 x 120 cm, Adquisición: Marzo de 2003, Procedencia: Johnen & Schöttle Gallery, Colonia (Alemania), Edición: 4 + PA,
Firmada, titulada, numerada y fechada por el artista.



IMAGEN N°8 Panos Kokkinias, Gas Station, 127x230cm



IMAGEN N°9 Willie Doherty unknown female subject



IMAGEN N°9 Willie Doherty's *Non-Specific Threat*



IMAGEN N°9 Willie Doherty, S/T, S/F



IMAGEN N°10 Allan Sekula Conclusion of search for the disabled and drifting sailboat -Happy Ending", 1993-2002
 Color Cibachrome, tríptico con marco de 185 x 96 cm y texto de 103 x 72 cm, Adquisición: Junio de 2003, Procedencia: Christopher Grimes Gallery, Santa Monica (USA), Edición: 4/5, Firmada, titulada, fechada y numerada por el artista en el reverso.



IMAGEN N°11 Shirin Neshat Whispers, 1997
 Blanco y negro y tinta (sobre gelatina de plata), 116,1 x 160 cm, Adquisición: Mayo de 2003, Procedencia: Sotheby's, Nueva York (USA), propiedad de Marco Noire Contemporary Art, Turín (Italia), Edición. 1/3 + 2 P.A., Firmada, titulada y numerada 2ª P.A. en el reverso.

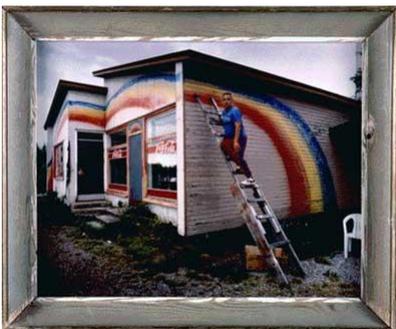


IMAGEN N°12 Esko Männikkö, Li, 1995
 Color, Fotografía enmarcada por el artista, 43,5 x 54,6 cm (sin marco) y 52,3 x 63,7 cm (enmarcada), Adquisición: Junio de 2003, Procedencia: Sotheby's Londres (Gran Bretaña), propiedad de Thomas Healy, Nueva York (USA) / London Projects, Londres (Gran Bretaña), Edición: 5/20, Firmada, titulada, fechada y numerada en el reverso, Impresa en 1996.



IMAGEN N°12 Esko Männikkö, Kuivaniemi, 1991
 Color, Fotografía enmarcada por el artista, 55 x 43,8 cm (sin marco) y 71,5 x 60,5 (con marco), Adquisición: Junio de 2003, Procedencia: Sotheby's Londres (Gran Bretaña), propiedad de Galerie Nordenhake, Estocolmo (Suecia) / Ian Jopling - White Cube, Londres (Gran Bretaña), Edición: 7/20, Firmada, titulada, fechada y numerada en el reverso, Impresa en 1998.



IMAGEN N°12 Esko Männikkö, Kuhmo, 1994
 Color, Fotografía enmarcada por el artista, 43,7 x 55 cm (sin marco) y 53 x 64,4 cm (con marco), Adquisición: Junio de 2003, Procedencia: Sotheby's Londres, propiedad de Thomas Healy, Nueva York (USA), Edición: 7/20, Firmada, titulada, fechada y numerada en el reverso, Impresa en 1997.

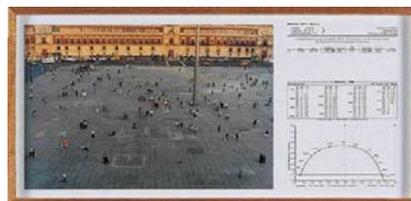
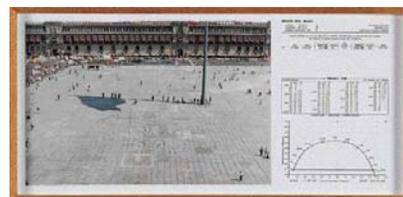


IMAGEN N°13 Francis Alys, Time Lapse, 2001
 Color, 16 fotografías enmarcadas y sunpaths (C-Prints) de 28,5 x 61,1 cm (cada una), Adquisición: marzo 2003, Procedencia: Lisson Gallery, Londres (Gran Bretaña), Edición: 2/7, Firmada, titulada, fechada y numerada por el artista.

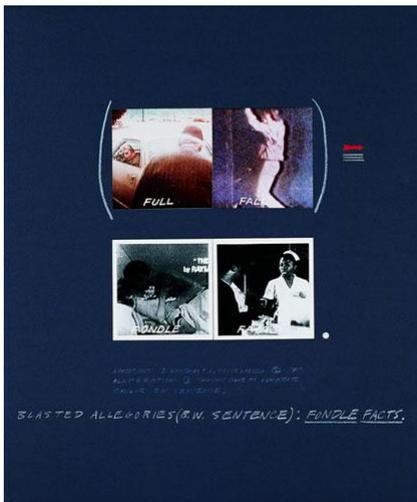


IMAGEN N°14 John Baldessari, (Imagen superior)
 Blasted Allegories (Colorful Equation /Sentence): Stage Line; Semi-Colon Shelf Life-Evaluative, 1978 Color sobre tabla, 39,6 x 100,6 cm,
 Adquisición: Junio de 2003, Procedencia: Galerie Philomene Magers, Munich (Alemania), Edición: ejemplar único, Firmada, titulada y fechada por el artista.



IMAGEN N°15 I need this today. I need to float. Sam Taylor-Wood,



IMAGEN Nº16 Gabriel Orozco, Descending Path, 2002
Color C-print, Fuji Cristal Chromogenic Archive, 65,2 x 98,4 cm, Adquisición: Abril de 2003, Procedencia: Galerie Chantal Crousel, París (Francia), Edición: 3/3 + 2 P.A., Firmada, titulada, fechada y numerada por el artista.



IMAGEN Nº17 Louise Lawler, Combien pour ce chapeau?, 1987
Combien pour ce chapeau? / An old hat / Musée Jules Verne, nantes, 1987
Blanco y negro, Serie de tres fotografías, 71 x 81 cm (cada una), Adquisición: Junio de 2003, Procedencia: Sotheby's Londres (Gran Bretaña), propiedad de Richard Kuhlenschmidt Gallery, Santa Monica (USA), Edición: 3/5. Firmada, fechada y numerada en el reverso.

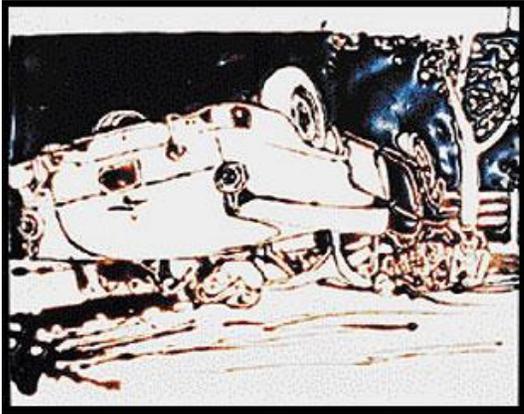


IMAGEN N°18 Chocolate Disaster (in 7 parts), 1999

Color Cibachrome, Serie de 7 fotografías de 48,5 x 61,3 cm (cada una), Adquisición: Mayo de 2003, Procedencia: Christie's, Nueva York (USA), propiedad de la colección privada del artista, Los Ángeles (USA), Edición: 2/3 P.A. + una serie de 3.



IMAGEN N°19 Bleda y Rosa, Serie Campos de Batalla, 1995-1996 Color sobre soporte rígido de algodón y texto serigrafiado, 21 dípticos de 82,7 x 147,7 cm (cada fotografía: 46 x 56,3 cm), Cerca de Almansa, 25 de abril de 1707. Edición: 5/10; Adquisición: Abril de 2003, Procedencia: Galería Visor, Valencia (España).



IMAGEN N°20 Sabine Hornig, Room With Large Window, 2005 Steel, glass, duraclear | 208 x 458 x 136 cm

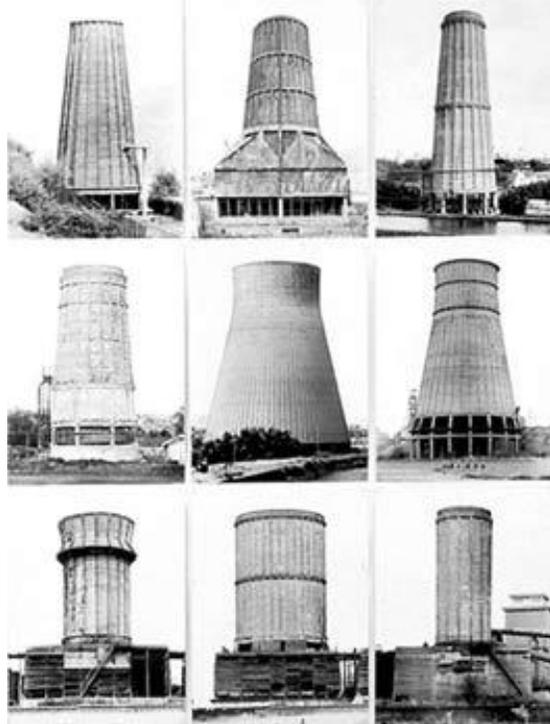


IMAGEN Nº21 Bernd & Hilda Becher, Chemiefabrik Beton 1967-73



IMAGEN Nº22 Candida Höfer, Neue National Galerie Berlin VII, 2001 Color C-print, 120 x 120 cm, Adquisición: Febrero 2003, Procedencia: Galería Fúcares, Madrid (España), Edición: 3/6, Firmada por la artista al dorso.



IMAGEN N°22 Jörg Sasse W-93-07-01, Marburg 1993 37 x 28 cm
14.6 x 11.0 inch



IMAGEN N°24 Andreas Gursky, Hong Kong Port, 1994
Color Cibachrome, 110,1 x 90,5 cm, Adquisición: 26 de junio de 2003, Procedencia: Sotheby's Londres (Gran Bretaña), propiedad de Galerie
Mai36, Berlín (Alemania), Edición: 5/6, Firmada, titulada, fechada y numerada en el dorso por el artista.



IMAGEN N°25 Thomas Struth, Pergamon Museum 2, 2001
Color C-print, 172 x 217,2 cm, Adquisición: Abril de 2003, Procedencia: Galerie Max Hetzler, Berlín (Alemania), Edición: 6/10, Firmada, titulada, fechada y numerada por el artista.



IMAGEN N°26 Stan Douglas, *Rooftops, Habana Vieja* (n.d.), laser-jet print mounted on honeycomb aluminum
[Morris and Helen Belkin Art Gallery, Vancouver BC, through Mar 19]



IMAGEN N°27 Günter Förg, Barcelona Pavillon I, 1988-1998
Color, 264,7 x 115 cm, Adquisición: Marzo de 2003, Procedencia: Bärbel Grässlin Gallery, Frankfurt (Alemania),
Firmada, titulada, numerada y fechada en el reverso.



IMAGEN N°28 Hannah Collins, Mies Barcelona I, 2002
Color digital sobre lino, 137 x 192 cm, Adquisición: Mayo de 2003, Procedencia: Galería Joan Prats, Barcelona (España), Edición 1/3.



IMAGEN N°29 Axel Hütte Berlin, Neue Nationalgalerie, 2001
Color Duratrans, 126,6 x 198,7 cm, Adquisición: Abril de 2003, Procedencia: Galería Helga de Alvear, Madrid (España), Edición: 4/4.



IMAGEN N°30 Per Barclay Waterhouse. Vassiviere Island Sculpture, 2002
Color digital sobre papel, montada en plexiglass, 149,6 x 207 cm, Adquisición: Marzo de 2003, Procedencia: Galería Oliva Arauna, Madrid (España), Edición: 1/3, Firmada por el artista en el reverso.



IMAGEN N°31 James Casebere, La Alberca, WORK DATE: 2005, CATEGORY: Photographs, MATERIALS: Digital chromogenic print mounted to Plexiglas, EDITION/SET OF: 5, SIZE: h: 72 x w: 90 in / h: 182.9 x w: 228.6 cm, STYLE: Contemporary (ca. 1945-present)

1.2 La expresividad en el arte y la tecnología digital fotográfica dentro de la temática de guerra.

Dentro de los géneros fotográficos como el Fotoperiodismo, y el Fotoreportaje Gráfico y más específicamente aquellos que desarrollan temas de guerra, es usual que la expresividad de sus imágenes estén enmarcadas dentro de un planteamiento y delimitación de criterios formales heredados a través de la historia del mundo moderno y contemporáneo de las realidades visuales que viene a ahondar en la importancia de la fotografía como medio y como testigo de todos los horrores cometidos en los acontecimientos bélicos, y su representación a través de la historia del arte, la semiótica visual, la imagen digital, el simulacro, los nuevos medios digitales, la Internet y hasta los video juegos.

Comenzaremos afirmando que la historia de la representación de la imagen de la guerra ha tenido grandes referentes y antecedentes, -aunque no fueran en ese mismo medio artístico-. Es el caso de tres grandes artistas que toman la técnica del grabado como forma de denuncia y de difusión de las guerras que iconográficamente abordan.

El primero de ellos fue Jacques Callot (1592-1635), que en 1633 denuncia la invasión francesa que desato un conflicto en Mantua y Lorena, elaborando una serie de 18 grabados llamados “*Miserias y desgracias de la guerra*” (ver gráfico N°1).



Gráfico N°1. Jacque Callot. Frontispicio de Las miserias y desgracias de la guerra, 1633

Daniel Ternois conduce a precisar el verdadero sentido de esta serie: "Callot no sueña con vengar a la Lorena. Esto sería reducir singularmente su obra a buscar alusiones demasiado precisas a los acontecimientos de su tiempo, que ha sido solamente el punto de partida. Tampoco es un retratista o un topógrafo, ni un analista, ni un cronista de la guerra de los Treinta Años. No es este hecho particular lo que interesa, sino lo general. Cuando se habla de Callot, no se debe olvidar jamás este carácter de generalidad, que hace precisamente el alcance universal y eterno de una obra como los *Ahorcados*. Él no ha querido pintar tal guerra o tal hecho contemporáneo, sino «la guerra» tal como todo hombre la conoce y que sus ojos no pueden olvidar"⁽¹⁾.

Callot no es sólo un narrador de acontecimientos. Su obra tiene que ver con el pensamiento político de su época, la trasciende y tiene actualidad hasta el siglo XXI.

Más tarde, el artista alemán Hans Ulrich Franck (1605-1675) grabó en 1656 una serie de 28 aguafuertes, también inspirada en «la Guerra de los 30 Años» (ver gráfico N°2).pero esta vez solo con escenas violentas en las que los soldados atacan a civiles desarmados, sin incluir la contrapartida de las escenas de represalia. También se muestra como el grabado es un medio idóneo para la denuncia por su popularidad y expansión.



Gráfico N°2. Hans Ulrich Franck. *Military Subjects: Two Soldiers Pursuing Women in a Village*,
Hans Ulrich Franckh (German, 1603 - 1680) 1977.109

En el siglo XIX aparecerá el antecedente más influyente iconográfico y políticamente, se trata del español Francisco de Goya (1746-1828) y sus series de grabados, concretamente los llamados «*Desastres de la guerra*» (ver gráfico N°3).que realizó entre

1810-1820, como crítica de la otra invasión francesa, en este caso al territorio español. Se trata de un número de grabados todavía mayor que los precedentes, en total una serie de 83 grabados, algunos de ellos con texto en la parte inferior, de forma similar a como los periódicos harán más tarde con las imágenes fotográficas y con el pie de foto.



Gráfico N°3, Francisco de Goya. Los Desastres de la guerra, plate 33 Qué hai que hacer más?, 1810 – 1814,

Precisamente en la fotografía la iconografía de guerra se desarrolla de forma extraordinaria, especialmente a partir de 1936, las fotografías de Eugene Smith, Centelles, Cartier-Bresson, John Burke, George N. Barnard, Robert Capa o Gervasio Sánchez son sólo algunos de los fotógrafos cuyas imágenes captadas por ello podrían mezclarse e interrelacionarse con los grabadistas anteriormente descritos, manteniendo vivo su espíritu de denuncia y conduciendo al espectador por la crudeza de cualquier conflicto, no importa que sea la Guerra de Crimea, Cuba, la II Guerra Mundial, Sudáfrica o Vietnam.

En relación a esta interrelación Grabado/Fotografía es preciso decir que existen tres momentos destacados en el desarrollo fotográfico de la guerra. El primero trata de las dos guerras que se fotografían por primera vez, las de Crimea y la de Secesión.

El segundo momento, -según afirma- Susan Sontag de gran acontecimiento en la fotografía de la guerra fue sobre el registro de la guerra civil española, que tiene al fotógrafo Robert Capa como el mejor fotoperiodista de los acontecimientos y la vida que conlleva una situación bélica. *“Dentro de la guerra civil española se “cubre” la acción de forma inmediata, de cerca, para el fotógrafo y espectador, y por primera vez el fotógrafo está en primera línea de acción. Tanto el soldado como el fotógrafo “disparan” sus máquinas a la vez y al lado el uno del otro. La metástasis de la mirada del fotoperiodista y espectador se completa ante el horror”*⁽²⁾. La imagen del miliciano cayendo tras ser disparado es -según coincidencia de varios teóricos de la fotografía- la mejor obra fotográfica de guerra.

El tercer punto importante es la creación de la Agencia Magnum en París, en el año 1947 por los reporteros de guerra Robert Capa, David Seymour "Chim", Henri Cartier-Bresson, George Rodger y Bill Vandivert, además de Maria Eisner y Rita Vandivert, a la postre, primera presidenta. Cada uno de los fundadores puso un capital de 400 dólares, siendo dicha agencia una de las primeras cooperativas en el mundo de la fotografía. Por primera vez eran los propios fotógrafos los que tenían sus derechos, pues hasta entonces -la empresa que compraba las fotografías las podía usar siempre que deseara sin pagar más a los fotógrafos-.

Por otro lado -Magnum fue una iniciativa que permitía a los fotógrafos una relativa independencia en la elección de los temas a documentar, su edición y su publicación, procesos estos que en la Agencia Magnum estaban en control de los autores y no de los medios de prensa, como sucedía con los fotógrafos contratados por diarios y revistas de la época”⁽³⁾.

La cooperativa Magnum posibilitó que los fotoperiodistas documentaran muchos de los hechos más importantes de la historia del siglo XX convirtiéndose en el archivo más importante de la imagen donde se centraliza la gran cantidad de fotografías que van a -testimoniar” las matanzas y barbaridades de la segunda guerra mundial, y muy especialmente van a dar testimonio de la muerte en los campos de concentración nazis. Ese testimonio sin ningún tipo de mácula de arte es lo que nos va a impactar de estas imágenes, que ilustran y corroboran lo real.

A principios del siglo XX ya se habían consolidado dos corrientes claras en cuanto a la fotografía como expresión independiente: la poética, con Man Ray y Edward Weston como líderes; y la documentalista –la del momento de –verdad”–, con Stieglitz y el f /64⁽⁴⁾. Sin embargo, los primeros intentos editoriales que apuntan al manejo del Fotoperiodismo como un lenguaje informativo estructurado se originan en Europa en 1928, con la aparición de “Vu”, creada por el genial Lucien Vogel. Sus fotografías se caracterizaron por representar los acontecimientos políticos franceses y extranjeros, mediante reportajes gráficos y aciertos testimoniales. Así mismo, la aparición de la Leica y de la Ermanox, utilizada por los reporteros, marcará el comienzo de una nueva movilidad, dando origen al fotoperiodismo moderno. En estas nuevas cámaras, el encuadrar apropiadamente es esencial y la composición se vuelve una responsabilidad crítica del fotógrafo durante el acto de la toma. Así mismo, la portabilidad de los nuevos equipos le permite a los gráficos captar el gesto y liberarse definitivamente de las rígidas poses y congelar en el acto mismo el fluir de la dinámica de la vida. Es la libertad autoral maximizada en blanco y negro.

En este periodo aparecen relevantes fotoperiodistas independientes que trabajaron para revistas como “News Chronicle”, “Weekly Illustrated”, “Picture Post”, “Minotauro”, “Lilliput”, “Harper's Bazaar” y “Varietes”. Estos profesionales lucharon por la proposición de nuevas ideas e imágenes, generalmente dentro del concepto de un humanismo idealista que creían mejoraría comportamientos de la sociedad a través de la nueva conciencia que despertarían sus imágenes.

Pero, sin duda, donde fraguará definitivamente el lenguaje del fotoperiodismo será en la revista “Life” –gran heredera de la revista europea “Vu”–, concebida por Henry B. Luce, padre de revistas como “Fortune” y “Time”. En la puesta en escena de este semanario, convergieron diversas influencias, en especial la presencia y desarrollo del cine como educador de una percepción masiva; lo sofisticado del fotoperiodismo alemán y de la revista “Vu”; los progresos técnicos de la fotografía y la aparición del color. Otro aspecto relevante fue la solidez económica, gracias al enorme tiraje y la millonaria inversión de sus avisadores. “Life” le dio al fotoperiodismo un real nivel de lenguaje, independiente, con géneros, y sobre todo le dio una organización y aplicación editorial.

Ciertamente, ya en la década del cuarenta, el fotoperiodismo estaba perfectamente maduro como un lenguaje particular y válido. No es la mirada directa. El fotograma observa la realidad fragmentada y editada. Mira la realidad a la luz de determinadas ideas unificadoras, lo que tiene la ventaja innegable de dar contorno y forma autoral a las propias vivencias del operador de una cámara.

En las palabras de la fotógrafa y ensayista norteamericana, Susan Sontag: –En la manera de hacer moderna la toma, debe haber imágenes para que algo se convierta en "real"⁽⁵⁾. Las fotografías les confieren importancia a los acontecimientos y los vuelven memorables.” –y agrega– también, así nos instruye la manera de mirar moderna, aunque niega la diversidad y la complejidad infinita de lo real⁽⁶⁾.

Todos almacenamos en nuestro inconsciente cientos de imágenes fotográficas, dispuestas para la recuperación instantánea ante un determinado estímulo. Probablemente, en distintos grados todas las fotografías aspiran a combatir el olvido, es decir, a ser memorables.

Aunque no todo es pura instantánea, en la imagen moderna y contemporánea de la guerra existe una gran censura, caso conocido es la guerra de las Malvinas, donde el gobierno de Margaret Thatcher sólo dio acceso a dos fotoperiodistas en 1982 para cubrir la guerra, que además no tuvo difusión de imágenes por televisión.

La otra tergiversación en las imágenes fotográficas, son las –construcciones escenográficas” –de imágenes” como: el famoso levantamiento de la bandera roja sobre el Reichstag alemán, en Berlín en 1945, imagen tomada por Y. Khaldey, o el también alzamiento de la bandera americana en Iwo Jima en 1945, imagen de Joe Rosental.

Sin embargo en la contemporaneidad de los hechos sobre: "realidad o ficción" de la imagen en el contexto bélico, es preciso releerla bajo la sombra de las nuevas tecnologías de cámaras, softwares y celulares digitales, imágenes televisivas, Internet y hasta cómo ha variado el concepto de producción y del fotógrafo como profesional de la imagen, un contexto supuesto de realidades aparentes sobre una gran puesta en escena teatral

mediática -como veremos en los ejemplos más adelante donde las imágenes de la guerra en Irak (por Internet), subyace ante la estética en el espacio museístico.

Cuando decimos que: una fotografía de guerra es la fotografía de cualquier guerra, pensaríamos directamente en su manipulación o simulación, la inducción de su lectura a través de un pie de foto y sobre todo el cuestionamiento desde donde proclama su verdad y culmina su contemplación. Esta posición puede parecerse a una mirada un tanto radical e ingenua, que olvida que la manipulación existe como un concepto asimilado naturalmente en los orígenes de la imagen. Según Fontcuberta, -la crítica especializada ha establecido y contrapuesto las categorías de -fotografía directa” versus -fotografía manipulada”, vertientes establecidas como respuestas prácticas a las dos doctrinas en conflicto: el purismo/pictoralismo”⁽⁷⁾.

Sin embargo, en las de guerra son valores entendidos de su miseria retratada y generalmente son siempre las mismas. Las imágenes hacen eco a otras imágenes: por ejemplo los campos de concentración serbios en Omarska de 1992 con los de los nazis en 1945. Son como catálogos de destrucción y sufrimiento que se van acumulando a la compasión o el sentimiento de injusticia que podría provocar una imagen aunque no siempre compromete al espectador. Sin embargo si no hay una reacción concreta, su efecto de choque se difumina y así la historia se repite porque se repite el olvido.

Recordar, dice Sontag, -es un acto ético”⁽⁸⁾. La omnipresencia de la fotografía tiene un antecedente en -On photography”, de 1973, allí se establece que la unidad básica de la memoria es la imagen; es como una cita, contundente como una máxima. La foto, además, involucra, obliga a la empatía. El problema, -dice Sontag-, “es que no se recuerda a través de la imagen, sino únicamente se recuerda la imagen, lo cual confunde otras formas de comprensión y remembranza”.

La retórica de la imagen solitaria está descompuesta, porque necesariamente se encuentra desmembrada de su contexto. Hay un discurso en la secuencia de imágenes que grabamos provenientes de los medios, un salto desaforado, inconexo, pero que establece procesos inconscientes de relaciones ilógicas. La fotografía no puede considerarse verídica porque suprime el contexto; es un fragmento seleccionado, y si

fotografiar es encuadrar, encuadrar es excluir. Más adelante dice Sontag, -la contemplación del sufrimiento- “tiene origen en el valor didáctico de la iconografía cristiana, aquí mostrar el horror humano tenía una intención didáctica”, pero hoy en día, el sufrimiento se reconoce en tanto que tiene un público y se reproduce a distancia. Sin embargo “La realidad” —dice Sontag— ha abdicado. “Sólo hay representaciones: los medios y los sucesos deben alcanzar el nivel de espectáculo para que se los tome en cuenta, para que se consideren reales.” Si confrontamos este criterio al de Pedro Meyer cuando opina sobre la foto digital Meyer describe el proceso de revelado digital de la imagen como una acción de retoque, de dirección de actores sobre una escenografía que las imágenes deben contener es como: “La pantalla es más un escenario que un lienzo”, Un fotógrafo de guerras también fotografía una instalación. Son formas tridimensionales las que captura, entre el polvo y el desastre del lugar. Es un escenario el que está enfrente, a punto de recortarse en una toma fotográfica.

En el concepto contemporáneo de la guerra como imagen se tiende a mediatizar para mostrarse a los ciudadanos que carecen de compromiso, por encontrarse lejos. El riesgo es la estimulación del apetito por ver más, buscar la atrocidad como espectáculo, como espectador. La secuencia de imágenes que coleccionamos construye una ficción, que se vuelve parte del imaginario individual, y, por virtud de ello, recordar es cada vez más sinónimo de evocar imágenes y menos de hundirse en la historia⁽⁹⁾.

En torno a esta historia la red ya está infectada de esta fiebre del milenio en la que proliferan los pronósticos y soluciones al buen estilo *-ready-made*”, es como ver un *-cover*” de película sinuosa de las glorias guerreras, la promoción de las colecciones de Benetton a través de las imágenes del horror, ver las fotos de los presos de guerra torturados por soldados en la prisión de Abu Ghraib (al cual nos referiremos más adelante) las decapitaciones grabadas de los presos de guerra en Afganistán o Irak vía celular y cargadas en Internet o hasta el mismo ahorcamiento de Saddam Huseim, todas ellas desafiando, simultáneamente las teorías que desde la Aldea Global de Marshall McLuhan, la Metrópolis de Marvin Minski, la Ciudad de Bits de William Mitchel o las Ciberciudades de M. Christine Boyer, quedan rezagadas a pesar, de que todos sus esfuerzos vayan a caballo con respecto a los intentos de Nicholas Negroponte (Ser Digital), Rayond Kurzweil

(La era de las máquinas espirituales), Sherry Turkle (Vida en la pantalla) o Hans Moravec (Robot: de simples mentes a máquinas trascendentales) por fabricar una relación estable con las, a menudo, inestables adopciones de los efectos culturales de una tecnología desarrollada al margen de la necesidad y forzada a "organizarse", por la compulsión de una industria cultural incapaz de mantener cualquier tipo de reflexión crítica o esa continuidad histórica a la que nos hemos referido antes.

Hasta el vigilante urbanista Paul Virilio nos recuerda que "a pesar del Internet y las autopistas de la información, aún no nos hemos preguntado: si ¿es posible urbanizar el tiempo real?, si ¿la ciudad virtual es realmente una posibilidad?"⁽¹⁰⁾.

Por ende, la argumentación más importante de nuestro tema de investigación está dado a través de los innumerables acontecimientos contemporáneos que trastoca el imaginario creativo de cualquier fotógrafo de estos tiempos; nos referimos a que una foto de guerra era una imagen que documentaba una guerra porque estaba hecha por fotógrafos que asistían a esa guerra en calidad de tales. Fotógrafos más o menos independientes de los ejércitos a los que acompañaban, pero ciertamente fotógrafos. Incluso, era así cuando los fotógrafos pasaron a formar parte del propio contingente armado, como así es, desde la guerra del Golfo de 1991. Dieciséis años después, en Irak, otra inflexión se ha producido: ni siquiera estos fotógrafos militarizados son necesarios.

En esta nueva visión de retratar la guerra, muchas fotografías han saltado a la luz de la opinión pública a través de sus propios protagonistas, temas muy personales evocan imágenes de tortura sobre un gran escenario teatral, algo así como lo ha venido en llamar el fotógrafo contemporáneo de origen venezolano Nelson Garrido: la "estética de lo asqueante", todo lo contrario al gran sentido por la composición y el proyecto fotográfico de guerra que desarrolla James Natchway quien es en la actualidad uno de los más importantes en este tema. Con decenas de conflictos a sus espaldas tiene una forma de expresar en imágenes el horror con un alto sentido estético sumado a un fuerte impacto visual que hace reflexionar al espectador. Representa la diferencia en lo que significa -lo que podríamos reconocer de este género fotográfico- el desarrollo de una auténtica tarea de un reportero de guerra, "aunque un pequeño porcentaje lo consigue" y es lo que hace que muchos se atrevan a decir sobre la guerra civil española que sus imágenes, -ya

fotografías a manera de composiciones artísticas- es lo único que de verdad queda de la contienda y aunque también han sido manipuladas, mal interpretadas y secuestradas, nada nos queda tan veraz de esta guerra.

Lo que llama poderosamente la atención sobre lo digital (la cámara, el computador, el Internet, el celular y los vídeo juegos), es como el devenir del concepto de arte en la fotografía de guerra contemporánea está haciendo trascender los espacios expositivos, las re-lecturas a través de los diferentes formatos contemporáneos, las composiciones, el nivel técnico y la misma representatividad de la realidad.

Nombraremos el caso por antonomasia inherente a las fotos sobre la prisión de Abu Ghraib que circularon como virus por internet en las que el repudio social a la guerra hicieron que las fotos se metamorfosearan desde el lugar de la tortura al lugar del arte, lo económico y político mundial, atravesando el puente del lugar de la información al de la contemplación y la forma de juzgarlas a través de las enciclopedias de conocimiento manejadas por el mismo espectador convirtiéndose desde una imagen *“snob”* a una imagen panfletaria de repudio a los mismos incidentes. Por ello y a través de esta secuencia histórica de acontecimientos y acciones, la fotografía digital deberá justificar ante el mundo presente el mito de la verdad fotográfica y enriquecer su reinterpretación, muchos artistas lo han realizado a través de la pintura, el arte objetual o el arte conceptual (por nombrar algunos: La Batalla de San Romano de Miguel Von Dangel, Júpiter devorando a sus hijos de Roberto Cortázar, entre otros) pero el recrear intencionalmente la imagen que en la actualidad es tema de discusión *“obligatorio”* en los salones del fotoperiodismo es: ¿realidad o manipulación?, no debemos olvidar que en *“el efecto de la realidad”* Roland Barthes señala que: *“desde la antigüedad, lo “real” estaba del lado de la Historia, para oponerse mejor a lo verosímil”*⁽¹¹⁾. Para la cultura clásica, lo real no podía contaminar a lo verosímil, porque lo verosímil está absolutamente sujeto a la opinión. En una cita por boca de Nicole, que escribe R. Bray, Barthes aclara esta idea: *“No hay que mirar las cosas tal como son en sí mismas, ni tal como las conoce el que habla o escribe, sino sólo en relación con los que saben, los que leen, o los que escuchan. Sobre este punto sólo nos hace seguir cuestionando si ¿estamos ante una gran puesta en escena teatral que confronta una guerra mediatizada por los nuevos medios de comunicación*

digital, donde todos de alguna manera, estamos invitados a participar de ella?. Son los temas que interesan a un constructor de imágenes y a esta investigación ⁽¹²⁾.

Como hemos visto la fotografía digital y los software del mundo de la imagen contemporánea suelen anteponerse a un mundo lúdico de ficciones y de construcciones de una realidad fragmentada. Esta realidad se transforma en el momento de apretar el disparador a través de su selección del entorno, de su encuadre, de su foco y atención, como sucede con todas las fotografías, pero también recreada en un programa de diseño -Photo Shop-, por ejemplo como herramienta tecnológica que permite manipular la forma de las imágenes registradas, pero siempre en función de un contenido que aquí subyace: la realidad y su paradoja, la imagen simulada por la apariencia de la imagen, su imitación en la síntesis de la forma captada y su carga de significaciones proporcionando un universo que va de la mano en el análisis técnico, conceptual y artístico en torno a las nuevas tecnologías aplicadas a las artes visuales.

Intentamos entonces reflejar una visión crítica y propositiva de la impresión (como genero, asombro y técnica) de la fotografía de guerra y los estereotipos de vida y muerte con los que van asociados a la moral, de igual manera su viabilidad expresiva en torno a otros escenarios plásticos como *la gráfica*", (puesto que consideramos existen los mismos elementos compositivos y expresivos pero en dos realidades aparentes).

Al respecto sobre estos temas de apariencia o simulación del hombre entre la vida y la muerte que otros fotógrafos tan importantes como los de guerra han tratado, llama poderosamente la atención que Joel Peter Witkin en torno al concepto de moralidad, y los restos de seres humanos que utilizo para realizar la imagen titulada: *El Hombre de Vidrio*" en la Ciudad de México (1996), lo haga en relación al mismísimo concepto de lo que es ser un fotógrafo; considera, que: *"alguien que se hace fotógrafo es porque quiere absorberlo todo y comprimirlo a que quede en una imagen fija, como cuando realmente quieres decirle algo a alguien, lo agarras, lo tomas y abrazas eso es lo que ocurre con la imagen fija"*, en este caso Witkin utiliza un criterio que sobrepasaba la mayoría de las personas que no están conscientes que la mortalidad tiene que ver con la vida y la muerte. Desde luego que no todo tiene que ver con el trabajo duro de la existencia, sino de lo que ocurre en la vida.

Cada momento –dice Witkin- –es una decisión moral. Hay un código de moralidad en cada uno de nuestros corazones, y es una cuestión de encontrar nuestros destinos y el propósito de esos destinos. Esta vida es un sitio para ensayar, debiera de ser un ensayo sublime”⁽¹³⁾.

Con esta visión crítica y hasta compositiva de los aspectos técnicos del simulacro movidos por las exaltaciones del antes y el después y adentrarse en el pensamiento, sus calidades, sus perspectivas, ambiciones y reflexionar sobre la imagen fotográfica de prensa y específicamente sobre las imágenes fotográficas que provienen de realidades crueles, de zonas en conflicto y, además, reconociendo las distintas lecturas que se hacen sobre el significado de estas imágenes y que nos dejan una serie de interrogantes cuando éstas se constituyen como una parte muy importante de nuestra memoria visual, tanto personal como colectiva es sin duda otro plano: no sólo son ficciones, creaciones del fotógrafo, sino que además implican una reconstrucción de esa ficción, un desdoblamiento de la realidad ya desdoblada antes, en la primer imagen obtenida. Ya estas fotos o futuras fotos son fragmentos de la realidad, recortes instantáneos de una historia viva, de la gente y del lugar. Ya esos recortes implican una realidad que se desdobra en otra semejante, pero que ha cambiado de territorio, pertenece a otro espacio, entre real e ilusorio, ni lo uno ni lo otro: el simulacro. Son como recortes que se reutilizan, se reinterpretan, se reconstruyen mediante un soporte tecnológico que permite redimensionarlos. Así por ejemplo el collage de Pedro Meyer es ya una foto, la imagen ha mutado o dicho en palabras de Roland Barthes, *–la imagen no es lo real, pero sí es el “análogo” perfecto de lo real,...y es precisamente esa perfección analógica la que, para el sentido común, define la fotografía...⁽¹⁴⁾* Este –análogo” existe como una síntesis de lo real, un simulador perfecto de lo real, que aparenta el todo, el boceto sobre la hoja de calco, tan parecido a lo calcado que ambos llegan a confundirse.

Precisamente –y en referencia a este contexto de mundos de referentes, hechos y acontecimientos contemporáneos en torno a la imagen de apariencias, coincidencias y apropiaciones a través de las nuevas tecnologías- las cuales nos ofrece registrar lo que nos rodea y hasta a nosotros mismo con la intención de tomar una foto interesante y subirla a la red, si está en el momento y en el lugar adecuados. Nos preguntaríamos ¿Se

ha abaratado la imagen? ¿Cómo ha cambiado el fotoperiodismo con la irrupción del internet y la fotografía digital?.

Michael Munneke, director del World Press Photo, -el premio más prestigiado en el mundo del género- responde a ese tipo de preguntas en entrevista sostenida con el periodista de la revista -diasiete.com” Ignacio Alvarado Álvarez, publicamos extractos relacionadas con el tema.

(Disponible –completa- en <http://xml.diasiete.com/pdf/377/12WPP.pdf>)

¿En qué estaban pensando para vestirse con camisetas ajustadas y lentes para sol de diseñador en un día como éste?, preguntó el periodista Gert Van Langendonck a las jóvenes cuya imagen dio la vuelta al mundo, tras ser capturadas al momento de atravesar una zona de Beirut devastada por las bombas, a bordo de un convertible rojo. -Pues, somos libaneses”, le respondió una de ellas, Noor Nasser: -Nos vestimos así todos los días. Cualquiera otro día, nadie se habría fijado en nosotros”. Langendock escribió la historia detrás de la fotografía de Spencer Platt, cuya publicación, en septiembre de 2006 en la revista Paris Match, estremeció conciencias.

El documento no solamente presumía un contraste de la guerra hasta entonces inédito para buena parte del planeta, sino que también se hizo del premio a Mejor fotografía de 2006 por el World Press Photo, que cuenta con el jurado calificador de mayor prestigio en el mundo del fotoperiodismo.

La instantánea de Platt encabeza en el 2007 la exposición de 200 imágenes igualmente conmovedoras exhibidas por el Museo Franz Mayer en la Ciudad de México, y fija criterios no sólo de lo que pasa en el mundo, sino de las corrientes de la fotografía periodística (la exposición recorre todo el mundo a lo largo del año).

Sobre criterios y tendencias del fotoperiodismo habla para Día Siete Michael Munneke, el director del World Press Photo, con la colaboración de su directora de comunicación, Kari Lundelin.

¿Cuál es el poder que conserva la fotografía de prensa en el contexto de un mundo

dominado por la imagen frívola y trivial?

No estoy seguro de lo que quiera decir con “la frívola y trivial imagen” y por lo mismo no comentaré acerca de ello.

Cuando se compara a la fotografía con otros medios de comunicación visual, el poder de la fotografía de prensa se manifiesta por sí mismo, entre otros motivos, por la libertad que otorga al espectador de pasar tanto tiempo [como sea necesario] estudiando la imagen en su propio tempo. El valor fundamental del trabajo del fotoperiodista profesional radica en la información que nos proporciona, documentando situaciones y proveyendo de un registro de lo que sucede en nuestro mundo. La ética y los controles editoriales a los que está sujeto el fotoperiodismo profesional son esenciales en un mundo donde cualquiera puede crear y distribuir contenidos cuya autenticidad no es siempre verificable.

La fotografía de guerra, al menos en áreas muy específicas, es ahora regulada por el Pentágono. En la Guerra del Golfo los fotoperiodistas fueron regulados por grupos, y en esta segunda incursión a la zona, el gobierno de los Estados Unidos fue verdaderamente aprehensivo.

¿Usted cree que imágenes como las de Philip Jones Griffiths en Vietnam Inc., forman ya parte de una etapa del periodismo fotográfico que no volverá a repetirse?

Situando al conflicto presente en Irak como un punto en la historia del fotoperiodismo, a juzgar por el trabajo de los fotógrafos de guerra activos ahí, o activos en cualquier otro sitio por la misma causa, analizarlo será la tarea de los futuros historiadores de los medios y de los críticos de la fotografía, y carecería de sentido en el presente comparar su trabajo con logros de anteriores fotoperiodistas. La realidad cotidiana de la cobertura de la Guerra en Irak es tal que resulta prácticamente imposible para un fotógrafo trabajar independientemente sin estar incrustado con las tropas.

Muchas de las fotografías de guerra han sido premiadas. Es obvio que las imágenes que conoce el mundo sobre estos episodios revelan información que escapa a los textos o a la toma misma de las cámaras de televisión, y es manifiesto también el riesgo del fotógrafo.

Qué tanto ha cambiado la lectura de la fotografía de prensa tradicional, o mejor dicho, ***¿ha cambiado desde la irrupción de la imagen por internet y la era de la fotografía digital, por ejemplo?***

Ha habido muchos cambios en la profesión en los últimos 15 años, debido a las nuevas tecnologías. Muchos de los cambios tienen que ver con la manera en que se hacen las fotografías (cámaras digitales) y cómo se distribuyen (teléfonos satelitales, bancos de imágenes por internet). Es prematuro decir cómo ha cambiado todo esto a las imágenes en el presente y, de nuevo, esta es tarea para futuros fotohistoriadores.

¿Cree entonces que el fotoperiodismo no ha perdido la batalla contra la revolución de imágenes como las que difunde, por ejemplo, YouTube?

No veo cómo YouTube y el fotoperiodismo profesional puedan estar en competencia el uno con el otro. En algunos casos quizá se complementen.

Muchos periódicos y revistas del mundo han contribuido al abaratamiento de la imagen: dotan de cámaras digitales a sus reporteros o fotógrafos novatos y prescinden de enviados especializados o de la adquisición de la fotografía especializada.

Bajo esta realidad, hay quien piensa que no se necesita al fotoperiodista, ***¿Usted qué opina?***

Creo que hay un número de cuestiones distintas aquí. Una relacionada con la economía de los medios impresos en el presente y las consecuencias para los departamentos de fotografía y sus políticas de reclutamiento. Creo que un editor o director de fotografía de un periódico o revista estaría en mejor posición de contestar a esta pregunta.

En relación a la percepción pública acerca de la necesidad del fotoperiodista profesional, creo firmemente que el público es lo suficientemente sofisticado para diferenciar entre fotoperiodismo profesional con sus responsabilidades éticas y editoriales, por un lado, y el mérito de registros realizados por testigos visuales, por el otro. Y que uno no puede reemplazar al otro, sino que se complementan para darnos la mejor información posible acerca de una situación.

Hablábamos de la fotografía digital. Hoy ya no se necesitan metros y metros de película, ni los tiempos y cálculos casi matemáticos para tomar la fotografía precisa. Las cámaras digitales son veloces y de 100 disparos puede que una imagen sea la que buscaba el fotógrafo.

¿Qué tanto ha impactado la tecnología al fotoperiodismo? ¿El impacto fue positivo o negativo?

Ciertamente, las tecnologías digitales han cambiado los métodos de trabajo de los fotógrafos, y han creado nuevas oportunidades y retos. Rapidez es una de las ventajas obvias. La edición inicial puede hacerse en la cámara, la corrección de color en la computadora portátil y las fotos pueden distribuirse por correo electrónico o teléfono satelital

NOTAS

1. Daniel Ternois, *op. cit.*, pág. 198.
2. SONTAG, Susan, *Ante el dolor de los demás*, España, Punto de lectura, 2005, p. 44
3. SONTAG, Susan, *op. cit.* p. 45
4. Nombre que proviene de la descripción técnica de la posibilidad de mínima apertura de las lentes, lo que permite la consecución de una imagen de gran nitidez y definición. El f/64 se formó en California en 1932 y lo componían un grupo de jóvenes fotógrafos como, Ansel Adams, Willard Van Dyke o Imogen Cunningham, además del propio Weston.
5. La fotografía: breve suma. Durante toda su vida, Susan Sontag tuvo una fructífera obsesión con la fotografía por ello se condujo con respeto y mucha visión histórica sobre los temas contemporáneos de la imagen fotográfica.
6. La fotografía: breve suma por Susan Sontag, traducción de Aurelio Major (thursday, november 24, 2005 <http://lagataaranya.blogspot.com/2005/11/la-fotografia-breve-suma-por-susan.html>)
7. H-enciclopedia Meyer, Pedro –Ficción Fotográfica- Instalación – Simulacro- Verdades y Ficciones Fotografía: En la frontera: Verdades y Ficciones de Pedro Meyer (I) por Inés Bortagaray <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Bortagaray/Meyer1.htm>
8. Mayo de 2003. “Fotografía: No basta con sólo mirar” por Maité Iracheta. Letras Libres <http://www.letraslibres.com/index.php?art=8796>
9. Fotografía de Guerra: crueldad, horror y memoria, Sabrina Forno, <http://comunicadoresderosario.zoomblog.com/archivo/2005/11/17/fotografia-de-Guerra-crueldad-horror-y.html>

10. pg. 40: Virilio, Paul: El cibernundo la política de lo peor, 1era edición, Madrid 1997.
11. Barthes, Roland, "El efecto de realidad" (1968), en El susurro del lenguaje, Barcelona, Paidós, 1987. Artículo clásico donde el crítico francés plantea la cuestión del verosímil como una relación intertextual y esboza el tema (que no desarrolla) de los realismos.
12. Citado por R. Bray, Formation de la doctrine classique, París, Nizet, 1963, p. 208.
13. Michael Sand - Originalmente publicado en la revista WORLD ART/96
14. Raúl Beceyro, El mensaje fotográfico, Ensayos sobre fotografía, Paidós, Buenos Aires, 2003

CAPITULO 2

“SIMULACRO Y EXASPERACIÓN DE LO REAL AL SERVICIO DE LO DIGITABLE”

2.1 La instantánea fotográfica como simulacro, espectáculo y apropiación de la memoria colectiva

El artista francés Yves Klein (1928-1962) divulgó una fotografía en 1960 (ver imagen N°1) en la que se observaba al propio artista flotando en el aire, aparentemente después de haber saltado desde una ventana. El encuadre de la foto era suficientemente cuidadoso para que aparecieran tanto la ventana como el pavimento, puntos de referencia imprescindibles para completar el efecto de la imagen. El punto de suspenso en que se encuentra su figura remite por igual a la ascensión que a la caída.



IMAGEN N°1. Salto en el vacío, de Yves Klein

Al igual que otros artistas e intelectuales de otras épocas, Yves Klein fue uno de los profetas de la desmaterialización del arte. Paralelamente, su discurso y su obra pusieron en práctica la estetización de lo inmaterial, la poetización de lo aéreo y la semantización del espacio. En su Manifiesto del Hotel Chelsea hay una frase muy significativa al respecto: “El hombre sólo será capaz de conquistar el espacio después que lo haya impregnado con su propia sensibilidad”.⁽¹⁾

Hay razones entonces para sospechar que lo más atractivo para los diversos comentarios

sobre la contemporaneidad de esa obra ha de ser por el carácter que enlaza un contexto de **simulacro**, **espectáculo** y **apropiación** sobre un hecho común que sea cotidiano, codificado por todos entre un presente y un después de cualquier situación.

Sin embargo lo interesante es como Yves Klein trató de hacer pasar por verídica una fotografía que resultaba de un fotomontaje bien logrado para el momento técnico de su época, además completando a través de la reproducción y su puesta en escena con una distribución masiva y pública por medio de volantes. Dentro de una mirada postmoderna, este conjunto de hechos es lo que constituiría realmente el gesto artístico, y su efectividad estética. A partir de esa mirada, la foto ni siquiera estaría funcionando como documento de una obra efímera y hasta cierto punto inmaterial, puesto que dicha inmaterialidad más bien radica en el hecho de que la "obra" (el salto desde la ventana) nunca se realizó. La obra entonces consistiría en la apropiación y desdoblamiento de un mecanismo de persuasiones colectivas.

Otro hecho importante bajo esta óptica de simulacro, espectáculo y apropiación de la fotografía en el contexto del arte contemporáneo –postmoderno- pero y sobre todo de persuasión e impacto visual lo encontramos entre las numerosas fotografías tomadas el 11 de septiembre de 2001, en torno a las Torres Gemelas de Manhattan. Es importante denotar que aunque el gran avance tecnológico que ha tenido los medios digitales y muy especialmente -el teléfono celular como cámara fotográfica y videograbadora- aquí la calidad de estas fotos no es buena (y de ello nos referiremos más adelante como aporte técnico y estético del medio de la época) las fotos de las Torres gemelas de Manhattan que registraron y marcaron tal acontecimiento de la historia de la imagen digital, fueron tomadas de lejos con lentes de acercamiento, la mayoría con cámaras de video de teléfonos celulares, -casi todas en formato digital-. Sin embargo, son imágenes con una carga estética extraordinaria como si fueran películas de acetato rayadas, carcomidas y sepiadas por el pasar del tiempo. Y al mismo tiempo ya constituyen documentos históricos. Lo estético y lo histórico vienen aquí como funciones interdependientes. Quizás sea una de las características estéticas que otorgan un extra al valor al documento fotográfico de esta época de los medios de masas (ver imágenes N°2 / N°3 / N°4 / N°5 / N°6 / N°7).



IMAGEN N°2, referencia: <http://www.negativodigital.es/2009/09/11-de-septiembre-de-2001-fotografia-de-la-semana/>



IMAGEN N°3, referencia: http://www.tecnobicoca.com/content/view/265610/Impactantes_imagenes_ineditas_del_11_de_Septiembre.html



IMAGEN N°4, referencia: <http://www.blogdecine.com/reflexiones-de-cine/el-11-de-septiembre-en-el-cine>



IMAGEN N°5, D. Kanter/AFP



IMAGEN N°6, referencia: http://blogiesussilvaherzoqm.typepad.com/el_blog_de_jess_silva_her/2008/09/11-de-septiembr.html



IMAGEN N°7, fuente: http://el-nacional.com/www/site/p_contenido.php?q=med/98175/Internacional/11-de-Septiembre

La posibilidad de conservar un testimonio visual de eventos trascendentales, aparecería como un enunciado demasiado neutral en un contexto donde se privilegia lo inaudito, lo impactante y lo inmediato como valores de la imagen de esta contemporaneidad.⁽²⁾

El valor documental de una fotografía difundida masivamente, va ligado a su proyección como espectáculo y a su funcionalidad como noticia. Tanto lo uno como lo otro son condicionantes del goce. Y la posibilidad de este goce (de este «deleite») puede llegar a ser más importante que la capacidad informativa o conmemorativa de la imagen. En estas circunstancias el documento ve disueltos sus rasgos de monumentalidad y su sentido de trascendencia en la gozosa inmediatez del consumo.

Esta es básicamente la configuración del hecho estético en un contexto de cultura de masas. Afecta a la fotografía incluso desviando la atención del factor técnico y de la maestría artesanal. La mala calidad, auspiciada por la trama, el grano o el píxel, el encuadre, el foco, la nitidez, el congelamiento de los elementos compositivos, la escena crucial entre otros factores técnicos que aparentemente deberían ser ruidos dentro de la estructura visual de la fotografía, podrían llegar a ser partes del lenguaje de la fotografía y el video en nuestra contemporaneidad. Esto tiene que ver con la proliferación de medios y tecnologías que están reconfigurando la apariencia y la consistencia del medio fotográfico, lo que se capta y un nuevo orden de ver una imagen que es uno de los factores que influyen en la disolución de lo fotográfico, incluso podemos decir que es un

modo de expresar esta disolución de lo fotográfico. Es parte de la transformación de sus códigos de producción y valoración.

La difusión de las fotografías tomadas en Manhattan el 11 de septiembre de 2001 (así como los videos y las imágenes televisadas y las fotos de los abusos en la cárcel de Abu Ghraib) inducen a un consumo estético de la historia. Ese evento sirvió para demostrar la existencia de un estado de cosas, en relación con la cultura visual postmoderna. Y para llamar la atención especialmente sobre el lugar que ocupa la imagen mediática dentro de la cultura visual contemporánea no cabe duda para todos los que vivimos en una era plena de la imagen que no resulta noticia para nadie sino todo lo contrario –encierra la duda, desesperación y quizás el asombro entre la imagen postmoderna mezclada con la moda y los temas actuales del acontecer mundial.

Precisamente uno de los rasgos de este contexto de lo postmoderno es cómo empieza a aceptarse que no hay contradicción –todo es válido- o que no son relacionables el relato histórico con la imaginación. Hemos estado viviendo la fantasía de que participamos de la historia, gracias a la imagen. La imagen es lo que hoy día nos refuerza la sensación ilusoria de que participamos de la historia, viviendo este efecto de simultaneidades, de relaciones ficticias o artificiales con un toque de realidad efímera y manipulable –a ser reconstruida-. Nuestro acceso a la historia, al mundo y a la realidad es básicamente un ejercicio imaginario y es parte de una sensación de confort ante la realidad. Una relación incluso profiláctica.

Que haya una obvia y respetable distancia entre la foto de Yves Klein y las imágenes de personas cayendo de lo alto del World Trade Center o de la cárcel de Abu Ghraib, -nos obliga- a no pasar por alto las equivalencias. En todos los casos estaríamos hablando del uso dramático de la imagen para persuadir de la masificación de la imagen o de la inserción de la fotografía en el imaginario social. Estaríamos hablando de situaciones que en mayor o menor grado son simulacros o espectáculos que dan uso a la manipulación de la realidad. La foto de Yves Klein es un ejemplo de cómo la imagen –y la imaginación—contamina a la historia del arte y la creación artística en general. Las fotos de las Torres

Gemelas y la cárcel de Abu Ghraib ejemplifican también la predeterminación del relato histórico por el uso de la imagen y por la intervención en la imaginación colectiva.

Estos tres hechos históricos de la imagen fotográfica contemporánea son una representación que se exhibe como tal, hasta el punto en que su valor de exposición rebasa a su valor de culto⁽³⁾. Una suerte de anulación del valor de culto lo que implica una cierta disolución de la idea de la muerte.

En fin, hay imágenes que transforman vidas; otras incluso modifican historias. Si no fuera así, ¿por qué la censura militar y gubernamental al libre trabajo de los fotoperiodistas? La fotografía siempre se ha cuestionado a sí misma sobre su capacidad de incidir en la realidad. Bertolt Brecht decía al respecto que la fotografía podía enseñarnos la fachada de las factorías Krupp pero no nos decía nada de las condiciones de explotación que se producían allá dentro como una especie de suerte en la que la fotografía no entraría en el discurso de las cosas importantes.

Pero mientras tanto, Heartfield (ver imagen N°8)



IMAGEN N°8. John Heartfield, No pasarán 1936

y Renau (ver imagen N°9)



IMAGEN N°9, Josep Renau, 1907-1982 a que bella es la guerra ¡ (I)

agitaban el espíritu de las masas con sus fotomontajes, y grupos como como la *Photo League* en los Estados Unidos (ver imagen N°10)



IMAGEN N°10, Walter Rosenblum, *Niña en un columpio*, 1938. Cortesía Howard Greenberg

la fotografía documental al servicio de la lucha obrera.

Una foto de un sujeto saltando del World Trade Center no anula por sí misma la idea de la muerte –más se podría evidenciar en las fotos de los prisioneros de Abu Ghraib del hombre congelado y muerto por hipotermia la imagen evidencia gran violencia hacia su humanidad (ver imagen N°11).



IMAGEN N°11. Prisionero congelado y muerto por hipotermia en la prisión de Abu Ghraib fuente, http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abu_Ghraib_81.jpg

La idea de la muerte, al contrario, es la que ayuda a enfatizar todo el dramatismo del relato. Lo que le da significado especial a esa foto es precisamente el hecho de que sabemos que segundos después el sujeto fotografiado yace, esparcidas sus partes, entre el pavimento y los escombros.

Ni siquiera hace falta incluir el pavimento ni los escombros en la foto para mostrar cómo termina, sólo corre allí la imaginación del observador. Basta con el vacío sin embargo, el uso redundante de la foto en el sistema de los medios masivos, y la manera persistente en que se induce a un consumo estético (es decir, hiperdramatizado) de la imagen, conducen también a una reversión de sus significados, en tanto la muerte también alcanza un valor de exhibición y de representación (de espectáculo a fin de cuentas) que nos lleva a entender en última instancia que todo culto estará siempre incompleto sin la teatralización y el simulacro. Más que mostrar por anticipado la muerte de la persona, esa foto entonces estaría mostrando lo que Baudrillard llama una «resurrección anticipada», el tránsito desde el mundo real al mundo de la imagen.⁽⁴⁾

Cuando todo es presentable, y por ende, representable, entonces la representación no enfrenta el conflicto ni la posibilidad de frustración que conlleva el efecto de lo sublime. La representación adquiere una ligereza que es proporcional a la domesticación de lo real por medio del simulacro.

Hay una curiosa contradicción en todo este panorama. La disolución del objeto artístico no equivale necesariamente al aligeramiento de la experiencia estética en el campo del arte. Con tanta densidad textual y con tanto grosor discursivo, el arte contemporáneo a veces parece más bien pesado, excesivamente grávido. Si hay un efecto de ligereza, tendría que ver posiblemente con la superficialidad de la representación, entendida en varios sentidos: uno, la desublimación del hecho artístico. La frecuente posibilidad de que el arte enfrente sin conflictos la representación. Para decirlo con palabras de Lyotard, la anulación frecuente de la contradicción entre lo representable y lo concebible, en tanto la representación se concentra en la superficie de las cosas, en el lado más expuesto de la realidad. Otro, la banalización del hecho artístico, entendida como esa «súper-fluidez del artista», que menciona Morawsky como síntoma de la crisis del arte desde el siglo XIX.⁽⁵⁾

Las imágenes dramáticas del 11 de septiembre están acomodadas en el imaginario social, gracias a los procesos contemporáneos de masificación y de estetización de lo real, es importante llamar la atención sobre estas fotos para que entendamos que en esas circunstancias a los que fuimos invitados a asistir por los «mass» medias actuales y presenciar un proceso de estetización de la realidad contemporánea. Estamos cómodamente viviendo la ilusión de una participación en la historia estética en ella. Estamos en un mundo donde la experiencia de lo real se ve filtrada casi de manera inédita a través del tamiz del imaginario del lector modelo de la época.

Si vamos a aceptar el protagonismo de la imagen en la constitución del relato histórico, tenemos que aceptar también la relatividad del mismo. Y tenemos que aceptar que se está dando una relación dialéctica entre la necesidad de creer en la imagen y la poca credibilidad de la imagen.

Por ejemplo, tenemos la proliferación de páginas en Internet en las que se cuestiona la veracidad de la información que se distribuyó oficialmente a partir de los sucesos del 11 de septiembre, sin embargo si la veracidad de hechos ocurridos y acontecidos con los abusos de los presos en Abu Ghraib donde el verdugo se convierte a su vez en el documentalista que registra sus acciones morbosas y a su vez se vuelve crítico de la

realidad vivida. Esas páginas se ofrecen como ejercicio de resistencia ante el modo casi obsesivo con que se ha involucrado a la gente, ya no en la historia misma, sino en una historia construida desde los medios. Pero el medio mismo es ya portador de la desconfianza y ella parte de la desconfianza de la identidad del medio. Esto hace que no parezcan menos confiables las versiones oficiales que aquellas dirigidas a minar o socavar su credibilidad.

Es posible que los sucesos del 11 de septiembre y las fotos de Abu Ghraib no tengan la magnitud real, y ni siquiera la magnitud simbólica de los campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial. Ni siquiera en términos de espectáculo podría equipararse la contemplación de esos hechos en la televisión con el descubrimiento y la publicación de las imágenes de los campos de concentración nazis. Sin embargo, es muy probable, que la capacidad de impacto visual haya sido mejor administrada en el 2001 que en 1945. Y en consecuencia, la eficiencia del mecanismo retórico de estas imágenes sea más constatable. Finalmente es muy posible también que esté funcionando un aparato de sustitución, mediante el cual el impacto de un hecho representado, transmitido y reproducido en la actualidad borra el impacto de otro transmitido hace 60 años.

En todo caso, los sucesos del 11 de septiembre de 2001 y las fotos de Abu Ghraib en 2005 vienen a exhibir de una manera un poco más explícita el cómo esos paradigmas están siendo sustituidos por otros relatos, contruidos, distribuidos y mantenidos desde y por los medios de masas.

El manejo mediático de la iconografía es un ejemplo de la repercusión y la reelaboración de la crisis de la modernidad y de los metarrelatos de la modernidad. Demuestra la manera en que estos relatos son aprovechados, reasumidos y reciclados por parte de los medios de masas. Esto nos obliga también a entender la postmodernidad como un momento lleno de residuos. Y esos residuos, estos restos de lo moderno, que se mantienen en el mundo de las artes, son reciclados, reabsorbidos y reevaluados en la cultura de masas. Y eso es parte también de la efectividad de los medios de masas.

Si mucha de la gente que veía el CNN o la BBC el 11 de septiembre creía estar asistiendo a una representación o una película de Hollywood o más aun el cibernauta que espera en actitud morbosa la segunda tanda –aun no publicada para este momento- de las torturas en la cárcel de Abu Ghraib, suspendida en la administración de Obama, es debido a esta efectividad de los medios que se basa en la confusión entre realidad y ficción. Lo que Baudrillard llama el espacio de lo hiperreal, se puso aquí de manifiesto en toda su capacidad de convencimiento y de confusión. El espacio de lo hiperreal es finalmente el espacio en el que la imaginación de hecho antecede a la historia y a la realidad. En consecuencia el escepticismo ya no está tanto dirigido hacia la imagen como hacia la realidad. A la certeza que arribamos es que toda nuestra experiencia de lo real está mediatizada e intervenida. Entonces ya resulta incluso mucho menos desgastante desconfiar de la realidad que desconfiar de la imagen. Desconfiar del carácter puro, directo y absoluto de nuestra experiencia de lo real. Desconfiar, en conclusión, de toda la metafísica que había rodeado históricamente nuestra experiencia de lo real.

NOTAS

1. Este “manifiesto” fue escrito por Yves Klein en Nueva York, en el año 1961, en el momento en que realizaba su primera exposición personal en la ciudad, bajo la égida de Leo Castelli. La frase en cuestión está dirigida más bien a defender un modelo humanista y espiritualista que ya se encontraba en crisis ante el empuje de la utopía científica y tecnocrática que devino paradigma del capitalismo desarrollado, sobre todo en medio de la euforia de la posguerra en Estados Unidos: “Neither missiles nor rockets nor sputniks will render man the "conquistador" of space. Those means derive only from the phantom of today's scientists who still live in the romantic and sentimental spirit of the XIX century. Man will only be able to take possession of space through the terrifying forces, the ones imprinted with peace and sensibility. He will be able to conquer space - truly his greatest desire - only after having realized the impregnation of space by his own sensibility. His sensibility can even read into the memory of nature, be it of the past, of the present, and of the future!” Véase Yves Klein. The Chelsea Hotel Manifesto. Disponible en Yves Klein-Art Minimal and Conceptual Only. <http://home.sprynet.com/~mindweb/page30.htm>
2. Por comodidad, uso el término “imagen” para referirme al objeto fotográfico, a riesgo de confundir este uso del concepto con el que le doy en otro contexto, al referirme a lo “imaginario” o a la “imaginación”. En esos casos, entiendo la imagen como esencialmente subjetiva. Debo confesar que esa segunda acepción es la que más me satisface y la que mejor se acomoda al análisis que hago de lo fotográfico.
3. En el concepto de “aura” que manejaba Walter Benjamín, tenía un lugar primordial esta función ritual que él atribuía al objeto artístico. Lo ritual (equivalente en su tesis a lo “cultural”) vendría a ubicar cada objeto artístico en relación con un pasado, que puede ser entendido como tradición, pero

sobre todo como conexión con un origen: "...el valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil". Así, cuando Benjamín definía el aura como "la manifestación irreplicable de una lejanía", estaba aludiendo tanto a referentes temporales como espaciales. Lo lejano es el origen de la obra, y su máximo valor estaría en conectarnos con esa lejanía. El mismo Benjamín completa su definición del aura estableciendo que dicha lejanía "no representa otra cosa que la formulación del valor cultural de la obra artística en categorías de percepción espacial-temporal..." Hablar de una crisis del aura implicaría entonces para Walter Benjamín hablar de una crisis del valor cultural de la imagen. Esa crisis se daría en las condiciones de la cultura de masas, que provoca una "secularización" mediante la cual el objeto de culto pasa a ser mercancía. No obstante, sigo considerando que en el valor de exhibición de la imagen se estructuran otros mecanismos de culto, tal vez sofisticados de acuerdo a las condiciones ideológicas y socioculturales de la modernidad y la postmodernidad. Tal vez no asociados a la búsqueda de un origen mítico, aunque sí al deseo de construir una autenticidad basada en el origen de la obra. Sin embargo, su más evidente manifestación se da en ese énfasis en el presente, en esa sensación de inmutabilidad, en ese efecto de intrascendencia que parecen poseer casi todos los productos de la sociedad de masas. Véase La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En Walter Benjamín. Discursos interrumpidos I. Madrid. Taurus, 1973. Págs. 15-58

4. "Lo real no tendrá nunca más ocasión de producirse. Tal es la función vital del modelo en un sistema de muerte, o, mejor, de resurrección anticipada que no concede posibilidad alguna ni al fenómeno mismo de la muerte." Véase Jean Baudrillard. Cultura y Simulacro. Kairós, Barcelona, 1994. Págs. 11-12. Con una perspectiva filosófica y poética muy diferente, José Lezama Lima parece, sin embargo, anticiparse y rebasar a Baudrillard en el planteamiento de una relación entre imagen y resurrección. Lezama cierra su Preludio a las eras imaginarias (1958) diciendo que es en la imagen donde se vive "la sustancia de la resurrección", y concluye su ensayo A partir de la poesía (1960) con un planteamiento no menos sugerente: "El hombre que muere en la imagen, gana la sobreabundancia de la resurrección". Por último, encontramos también en La imagen histórica (1959) la concepción de la imagen como promesa: "La imagen extrae del enigma una vislumbre, con cuyo rayo podemos penetrar, o al menos vivir en la espera de la resurrección". Esperanza y espera, resurrección y redención. Esas son las claves con las que Lezama construye su concepción de la imagen. Ese misticismo, vulgarizado por la cultura de masas, deviene en esta época una fórmula simple de sustitución de la realidad por lo imaginario. Véase José Lezama Lima. Confluencias. Selección de ensayos. Letras cubanas. La Habana, 1988.
5. "La paradoja que subsiste hasta el día de hoy se basa en que cuanto más se democratizan los bienes culturales, tanto más incierta se vuelve la posición del productor artístico. Este funciona diestramente como productor adaptado a las leyes del mercado. Si no acepta ese pacto, su obra es empujada a un mundo totalmente privado. Como efecto de esos procesos, aparece en el territorio del arte una formulación mucho más drástica y más dramática que aquella de que se servían la bohemia y los representantes de l'art pour l'art desde los años 30 del siglo XIX. Estamos hablando de la superfluidad del artista". Stefan Morawsky. Las variantes interpretativas de la fórmula "el ocaso del arte". En Criterios. No. 21/24. Tercera época. Enero 1987-Diciembre 1988. Pág. 129. (Traducción Desiderio Navarro).

2.2 La fotografía de horror y el dolor impropio en Susan Sontag

El papel crítico y legado intelectual de Susan Sontag quedo marcado por su humanismo, que combinaba la sensibilidad literaria, la agudeza filosófica y el compromiso político a toda prueba. Sontag quien se resistió a las cooptaciones y a los lugares previamente asignados: ni fue la figura emblemática de movimientos de protesta, ni se activó en partidos políticos, ni participaría de roles en ningún gobierno. Todo en ella fue hecho de manera más independiente y más sutil.

Ubicada en otras trincheras aportó su mirada lúcida, su palabra de alerta frente a los abusos y manipulaciones del poder. No hay recuerdos sobre Sontag donde su opinión no fuera emitida con franqueza y solvencia: era una intelectual sin pelos en la lengua, sin sonrisas conciliadoras, sin concesiones a la hora de disparar (a diestra y siniestra) cuando diagnosticaba excesos cometidos por los gobiernos de turno: el norteamericano, el cubano, el bosnio y todos los demás. Para ejercer su labor era esencial cierta distancia, mantener la cabeza fría (aunque el corazón sangrara) a la hora de examinar los hechos y denunciarlos sin eufemismos.

Fue ella quien alertó al mundo de las tácticas del miedo, y de la manipulación del público norteamericano que se estaban gestando al interior de la administración de George W. Bush tras la caída de las Torres Gemelas el 11 de septiembre (Por sus intervenciones críticas no sólo recibió insultos, sino que incluso fue amenazada de muerte). Fue también quien examinó con ojo cortante la perversión de los códigos éticos cuando se descubrieron pruebas visuales de los abusos perpetrados en la prisión de Abu Ghraib, que sólo podían originarse bajo un sistema de impunidad institucional.

Pero nada es tan simple: su voz no bastaría para evitar que el presidente que detestaba fuera reelegido. Su muerte, poco después de esas desastrosas elecciones presidenciales,

viene a espesar una sensación de orfandad en la ciudad que estuvo abrumadoramente en contra del actual gobernante.

El perfil biográfico e intelectual de Susan Sontag ofrece un retrato contundente del intelectual comprometido consigo mismo, con su sociedad y su tiempo. Para la precaria izquierda estadounidense y desde el vibrante ambiente intelectual neoyorquino, esta escritora y ensayista local adquirió una estatura universal que sólo alcanzan quienes son capaces de trascender intereses inmediatos para entregar su energía intelectual al bien de todos.

Aquellos que por su fina sensibilidad, densa formación cultural y puntería analítica, están llamados a alimentar la reflexión, el debate, la confrontación de ideas que posibilitan la verdadera democracia.

“Literatura es libertad”, escribió, y no se cansó de subrayar el tormento, la orgía de violencia, la vergüenza y la conmoción de las guerras, o de las dictaduras, vinieran de donde vinieran, en base a la mera transparencia de lo sucedido.

Hasta su último suspiro Sontag denunció las imágenes con que la muerte se está apoderando de los medios de comunicación al igual que condenó, y muy duramente, a los gobiernos y a los grupos de poder que llevan siglos patrocinando la angustia bélica ya sea a través de la pintura, de la fotografía o de la televisión, por eso le dio igual arremeter contra Nixon, contra el clan Bush, Bill Clinton, Milosevic o contra Fidel Castro, lo que le acarreó, por cierto, una sonora ruptura con Gabriel García Márquez más que con Saramago.

Tampoco tuvo ningún prejuicio para analizar, como Ernes Jünger, aunque al contrario, la perversión que entrevió en “Los desastres de Goya”, y a partir de ahí en las fotografías de guerra o en los reportajes mediatizados por grandes *lobbys*; “esto debe ser así”, afirmó sin tapujos, “porque la mirada del artista es, literalmente, despiadada, la imagen debe consternar, debe guardar en sí misma una belleza desafiante, una ruina sublime”, esta

determinación negativa honró a Sontag que jamás dudó en mimetizarse en fría esteta de la muerte para contarnos sin miedo la tragedia de los conflictos mundiales, el patético estado del mundo. Y no desde la ética, “ese enemigo infiel”, sino desde donde más podía doler, desde la estética, donde el sufrimiento se transfigura y el placer es, o debe ser, también dolor.

Sin duda, la fotografía del horror produce un impacto emocional importante e impactante tanto, en el fotógrafo que la hace, como en el observador de la imagen.

La escritora y ensayista que encabezó el movimiento intelectual posterior al mayo del 68, la defensora de las utopías como expresión de que es posible construir un mundo mejor, dueña de una prosa maravillosamente provocadora, que estuvo en contra de todas las guerras, la mujer que siempre repitió que “como ciudadana del mundo y ser humano” se sintió obligada a usar su voz pública a favor de los que no tienen voz. Utilizaba las palabras —y qué bien lo hacía— para desmontar las mentiras de una sociedad con la que nunca comulgó: se sentía avergonzada de ser estadounidense, detestaba la vanidad y la violencia de esa cultura de masas que arrasaba la cultura de otros países.

“Yo desprecio y temo a Bush”, dijo, convencida de que hay un velado interés de dominación absoluta por parte del gobierno de su país. “En ese sentido —agregó la ganadora del Premio Príncipe de Asturias 2003— es seguro que Estados Unidos verá el desplome de más Torres Gemelas y Pentágonos.”

En 1968 fue enviada como periodista a la guerra de Vietnam, una experiencia que marcó su vida. Sontag también fue cineasta, filmó a las tropas israelíes en la guerra de Oriente Próximo en 1973 y dirigió una película, “Tierra prometida”, en los Altos del Golán.

La autora, que sostenía que los intelectuales debían comprometerse, cuestionó duramente a los escritores que se negaron a viajar a Bosnia, viaje que ella realizó en plena guerra, para impartir clases en la Academia Dramática de Sarajevo. Allí montó, en colaboración con el director bosnio Haris Pasovic y actores de diferentes etnias,

Esperando a Godot, de Samuel Beckett. Regresó varias veces para dar clases de cine y desarrollar proyectos de enseñanza. Decía, después de las imágenes más espeluznantes que le tocó presenciar, que para imaginar Sarajevo había que multiplicar a Bagdad por 500. -No había vida normal. No había agua, electricidad, teléfonos, las escuelas estaban cerradas. Se estaba bajo un continuo bombardeo”, recordó la escritora, que en 1993 participó de la fundación del Parlamento Internacional de Escritores, creado para defender la libertad de expresión y proteger a los autores perseguidos. Aunque se quejaba ante los medios de comunicación porque la consideraban una “máquina de opinión”, Sontag arremetía contra casi todo, especialmente contra los políticos. No dejaba títere con cabeza.

Sobre la política norteamericana tras los atentados del 11-S e Irak dijo que en EE.UU. hay un partido, el Republicano, y no hay oposición porque los demócratas son un mero apéndice. Según la escritora, su país marcha hacia una política imperial. -Estamos en el fin de la República y el inicio del Imperio. Clinton era Julio César y ese señor horrible de Texas es Augusto.” Respecto de Arnold Schwarzenegger, señaló que es “un mal chiste que salió de la nada” y lo comparó con Berlusconi, a quien la gente prefiere en Italia porque “es rico y tonto”. -En política pasa como en la música, que no quieren a Mozart y prefieren a las Spice Girls”, resumió las nuevas tendencias de los votantes estadounidenses. Cuando se revelaron las torturas en la prisión iraquí de Abu Ghraib, Sontag ironizó: -En EE.UU. evitamos la palabra tortura, decimos abusos, humillaciones, pero la palabra justa es tortura”. Y recibió una lluvia de críticas cuando publicó un ensayo en *The New Yorker* en el que afirmaba que los atentados del 11 de septiembre de 2001 no habían sido “obardes”, como los calificó Bush, sino un “acto llevado a cabo como consecuencia de las alianzas y acciones específicas de Estados Unidos”.

La escritora, -de origen judío no practicante-, aprovechó la oportunidad para condenar la política de ocupación israelí en los territorios palestinos y advirtió que la única solución sería la creación de un Estado binacional con la desaparición del Estado de Israel. En 1999 polemizó con el escritor austriaco Peter Handke, a quien criticó por su defensa de las posiciones serbias en los Balcanes. Otro blanco de sus objeciones fue Gabriel García

Márquez, a quien recriminó en la Feria del Libro de Bogotá, en el año 2003, por su silencio respecto de las ejecuciones y condenas de disidentes en Cuba. Aunque aseguró que amaba la obra del autor de *Cien años de soledad*, Sontag opinó que «él no dice la verdad sobre Cuba por su amistad con Fidel Castro, aunque dispone de información de primera mano». Y la escritora recordó lo que le respondió el colombiano. «Su respuesta fue ridícula, dijo que está en contra de la pena de muerte y que en privado ayudó a mucha gente. Eso demuestra que sabe lo que pasa. José Saramago es comunista y apoyaba sin condiciones al régimen cubano, pero declaró que ya no podía apoyarlo por más tiempo. Gabriel García Márquez me dio pena, pero es ridículo. Necesitamos la verdad.»⁽¹⁾

Aunque recibió amenazas de muerte por sus afirmaciones acerca de los ataques terroristas a las Torres Gemelas, a Sontag no le preocupaba lo que podía sucederle. Lo único que la desvelaba eran los cambios que se estaban produciendo en su país.

«*Reconociendo el dolor de otros o Ante el dolor de los demás*», nos invita a pensar en la guerra para no sufrirla en carne propia «Greco —dice Susan Sontag en tono lacónico— que ya usé seis de mis nueve vidas». Es un cálculo razonable que vale la pena analizar: la mayoría de los contemporáneos de Sontag pertenecientes a *la primera división* de la literatura estadounidense no se han enfrentado a nada de mayor riesgo que no sean el adulterio y el divorcio (que ciertamente no son poca cosa), pero cuando Sontag escribe sobre la enfermedad, el dolor y la violencia, lo hace con la autoridad que da la experiencia.

Primero experimentó un encuentro potencialmente mortal con el cáncer, hace un par de décadas. Fue una brutal experiencia que finalmente dio fruto en forma de amplio ensayo, *La enfermedad como metáfora*, y su continuación, *El sida como metáfora*.

En Sarajevo durante la guerra de Bosnia, Sontag, de manera voluntaria y valerosa, compartió por unos meses las diarias huidas del fuego de bombas, morteros y francotiradores.

En tres ocasiones un proyectil pasó rozándola; falló por sólo unos segundos o metros. De estas experiencias han dado, un fruto inesperado: su libro, *Reconociendo el dolor de otros o Ante el dolor de los demás*. A primera vista se trata de un concienzudo análisis de fotografías de guerra; algunas reseñas incluso lo han considerado (errónea, aunque comprensiblemente) un capítulo adicional a su estudio vanguardista *Sobre la fotografía*. Sin embargo, el libro ofrece reflexiones más profundas sobre el sufrimiento humano, la naturaleza de la bondad, los señuelos, los engaños, y la verdad en las imágenes.

Sontag se convirtió en blanco de la prensa reaccionaria estadounidense (la combinación del sustantivo “prensa estadounidense” con el adjetivo “reaccionaria” está cada vez más cerca de volverse un pleonismo). Después de su respuesta a las masacres del 11 de septiembre de 2001, publicada en la revista *The New Yorker*, columnistas de todo el país la llamaron traidora, idiota y títere de Saddam. ⁽²⁾

¿Por qué no cesó, la guerra en Bosnia?, ¿por qué los dirigentes aseguraban que era una situación irremediable?, acaso la gente en el extranjero haya apagado las terribles imágenes. Porque no parece que una guerra, cualquier guerra vaya a poder evitarse, la gente responde menos a los horrores. La compasión es una emoción inestable. Necesita traducirse en acciones o se marchita. La pregunta es: ¿qué hacer con las emociones que han despertado, con el saber que se ha comunicado?. Sí, sentimos que no hay nada que “nosotros” podemos hacer pero ¿quién es ese “nosotros”? y nada que “ellos” puedan hacer tampoco y ¿quiénes son “ellos”? entonces comenzamos a sentirnos aburridos, cínicos y apáticos. ⁽³⁾

Como si fuera un capítulo faltante de su libro *Ante el dolor de los demás*, Sontag explora la triste celebridad de las fotografías de Abu Ghraib ¿Qué nos dicen, más allá de la indignación y el dolor? ¿Qué revelan, no sólo sobre los hombres y mujeres que las tomaron sino sobre el corazón de la cultura norteamericana?:

Durante mucho tiempo—al menos seis decenios— las fotografías han sentado las bases sobre las que se juzgan y recuerdan los conflictos importantes. El museo de la memoria en

Occidente es ya sobre todo visual. Las fotografías ejercen un poder incomparable para determinar lo que recordemos de los acontecimientos, y ahora parece probable que la gente asociará la vil guerra preventiva que Estados Unidos lanzó en Irak el y resultaron testimonios como las fotografías de la tortura de los prisioneros iraquíes en la más infame cárcel de Sadam Hussein, Abu Ghraib.

El gobierno de Bush y sus defensores se empeñaron sobre todo en contener un desastre de relaciones públicas —la difusión de las fotografías— más que en enfrentar los complejos crímenes políticos y de mando que revelan estas imágenes. En primer lugar, el reemplazo de la realidad por las fotografías. La reacción inicial del gobierno consistió en afirmar que el presidente estaba indignado y asqueado con las fotografías como, si la falta o el horror recayeran en ellas, no en lo que exponen. También se evitó la palabra “tortura”. Es posible que los prisioneros hayan sido objeto de “maltrato”, en última instancia de “humillaciones”: eso era lo que más se estaba dispuesto a reconocer. “Mi impresión es que las acusaciones han sido de “maltrato”, lo cual me parece que es distinto en sentido técnico a “tortura” —afirmó en una entrevista de prensa el ministro de Defensa Donald Rumsfeld—. Y por lo tanto no pronunciaré la palabra “tortura”.

Negarse a llamar por su verdadero nombre, tortura, a lo que sucedió en Abu Ghraib —y en otras cárceles de Irak y Afganistán, y en el Campamento Rayos x de la Bahía de Guantánamo— es tan indignante como negarse a llamar genocidio a lo sucedido en Ruanda. Ésta es la definición usual de tortura que consta en las leyes y tratados internacionales de los que Estados Unidos es signatario: “Todo acto por el cual se inflija intencionadamente a una persona dolores o sufrimientos graves, ya sean físicos o mentales, con el fin de obtener de ella o de un tercero información o confesión”. (La definición proviene de la Convención Contra la Tortura y otros Tratos o Penas Cruelles, Inhumanos o Degradantes de 1984, y está presente más o menos con las mismas palabras en leyes consuetudinarias y tratados previos, desde el artículo tercero común a las cuatro convenciones de Ginebra de 1949 y en numerosos convenios recientes sobre derechos humanos, como el Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos y las convenciones europeas, africanas e interamericanas de Derechos Humanos). En la

Convención de 1984 se declara expresamente que “en ningún caso podrán invocarse circunstancias excepcionales, tales como estado de guerra o amenaza de guerra, inestabilidad política interna o cualquier otra emergencia pública, como justificación de la tortura” y todos los convenios sobre tortura especifican que ésta incluye los tratos que pretenden humillar a las víctimas, como abandonar a los prisioneros desnudos en celdas y corredores.

Cualesquiera que sean las acciones que emprendiera el gobierno de B- W.Bush para contener los daños a causa de las crecientes revelaciones de torturas a prisioneros en Abu Ghraib y otros lugares — procesos, cortes marciales, dadas de baja deshonrosas, renuncia de altos cargos militares y de los funcionarios del gabinete responsables, e importantes compensaciones a las víctimas—, es probable que la palabra “tortura” siga estando vedada. El reconocimiento de que los estadounidenses torturan a sus prisioneros refutaría todo lo que este gobierno ha procurado que la gente crea sobre las virtuosas intenciones norteamericanas y la universalidad de sus valores, lo cual es la esencial justificación triunfalista del derecho estadounidense a emprender acciones unilaterales en el escenario mundial en defensa de sus intereses y seguridad.

En segundo lugar, así consideradas, las fotografías somos nosotros. Es decir, son representativas de las singulares políticas desarrolladas durante el gobierno de Bush y de las corrupciones fundamentales del dominio colonial. Los belgas en el Congo y los franceses en Argelia cometieron atrocidades idénticas y sometieron a los despreciados y renuentes nativos con torturas y humillaciones sexuales. Añádase a esta corrupción generalizada la desconcertante y casi absoluta falta de preparación de los dirigentes estadounidenses en Irak para hacer frente a las realidades complejas de un país tras su “liberación”, es decir, su conquista. Y añádanse las doctrinas globales del gobierno de Bush, a saber, que Estados Unidos se ha enfrascado en una guerra sin fin (contra un enemigo proteico llamado “terrorismo”) y que aquellos detenidos en esta guerra son, si el presidente lo decide así, “combatientes ilegales” —una política que enunció Donald Rumsfeld desde enero de 2002— y, por lo tanto, en “sentido técnico”, como afirmó Rumsfeld, “no tienen derechos” que ampare la Convención de Ginebra, y se tiene la receta perfecta para las

crueldades y los crímenes cometidos contra miles de prisioneros sin cargos ni asesoría legal en cárceles gestionadas por estadounidenses y establecidos desde los atentados del 11 de septiembre de 2001.

Así, pues, ¿la cuestión central no son las propias fotografías sino la revelación de lo ocurrido a los “sospechosos” arrestados por Estados Unidos? No el horror mostrado en las fotografías no puede aislarse del horror del acto de fotografiar, mientras los perpetradores posan, recreándose junto a sus cautivos indefensos. Los soldados alemanes en la Segunda Guerra Mundial fotografiaron las atrocidades cometidas en Polonia y Rusia, pero las instantáneas en que los verdugos se colocan junto a las víctimas son en extremo infrecuentes, como puede apreciarse en un libro publicado, *Photographing the Holocaust* de Janina Struk. Si existe algo comparable a lo expuesto en estas imágenes serían algunas de las fotografías de las víctimas negras de linchamientos efectuadas entre el decenio de 1880 y los años treinta, que muestran la sonrisa de estadounidenses pueblerinos bajo el cuerpo desnudo y mutilado de un hombre o una mujer colgado de un árbol. Las fotografías de linchamientos eran recuerdos de una acción colectiva cuyos participantes sintieron su conducta del todo justificada. Así son las fotografías de Abu Ghraib.

Si hubiera alguna diferencia, sería la creada por la creciente ubicuidad de las acciones fotográficas. Las imágenes de los linchamientos correspondían a su carácter de trofeo efectuadas por un fotógrafo cuyo fin era reunir las y almacenarlas en álbumes, convertirlas en tarjetas postales, exhibirlas. Las fotografías que hicieron los soldados estadounidenses en Abu Ghraib reflejan, sin embargo, un cambio en el uso que se hace de las imágenes: menos objeto de conservación que mensajes que han de circular, difundirse. La mayoría de los soldados poseen una cámara digital. Si antaño fotografiar la guerra era terreno de los reporteros gráficos, en la actualidad los soldados mismos son todos fotógrafos —registran su guerra, su esparcimiento, sus observaciones sobre lo que les parece pintoresco, sus atrocidades—, se intercambian imágenes y las envían por correo electrónico a todo el mundo.

Cada vez hay más registros que la gente hace por su cuenta. Al menos, o sobre todo en Estados Unidos, el ideal de Andy Warhol de rodar hechos reales en tiempo real —si la vida no está editada ¿por qué debería editarse su registro?— se ha vuelto la norma de millones de transmisiones por internet, en las que la gente graba su jornada, cada cual en su propio *reality show*.

La gente plasma todos los aspectos de su vida, los almacena en archivos de computador y luego los envía por doquier. La vida familiar acompaña el registro de la vida familiar; incluso cuando, o sobre todo cuando, la familia está en medio de la crisis y el descrédito. Sin duda la incesante entrega a la videograbación ⁽⁴⁾

La gente almacena como en una especie de estuche de memoria colectiva ciertos recuerdos que vienen hacer una visión frente a la misma tortura en la que todos experimentamos, como experiencia individual; Susan Sontag, por ejemplo, declaró en una oportunidad que, a sus doce años, descubrió por azar, en una librería en Santa Mónica, unas imágenes de los campos de exterminio de Bergen-Belsen y Dachau. Después de verlas, instantáneamente sintió que ya no era la misma, que dentro de ella algo se había roto y que ya no se volvería a recuperar. Más aún, según declaró, su vida quedó dividida en dos partes, en antes y después de ver las fotografías, y esto le sucedió a pesar de que le tomaron aún muchos años más entender bien de qué se trataba. Nuevamente, en este caso podemos reconocer que, por el impacto emocional que ha producido la imagen, esta se ha grabado de modo particular en su memoria.

Probablemente la evidencia del rechazo inconsciente que produce la fotografía de *shock* ha generado que algunos fotógrafos, como el brasileño Sebastiao Salgado, (ver imagen N°1) intente aproximarse a las realidades más dolorosas empleando la mejor luz, la mejor composición, la más depurada técnica; con el propósito de generar una estética distinta, atractivos distintos que sumados a la mirada de compasión del fotógrafo, construyan una imagen sublimada que permita, en el espectador de la fotografía, la posibilidad de ingresar naturalmente en ella, atraído por su terrible belleza, permeabilizándolo, de esta manera, a reflexionar y comprender la magnitud de la tragedia.

Estas fotografías contienen, además, posibilidades de lecturas más profundas, hasta poéticas y permiten reflejar, con mayor amplitud y serenidad, el alma del espectador.

Pero Salgado no hace fotografía de guerra. Salgado no es un reportero gráfico de guerra. Seguramente esto le permite encontrar una perspectiva distinta, sentir de otra manera los hechos y facilitar, con sus fotografías una mirada más honda al espectador de la imagen.



IMAGEN N°1. *Transporting bags of dirt in the Serra Pelada gold mine. Brazil, 1986. © Sebastião Salgado*

Otro ejemplo lo podemos ver en el libro *The destruction business*, del británico McCullin, (ver imagen N°2) quien dedicó treinta y cinco años de su vida a la fotografía de guerra, incluye una imagen que sigue llamando la atención por lo distinto de su estilo, de su composición, de su tratamiento formal, de su solución y de su apariencia final. Mientras que sus demás fotografías muestran, por lo general, la profundidad de la escena gracias a la sucesión de planos y a la perspectiva de los elementos de composición, que generalmente son soldados o víctimas, y que utilizan contrastados matices de gris en los que notoriamente predomina el negro; la imagen que menciono y que tiene un encuadre horizontal, se diferencia de todas la otras porque, en primer lugar, es uniformemente muy clara. Y es, además –en su aspecto formal– simple y plana. No tiene profundidad ni perspectiva. Sobre el muy ligero gris, se muestra un trazo curvo que pareciera hecho con un carboncillo muy delgado. Es un arco lineal que circunscribe una serie de radios cuyos trazos son también negros, pero mucho más delgados todavía y que convergen en la esquina inferior derecha de la foto. En esa misma esquina de la imagen hay una mancha curva, un poco alargada y también muy oscura. A primera vista, la imagen da la sensación de ser un dibujo a lápiz, un diseño geométrico muy simple, aunque ciertamente abstracto. En una observación más minuciosa y examinando la mancha oscura del vértice, uno logra

percibir que se trata de una cabeza humana cuya piel seca y cuarteada, se ha desprendido en partes, de la base ósea del rostro.

Ante este hallazgo, uno puede comprender después, que el arco mostrado y los radios pertenecen en realidad, al aro incompleto de una bicicleta. Por medio de la leyenda -impresa también- se puede saber que la foto fue hecha en Vietnam y que trata de una persona muerta por un bombardeo de Napalm. Para realizarla, McCullin ha tenido que estar de pie, muy próximo y justo encima del cadáver, recomponiendo estéticamente la imagen en su visor.



IMAGEN N°2, McCullin fotografió la ofensiva del Tet, planificada por el Gobierno de Vietnam del Norte en 1968.

Cada una de las tres principales imágenes sobre las torturas a prisioneros iraquíes que tanto nos han indignado estos días merece sus mil palabras. Pero mientras la primera, la de la bruja eléctrica, no deja de evocar una broma de mal gusto para la fiesta de Halloween y la de la soldado Lynndie arrastrando a su víctima con una correa, cual estricta gobernanta de Abu Ghraib, parece extraída de una revista cutre de sex shop. Imagen difundida en portada en la mayoría de los diarios de tirada nacional e internacional del 7 de mayo 2004-05 de una de las habituales prácticas de tortura a los presos de la cárcel de Abu Ghraib. La soldado-carcelera estadounidense Lynndie England arrastra con una correa a un preso desnudo por los pasillos de la prisión. (ver imagen N°3)



IMAGEN N°3, Anónima. Guerra de Iraq, torturas en la cárcel de Abu Ghraib 2004-05.

La foto del preso iraquí siendo amenazado por perros y desnudo, con el tronco levemente encorvado y los brazos entre las orejas y la nuca al modo de personaje como “El grito de Munch” (ver imagen N°4). Sus muslos están flexionados hacia abajo y hacia dentro para proteger sus genitales de los perros. Uno canelo y otro negro. Los perros están en posición de ataque ladrando, dando saltos de excitación ante su presa. Un militar señala al prisionero el suelo ¡túmbate!. Otros dos sujetan a los perros, tensando sus correas. Pero pueden abrir la mano en cualquier momento. El prisionero observa los colmillos entre las fauces babeantes e imagina lo que le puede empezar a suceder si se desparrama por el suelo y expone sus partes blandas a esas fieras. Eso es el miedo.



IMAGEN N°4, Anónima. Imagen publicada en el diario “New Yorker”, de tortura a un preso iraquí a cargo de soldados estadounidenses y sus perros en la cárcel bagdabi de Abu Ghraib 2004-05 y la pintura de Edvard Munch titulada: “El Grito” de 1893

Según el cineasta británico David Modell hay una diferencia esencial entre estas imágenes y las que diariamente reflejan atentados, carnicerías y otras situaciones más espantosas: la intención del que las hace. El reportero gráfico se juega a menudo la vida para dar testimonio del horror como un acto de contribución a la denuncia. Al mirar sus fotos de cuerpos desmembrados tomamos inmediatamente partido en contra de los responsables de los hechos y fortalecemos la conciencia colectiva que va formando un frente de rechazo.

Cuando el propio acto de hacer la foto es la culminación de la tortura y de la humillación, la prueba insoslayable de que, como escribía el columnista William Pfaff, hay norteamericanos que ven en los iraquíes a esos mismos "*untermenschen*" -subhumanos- que veían los nazis en los judíos y gitanos, entonces nuestra mirada adquiere un sentido diferente. Es inevitable sentirse sucio, contaminado por el ritual que contemplamos detrás de los soldados y los perros, desde el mismo lugar en el que está la cámara vejadora y abusiva. Sólo podemos redimirnos si cambiamos de sitio y de bando, nos metemos en el pellejo del pobre infeliz amenazado y sentimos el miedo que está sintiendo él. Susan Sontag escribe en su último ensayo sobre la fotografía de guerra "*Looking at the pain of the others*": -Mirando el dolor ajeno o Ante el dolor ajeno". Pues bien, la única empatía que puede ser más desagradable que la del dolor es la del miedo. Lo que el preso iraquí - y nosotros con él- no puede, no podemos, soportar es el temor a lo que creemos que está a punto de suceder. Así lo dice expresamente el siniestro *vademécum* para el interrogatorio de prisioneros de la CIA conocido desde los años 70 como Manual Kubark: -La amenaza de infligir daño puede disparar temores más devastadores que la sensación inmediata de dolor".

El descenso a los infiernos de Abu Ghraib no es una excursión aislada como tampoco están fuera de contexto los depravados jefes fascistas que en la película de Pasolini apuran el ocaso de la República de Saló hasta la última inclemencia. La revista de centro derecha -*The Atlantic*" dedicó en una oportunidad su portada al -oscuro arte del interrogatorio", reflejando en un extenso artículo de Mark Bowden el interés de la Administración Bush por explorar y relajar los límites legales de la tortura. Después de

tres décadas de autocontrol fruto de los escándalos de la era Nixon y de la resaca de Vietnam, las riendas se aflojaban tanto para la CIA como para sus subcontratistas privados.

Según un artículo publicado en *"The Washington Post"*, el Gobierno norteamericano mantenía cerca de 9.000 prisioneros, privados casi de cualquier derecho, en centros de detención en el exterior. Se trata de un nuevo archipiélago Gulag que se extiende desde la base de Guantánamo, donde se experimenta con los efectos de la privación sensorial, hasta las terribles prisiones afganas de Bagram y Kabul -esta última más conocida como El Pozo y se disemina por medio mundo, incluyendo celdas a bordo de buques norteamericanos y enclaves en países amigos del Tercer Mundo, como ese Hotel California que ni siquiera los presidentes de los comités de Inteligencia del Congreso saben dónde está, en el que la CIA aplica todos los renglones del Manual Kubark a los supuestos miembros de Al Qaeda. Un nuevo archipiélago Gulag comunicado por líneas aéreas clandestinas y operadas por agentes secretos y mercenarios que no responden ante nadie de sus actos. ¿Cómo no comprender que si se hubiera capturado a un miembro del comando que tenía en sus manos a Nick Berg, se le hubieran apretado al máximo las clavijas para tratar de llegar a tiempo de impedir que el cuchillo del fanatismo atravesara y desgarrara su garganta hasta degollarlo? Pero las denuncias que se amontonan sobre las fotos de Abu Ghraib demuestran que del estado de necesidad se ha terminado haciendo una sádica rutina, en la que todos los estereotipos del neocolonialismo se abastecen en la barra libre de la violencia recreativa.

Una semana después del ataque del 11 de septiembre, Susan Sontag justificaba en el *"New Yorker"* la cosecha de odio que Estados Unidos se vería obligado a recoger como cortesía de algunos de sus enemigos en el mundo. El odio hacia el país no es gratuito, escribió para sorpresa de muchos, porque para entender un suceso se debe profundizar en su dimensión histórica.

La explicación no reside en la magnitud trágica del resultado sino en lo que llevó a engendrar el odio. Cuántos ciudadanos saben de los bombardeos que realiza Estados

Unidos sobre Iraq, preguntaba al lector; es más cobarde quien asesina desde el cielo y evita represalias cuerpo a cuerpo, que aquel que está dispuesto a morir por una causa.

Según Sontag, la contemplación del sufrimiento tiene origen en el valor didáctico de la iconografía cristiana: ver como una vía de aprendizaje. Mostrar el horror humano tenía una intención didáctica. En la serie Los desastres de la guerra, Goya buscaba despertar al espectador y lastimarlo; la repulsión que provocan sus aguafuertes es moralmente demandante, y las frases escritas al borde insisten en que no basta con sólo mirar. Pero hoy en día, el sufrimiento se reconoce en tanto que tiene un público y se reproduce a distancia.

—La realidad —dice Sontag— ha abdicado. Sólo hay representaciones: los medios a través de los sucesos deben alcanzar el nivel de espectáculo para que se los tome en cuenta, para que se consideren reales.” La guerra debe ser mediatizada para mostrarse a los ciudadanos que carecen de compromiso, por encontrarse lejos y reclamando cómodamente una superioridad adquirida desde el “*living room*” de su casa. El riesgo es la estimulación del apetito por ver más: buscar la atrocidad como espectáculo, allá, lejos, en esos países exóticos.

La secuencia de imágenes que coleccionamos construye una ficción, que se vuelve parte del imaginario individual, y, por virtud de ello, recordar es cada vez más sinónimo de evocar imágenes y menos de hundirse en la historia.

No debemos preguntar: ¿qué pasó? —piensa Sontag—, sino ¿por qué?.⁽⁵⁾

Ante tales experiencias que la fotografía de horror nos hace experimentar —individual como colectivamente— generando ecos en la psiquis o aquella conciencia crítica, ante una realidad o acontecimiento pasado, actual a aquellos hechos que la humanidad se ha convertido, cuando no víctima, en su público constante de consumir horror, impotencia e impunidad legal. "Se requiere una buena reserva de estoicismo para recorrer el registro cotidiano de atrocidades en un periódico, dada la elevada probabilidad de ver fotografías

que nos harían llorar", escribe Susan Sontag en uno de sus últimos ensayos sobre la fotografía de guerra. "Ser espectador de calamidades que ocurren en otra parte es quintaescencial a la experiencia moderna, una oferta acumulada por más de siglo y medio gracias a esos turistas profesionales, los periodistas".

La publicación de *Contemplando el sufrimiento de otros de Susan Sontag (Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 2003) confirma cuánto se ha agudizado en los años recientes la siempre perspicacísima mirada de Sontag. Testigo excepcional, desde su casi juvenil *Viaje a Hanoi* a su escenificación de *Esperando a Godot* en Sarajevo bajo las bombas, en estos tiempos contagiados de violencia, y después de las guerras balcánicas, el 11 de Septiembre, la segunda intifada y la destrucción de Afganistán, Sontag revisa sus conclusiones previas sobre la fotografía (y sobre el sufrimiento humano). "La guerra ha sido, y es aún, la más irresistible y pintoresca de todas las noticias".

Pero a su vez Sontag también se cuestiona: ¿Si nos acostumbramos al horror? "Como cualquiera sabe, existe un nivel creciente de violencia aceptable en la cultura de masas: películas, tv, comics, juegos de computadora. Una imaginería que hace cuarenta años hubiera disgustado, hoy es vista por los niños y adolescentes con algo más que un parpadeo". Está de moda afirmar que vivimos una sociedad del espectáculo, pero Sontag tiene sus dudas respecto a la pasividad que presuntamente provoca. Sí, "donde la gente se sienta segura, será indiferente". El fotografiado no es visto como "uno de nosotros" (y cuando lo es, produce reacciones y demandas inesperadas). Pero la fotografía tiene el prestigio, y cierta obligación, de ser *lo auténtico*. "Algo deviene real por el hecho de ser fotografiado" (aún ahora que la manipulación y falsificación es parte del juego, en una tendencia que apenas comienza).

Otro fenómeno concomitante y vinculado al cansancio de la compasión es el de la obsolescencia de la compasión: cuando ha dejado de ser novedosa en el mercado del dolor, la imagen horrenda se sustituye un buen día por otra imagen horrenda que tiene lugar en otro punto del globo, aunque la causa del primer horror permanezca inalterada.

La noticia y el problema derivados de la primera imagen, ya desgastada, pierden fuerza e impiden que la compasión tenga el efecto que se supone estaría destinada a despertar. Watson y Hill nos proporcionan una muestra de sobreimpresión por obsolescencia obtenida en 1991: «Las hambrunas de África desaparecieron de los medios para dar lugar a boletines urgentes sobre la Guerra del Golfo y las víctimas iraquíes, que hacia el final de la guerra dejaron su lugar a los refugiados kurdos, los cuales a su vez dejaron su lugar a nuevas catástrofes, sin haberse solucionado hoy día sus problemas». ⁽⁶⁾

El grito o la mueca de dolor se han convertido, en este momento de contingencias y perplejidades morales, en los únicos impulsos seguros para la acción. Y el dolor ni siquiera es lo contrario del placer, sino una experiencia mucho más perentoria. Así, frente al cálculo de la acción sopesando los grados en la escala continua del placer y del dolor propuesta por el utilitarismo de Jeremy Bentham en una especie de balanza ideal, Karl R. Popper ⁽⁷⁾ ha observado con razón que el dolor no es homogéneo con el placer, pues el sufrimiento de un hombre implica una llamada de auxilio que no implica el placer para que sea aumentado.

Mucho menos puede contrapesarse el sufrimiento de un hombre con el placer de otro. Popper propone para superar esta falta de compasión de la geometría utilitarista que, en vez de pedir la mayor felicidad para el mayor número, nos contentemos con pedir la menor cantidad posible de sufrimiento para todos.

Sin embargo de esta opinión tan unánime a favor de la sensibilidad hacia el dolor ajeno, y hasta de su exigibilidad, palpita un problema de primer orden, es el de saber si los actos compasivos no tendrán más defensores que practicantes. Pues parece darse aquí cierta hipocresía de la compasión, o, para ser más precisos, de la expresión de la compasión. Una hipocresía realizada en el latiguello de los presentadores: «Nos gustaría no tener que emitir estas imágenes» o «Estas imágenes no deberían verse nunca»; o aún más: «Advertimos que las siguientes imágenes son de una gran crudeza y pueden ofender la sensibilidad del espectador». Ahora bien, no conozco a un solo espectador que no esté dispuesto a sufrir esas imágenes, porque están (estamos) acostumbrados a ellas; de

hecho, y paradójicamente, lo único que consiguen tales advertencias es que el espectador deje lo que está haciendo en ese momento para fijar toda su atención en la pantalla.

NOTAS

1. Dossier Susan Sontag por Silvina Frieria Página/12 de Argentina - 29 /12/04.
2. „BUSH COMPROMETIÓ A EE.UU. A UNA GUERRA PERMANENTE” Kevin Jackson The Independent, Traducción: Gabriela Fonseca La Jornada de México - 11/08/03.
3. ANTE EL DOLOR DE LOS DEMÁS, Susan Sontag; Editorial Alfaguara, 2004, 151 pp. Fuente: El Universal, miércoles 29/12/04.
4. ANTE LA TORTURA DE LOS DEMÁS, Traducción de Aurelio Major, 12 de mayo de 2004.
5. Tomado de Letras Libres, Agosto 2007 véase <http://letraslibres.com/pdf/7780.pdf>
6. WATSON, J., y HILL, A., op. cit., p. 42.
7. Cfr. POPPER, K. R., La sociedad abierta y sus enemigos, Orbis, Barcelona, 1984, pp. 289-90.

CAPITULO 3

“CONSTRUCCIÓN Y DECONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN EN LA ERA DIGITAL”

3.1 El ensayo visual entre la verdad, el horror, la exhibición artística y los premios en fotoperiodismo.

En el ensayo visual suele vislumbrarse una amalgama de acciones tan amplias, como sencillas, como arriesgadas y embaucadoras, podemos como creadores pasar por encima incluso de las vivencias propias “in situ” del fotografiado y a su vez congelar en un instante su presente y avizorar su futuro, en este ensayo tomaremos en cuenta la opinión de los intelectuales en áreas como la literatura y la reflexiones de los organizadores de los más prestigiosos premios de fotoperiodismo, la opinión de sus fotógrafos participantes y la crítica que en torno a ellos polemizan los premios cada año.

Comenzaremos disertando las ideas en torno al tema del escritor Juan Goytisolo el cual tiene una postura de análisis crítico (socio-político y cultural) relacionado con la Guerra, *Periodismo* y la *Literatura* su objetivo es hacer reflexionar, (a través de su obra) el enorme poder de la imagen en los conflictos bélicos.

En este sentido, y como afirma el mismo Goytisolo, en la primera guerra del Golfo se verificó de forma rotunda el axioma de que quien controla la imagen controla la verdad, o al menos su apariencia. Asimismo, el papel de meros espectadores que con frecuencia adoptan los ciudadanos ante las diversas crisis que baten el mundo.

Para Goytisolo, dicha experiencia de telespectador, literariamente transmutada en su novela *La cuarentena*, fue el agente inductor de la búsqueda de su propia parcela de verdad en otros escenarios bélicos, en aquellos que conocía, directamente o no, a través de sus viajes y lecturas. *Guaderno de Sarajevo*, *Argelia en el vendaval*, *Ni guerra ni paz* y *Paisajes de guerra con Chechenia* en ellos recoge sus impresiones acerca de la brutalidad humana y de la incapacidad de mejora moral de nuestra especie.

El análisis para la creación del ensayo visual por ejemplo del que motiva en torno a la *Guerra, Periodismo y Literatura* debe estructurarse en cuatro sesiones en las que a través de una serie de charlas con conocedores del tema y hasta de sus propios protagonistas da pie para ahondar en el mismísimo conflicto y sumergirse en su realidad y problemática

por ejemplo el tema de Iraq ha repercutido que en dos años consecutivos 2004-05 ha sido el tema preferido para el jurado de los premios Pulitzer 2005 en el apartado de mejor fotografía. Los galardones, unos de los más prestigiosos y veteranos del sector fotoperiodístico, han premiado tanto las instantáneas de los combates, como la recuperación en un hospital estadounidense de un joven iraquí herido en una explosión.

Las imágenes de Deanne Fitzmaurice para el San Francisco Chronicle recibieron el premio Pulitzer 2005 a la mejor fotografía. Se trata de un ensayo fotográfico en blanco y negro donde la reportera retrata los esfuerzos realizados en el hospital de Oakland para salvar la vida de un joven iraquí herido en una explosión.

El jurado también ha querido reconocer la labor de los profesionales de la agencia Associated Press. Para ellos ha sido el premio a la mejor serie de imágenes de actualidad, por las fotografías de los sangrientos combates en las ciudades iraquíes

Una de las imágenes que componen el reportaje gráfico de Fitzmaurice sobre el emotivo proceso de recuperación de un niño iraquí de nueve años herido por una bomba. (ver image N°1)



IMAGEN N°1. © Deanne Fitzmaurice, San Francisco Chronicle

Es de destacar que los premios Pulitzer cuentan con una dotación de 10.000 dólares para cada premio y son concedidos anualmente por la Universidad de Columbia.

La imagen, en la que un iraquí festeja la explosión de un Humvee estadounidense, es una de las que ha llevado al jurado de los Pulitzer a reconocer el trabajo de los fotógrafos de Associated Press. (ver imagen N°2)



IMAGEN N°2, © Muhammad Muheisen, Associated Press

Así, entre los nominados a la mejor fotografía, se encontró Jim Gehrz, del periódico Star Tribune de Minneapolis, por el retrato de una mujer soldado (ver imagen N°3)



IMAGEN N° 3, Jim Gehrz *The Minneapolis Star Tribune*, "BACK FROM IRAQ"

y Luis Sinco, de Los Ángeles Times, que también ha fotografiado a los soldados estadounidenses durante la guerra de Iraq. (ver imagen N°4)



IMAGEN N°4. Los Ángeles Times photojournalist Luis Sinco documented the marines assault on Fallouja in November, 2004. While capturing the ferocity of the conflict, he made a photograph of Marine Lance Corporal James Blake Miller.

En el apartado de imagen informativa, junto a AP, estuvo nominado por las fotografías sobre el tsunami del sudeste asiático tomadas por Arko Datta para Reuters, (ver imagen N°5)



IMAGEN N°5. Una mujer llora entre los muertos en Arko Datta, la India. (Foto: REUTERS)

y para los fotógrafos del diario Palm Beach Post por la cobertura de los huracanes de Florida. (ver imagen N°6)



IMAGEN N° 6, Gary Coronado/The Palm Beach Post (Hurricane Q&A: Florida's most horrific storms *The storms of 2004 and 2005 do not compare with the worst of nature's fury*)

Con el nombre *Controversias: Una historia ética y jurídica de la fotografía*, se presentó en el Musée de l'Élysée de Lausana (Suiza), una exposición de fotografías que marcaron época, obras de fotógrafos que fueron catalogados como inescrupulosos, amorales e, incluso, delincuentes por una parte de la sociedad cultural más carpetovetónica y reaccionaria, impulsados por críticos que son capaces de aceptar sin pestañear imágenes de niños muertos de hambre o de macabros espectáculos guerreros, antes que ver escenas reales de la sociedad en la que vivimos pero con un concepto estético poco habitual.

La muestra fotográfica trata de plasmar escenas en las que los personajes son parte del mundo real en situaciones o poses poco aceptadas por la moralidad y lo políticamente correcto, mezclando religión con violencia, sexo con voyeurismo, o todo fusionado para ser un medio de ruptura de tabús, de ideas preconcebidas y de conceptos morales.

Estas fotografías, ¿Son realidades que existen, que están ahí o son imágenes macabras y sin sentido? ¿Es una demostración de la naturalidad que anida en el ser humano o son más bien las sublimaciones de los tabues y fantasías más retorcidas? ¿Se pueden considerar información o más bien una forma de ignorancia de normas y preceptos morales?

Dejo al criterio de cada cual la valoración que se quiera dar a cada escena.

Entre los autores presentados en la exposición, están:

Frances Mary Griffith que nació el 4 de septiembre de 1907 en Sudáfrica. Su padre era un militar de alto rango, Arthur Griffith, y junto a su madre, Annie, y su prima Elsie Wright, se trasladaron a Cottingley. Frances se casó con Sydney Way, un soldado, en 1928. Tuvo al menos dos hijos, un niño y una niña, y murió el 11 de julio de 1986.

Elsie Wright nació en 1901 y fue desde niña una artista muy dotada para la pintura y la fotografía. Durante la Primera Guerra Mundial trabajó haciendo montajes fotográficos. Más tarde emigró a Estados Unidos, se casó con un ingeniero y tuvo una hija. Durante la Segunda Guerra Mundial fue capitán y trabajó en los hospitales militares de Calcuta. Murió en 1988, a la edad de 87 años.

Todo comenzó en 1920, cuando Elsie y su prima Frances decidieron salir al campo para hacer fotografías con la cámara del padre de Elsie. La idea de introducir en ellas imágenes de seres del reino de las hadas fue más lejos de lo que ellas nunca consideraron: fueron tomadas por auténticas, y dieron lugar a un todo un fenómeno de fascinación por lo paranormal.

Incluso Arthur Conan Doyle, conocido espiritualista, escribió sobre estas fotografías en un artículo de la Strand Magazine e indagó sobre el tema.

No fue hasta 1981 cuando las primas confesaron que se trataba de fotos trucadas. (ver imagen N°7)



IMAGEN N° 7. Famoso montaje sobre una aparición faélica, de Griffiths

Lewis Carroll (1832-1898). Su verdadero nombre era Charles Lutwidge Dodgson, pero fue mundialmente conocido por su seudónimo literario y su obra *–Alicia en el país de las maravillas–*. Sin embargo, como fotógrafo también destacó de una manera excepcional.

Comenzó a practicar la fotografía en 1855, por influencia de su tío Skeffington Lutwidge, y más tarde de su amigo Reginald Southey y del pionero del arte fotográfico Oscar Gustav Rejlander.

Le gustaba especialmente retratar niñas. La niña que más veces le sirvió de modelo fue Alexandra Kitchin, hija del deán de la catedral de Winchester, a la que fotografió unas cincuenta veces desde que tenía 4 años hasta que cumplió 16. En 1880 intentó fotografiarla en traje de baño, pero ella no se le permitió. (ver imagen N°8)



IMAGEN N° 8. Lewis Carroll, El autor de "Alicia en el país de las maravillas" empezó a hacer fotografías en 1855; un año después conoció a Alice, de cinco años, con la que acabó trabando una gran amistad. Este es un retrato de ella en 1859

Lewis Carroll abandonó repentinamente la fotografía en 1880. Después de 24 años, dominaba completamente el medio, disponía de su propio estudio en el barrio de Tom Quad, y había creado unas 3.000 imágenes.

Al final de su vida destruyó una gran parte de su obra fotográfica. Se supone que se deshizo o devolvió las fotografías de desnudos a las familias de las niñas que fotografiaba. Se han encontrado seis desnudos, de los cuales cuatro han sido publicados y dos se conocen apenas. Las fotografías y esbozos de desnudos que Charles Lutwidge Dodgson (Lewis Carroll) realizaba alentaron la suposición de que tenía tendencias pedófilas.

Oliviero Toscani (1942-). Nacido en Milán, Toscani estudió fotografía en Zúrich, Suiza, entre 1961 y 1965. Entre 1982 y 2000, Toscani trabajó para Benetton, contribuyendo al crecimiento de la marca United Colors of Benetton a través de unas polémicas campañas publicitarias que provocaron una gran controversia en las décadas de 1980 y 1990.

Una de sus campañas más famosas incluía una fotografía de un enfermo de SIDA agonizando en una cama de hospital, rodeado de familiares dolientes. Otras, incluían alusiones al racismo, la guerra, la religión y la pena capital.

En 2005, Toscani levantó polémicas nuevamente, cuando hizo fotografías para la campaña publicitaria de la marca de ropa masculina Ra-Re. Los retratos recogían de una forma directa la homosexualidad masculina, y enardeció a diversos grupos que debatían los derechos homosexuales. (ver imagen N°9)



IMAGEN N°9. Toscani campaña publicitaria para la marca de ropa Ra-Re, 2005

Las campañas de Toscani han ganado cuatro veces el premio Lion d'Or en el Festival de Cannes. Él ha recibido, entre otros premios, el UNESCO Grand Prix, y dos veces el premio Grand Prix d'Affichage.

Entre las fotos más famosas expuestas, las más reconocidas:

En la imagen, la actriz y modelo Brooke Shields donde aparece desnuda a los 10 años.

El fotógrafo Garry Gross la hizo para el proyecto de una publicación, *The Woman in the Child* (La mujer en la niña). En 1981, Brooke acudió a los tribunales para impedir que estas fotos fueran expuestas, pero los jueces consideraron que el contrato firmado era

válido y que las imágenes no eran "*sexualmente sugerentes*". Aunque perdió el juicio, logró llevar a la ruina al fotógrafo, Garry Gross. (ver imagen N°10)



IMAGEN N° 10, Garry Gross. Una imagen de Brooke Shields a los diez años (en 1975) cuyos derechos fueron cedidos al fotógrafo por la madre de la actriz; en 1981 Shields intentó impedir el uso de la foto por vía judicial, pero los tribunales no le dieron la razón

En 1992, Garry cedió los derechos al artista contemporáneo Richard Prince, que dio una nueva contextualización a la instantánea, titulándola *America Espiritual*.

"Sencillamente, son fotos que hoy no podrían hacerse", comentó Gross en la exposición.

El 11 de septiembre de 2001, Todd Maisel llegó a las proximidades del World Trade Center cuando se produjo el segundo atentado. Entre los miles de escombros, el fotógrafo encontró una mano mutilada. La perturbadora imagen fue publicada por el New York Daily News, lo que supuso un escándalo, porque los medios habían acordado no mostrar los cadáveres y a efectos de la ley, el diario había cometido una especie de "*traición*" a la administración Bush, que quería controlar la información "*relevante para la seguridad nacional*". (ver imagen N°11)



IMAGEN N° 11. Todd Maisel. Mano mutilada fotografía el 11 de septiembre entre las ruinas del World Trade Center; fue publicada por el New York Daily News y provocó un escándalo

Se planteó la siguiente pregunta: ¿Por qué no se puede mostrar a los muertos? Según su autor, la respuesta es: "*Para no revivir los fantasmas de la guerra de Vietnam*".

Conocido por su intensa -y polémica- colaboración con Benetton, Oliviero Toscani realizó esta fotografía como parte de una campaña publicitaria para esta firma, provocando la consiguiente polémica. Fue prohibida en Italia y Francia gracias a las presiones del Vaticano.

Contraria al concepto de celibato, esta imagen provocadora y directa, ganó el premio a la Mejor Publicidad en Gran Bretaña. Irónicamente, otra de sus imágenes que mostraba a un recién nacido con su cordón umbilical fue censurada en Inglaterra y aceptada en Francia e Italia.

En 2004, el canal CBS difundió seis fotografías de prisioneros iraquíes torturados, y sufriendo vergonzosas vejaciones en la prisión de Abu Graib. (ver imagen N°12)



IMAGEN N°12. Anónima 2004. Las imágenes que retratan los tratos inhumanos dados a los presos de la cárcel de Abu Graib, en Irak, dieron la vuelta al mundo y destaparon casos de torturas por parte de los soldados estadounidenses

La indignación fue generalizada: desde los países árabes, la cólera fue inmensa. En Estados Unidos, los soldados que participaron en estas fotografías fueron sancionados, se pusieron en entredicho las acciones de ejército norteamericano y se desacreditó a la administración Bush. A pesar de todo, la opinión pública consideraba sí era necesario divulgar esas escenas tan desagradables.

Entre las fotos expuestas, con una pequeña explicación de cada una de ellas, quiero resaltar:



La fotografía A. Straba fue acusada en los años noventa de distribuir material pedófilo y pornográfico e investigada por esta fotografía, pero tanto ella como la galería que la expuso por primera vez salieron indemnes



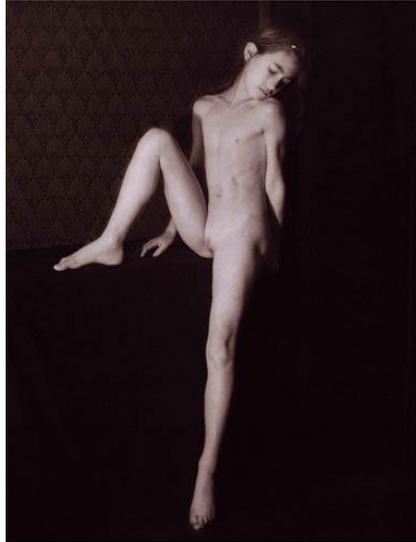
Derribo de un símbolo imperial en la colonia Vendome, en París, el 16 de mayo de 1871, por el que se procesó al pintor Gustave Courbet



Durante su servicio militar en Argelia, en 1960, el fotógrafo Marc Gaanger retrató a más de 2.000 argelinos para sus documentos de identidad. Incluidas mujeres que, contra su cultura y tradición, debían posar al descubierto frente a un extraño. Un símbolo de la colonización



Una vez desclasificados, los archivos fotográficos del Ejército estadounidense muestran cómo para los cientos de ensayos nucleares no tuvieron en cuenta los efectos que estas pruebas tendrían sobre los soldados y personal civil que se encontraban en las proximidades



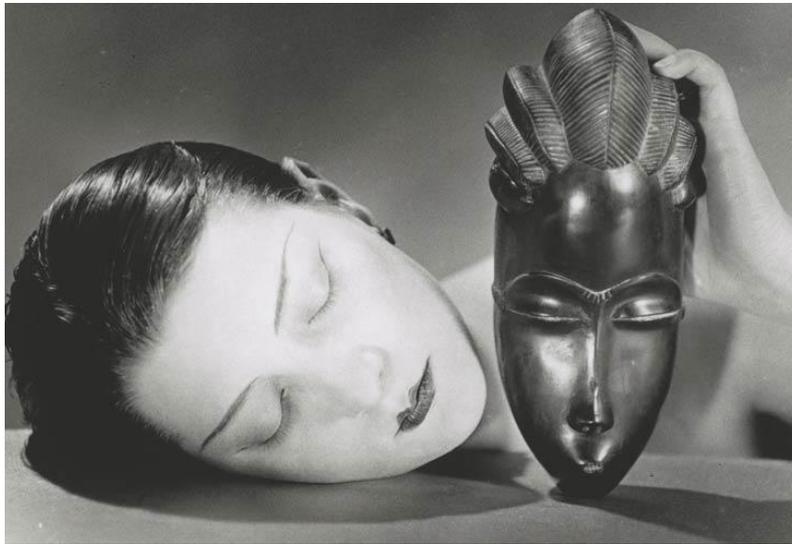
Fotografía del libro de Graham Ovenden 'Estados de Gracia', por la que fue acusado de indecente en EE UU; las autoridades rechazaron la denuncia y el libro pudo distribuirse



Sarony realizó retratos de personajes célebres como Sarah Bernhardt u Oscar Wilde, y encontró la forma de beneficiarse económicamente de su derecho de publicación en exclusiva; en 1883 litigó con una editorial por haber usado la imagen del escritor sin su permiso



Conocido por su colaboración con Benetton, el autor de esta fotografía se caracteriza por sus retratos provocadores y directos



La adquisición de reproducciones de la fotografía Negra y Blanca de Man Ray por el coleccionista Werner Bokelberg generó polémica por las dudas sobre su autenticidad



Una de las fotos de Jock Stugers que más polémicas creo, perteneciente a una de las series retratadas por él Archivo fotográfico del Word Press Photo desde 1955 al 2008



Mogens von Haven, Denmark. Volk Mülle racecourse, Randers, Denmark, 28 August 1955.
A competitor tumbles off his motorcycle during a motorcross championships.



Helmuth Pirath, Germany, Keystone Press. West Germany, 1956 German World War II prisoner released by the Soviet Union is reunited with his daughter



Douglas Martin, USA, The Associated Press. Charlotte, North Carolina, USA, 4 September 1957. Dorothy Counts, one of the first black students to enter the newly desegregated Harry Harding High School.



Stanislav Tereba, Czechoslovakia, Vecernik Praha. Prague, Czechoslovakia, September 1958.
National soccer championship between Prague and Bratislava.



Yasushi Nagao, Japan, Mainichi Shimbun. Hibiya Hall, Tokyo, Japan, 12 October 1960.
Right-wing student assassinates Socialist Party Chairman Inejiro Asanuma during speech.



Héctor Rondón Lovera, Venezuela, Diario La República. Puerto Cabello naval base, Venezuela, 4 June 1962.
A soldier who has been mortally wounded by a sniper clings onto navy chaplain Luis Padillo.



Malcolm W. Browne, USA, The Associated Press. Saigon, South Vietnam, 11 June 1963.
Buddhist monk Thich Quang Duc sets himself ablaze in protest against alleged religious persecution by the South Vietnamese government.



Donald McCullin, UK, for The Observer, Quick, Life. Ghaziveram, Cyprus, April 1964.
A Turkish woman mourns her dead husband, victim of the Greek-Turkish civil war.



Kyoichi Sawada, Japan, United Press International. Loc Thuong, Binh Dinh, South Vietnam, September 1965.
Mother and children wade across river to escape US bombing.



Kyoichi Sawada, Japan, United Press International. Tan Binh, South Vietnam, 24 February 1966.
American troops drag the body of a Viet Cong soldier to be buried.



Co Rentmeester, the Netherlands, Life. South Vietnam, May 1967. The commander of an M48 tankgunner of the US 7th Cavalry Regiment in Vietnam's "Iron Triangle".



Eddie Adams, USA, The Associated Press. Saigon, South Vietnam, 1 February 1968.
South Vietnam national police chief Nguyen Ngoc Loan executes a suspected Viet Cong member.



Hanns-Jörg Anders, Germany, Stern. Londonderry, Northern Ireland, May 1969.
A young Catholic during clash with British troops.



Wolfgang Peter Geller, Germany. Saarbrücken, West Germany, 29 December 1971.
Shoot-out between police and bank-robbers.



(Nick) Ut Cong Huynh, Vietnam, The Associated Press. Trangbang, South Vietnam, 8 June 1972. Phan Thi Kim Phuc (center) flees from the scene where South Vietnamese planes have mistakenly dropped napalm.



Anonymous, The New York Times. Santiago, Chile, 11 September 1973. Democratically elected President Salvador Allende moments away from death during military coup at Moneda presidential palace.



Ovie Carter, USA, Chicago Tribune. Kao, Niger, July 1974. Drought victim



Stanley Forman, USA, The Boston Herald. Boston, USA, 22 July 1975. A woman and a girl are hurled down as the fire escape of their apartment building collapses.



Françoise Demulder, France, Gamma. Beirut, Lebanon, January 1976.
Palestinian refugees in the district La Quarantaine.



Leslie Hammond, South Africa, The Argus. Modderdam, Western Cape, South Africa, August 1977.
The police tear-gas inhabitants of Modderdam squatter camp outside
Cape Town protesting against the demolition of their homes.



Sadayuki Mikami, Japan, The Associated Press. Tokyo, Japan, 26 March 1978.
Protest against the construction of Narita Airport.



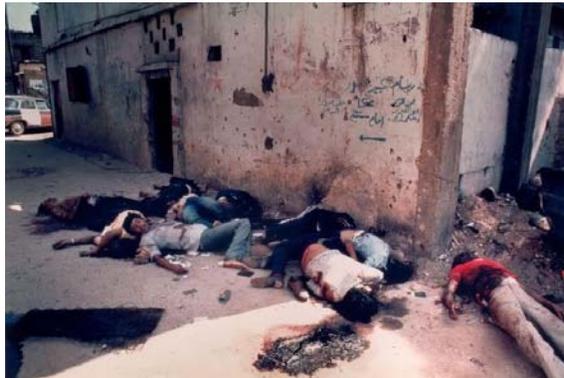
David Burnett, USA, Contact Press Images. Sa Keo refugee camp, Thailand, November 1979.
A Cambodian woman cradles her child while waiting for food to be distributed.



Mike Wells, United Kingdom. Karamoja district, Uganda, April 1980. Starving boy and a missionary.



Manuel Pérez Barriopedro, Spain, Agencia EFE. Madrid, Spain, 23 February 1981. Lt. Col. Antonio Tejero Molina and members of the Guardia Civil and the military police hold the Spanish parliament hostage.



Robin Moyer, USA, Black Star for Time. Beirut, Lebanon, 18 September 1982. Aftermath of massacre of Palestinians by Christian Phalangists in the Sabra and Shatila refugee camps.



Mustafa Bozdemir, Turkey, Hürriyet Gazetesi. Koyunoren, Eastern Turkey, 30 October 1983.
Kezban Özer finds her five children buried alive after a devastating earthquake



Pablo Bartholomew, India, Gamma. Bhopal, India, December 1984. Child killed
by the poisonous gas leak in the Union Carbide chemical plant disaster.



Frank Fournier, France, Contact Press Images. Armero, Colombia, 16 November 1985. Twelve-year-old
Omayra Sanchez trapped in the debris caused by the eruption of Nevado del Ruíz volcano.
After sixty hours she eventually lost consciousness and died.



Alon Reiningger, USA/Israel, Contact Press Images. San Francisco, USA, September 1986.
Ken Meeks' skin is marked with lesions caused by Aids-related Kaposi's Sarcoma.



Anthony Suau, USA, Black Star. Kuro, South Korea, 18 December 1987. A mother pleads with the riot police after her son was arrested at a demonstration accusing the government of fraud in the presidential election.



David Turnley, USA, Black Star/Detroit Free Press. Leninakan, USSR,
December 1988. Boris Abgarzian grieves for his 17-year-old son, victim of the Armenian earthquake.



Charlie Cole, USA, Newsweek. Beijing, China, 4 June 1989. Demonstrator confronts a line of People's Liberation Army tanks during Tiananmen Square demonstrations for democratic reform.



Georges Merillon, France, Gamma. Nogovac, Kosovo, Yugoslavia, 28 January 1990. Mourners at the deathbed of Elshani Nashim (27), who was killed during a protest against Yugoslavia's decision to abolish the autonomy of Kosovo.



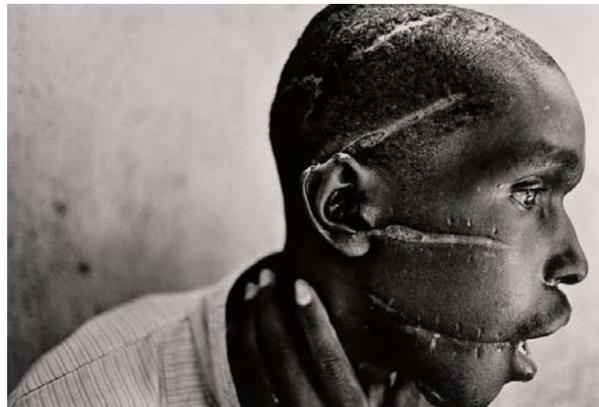
David Turnley, USA, Black Star/Detroit Free Press. Iraq, February 1991. US Sergeant Ken Kozakiewicz mourns the death of fellow soldier Andy Alaniz, a victim of friendly fire on the final day of fighting in the Gulf War.



James Nachtwey, USA, Magnum Photos, USA for Libération, France. Bardera, Somalia, November 1992. Mother lifts up the body of her child, a famine victim, to bring it to the grave.



Larry Towell, Canada, Magnum Photos. Gaza City, Palestinian Territories, March 1993. Palestinian boys raise their toy guns in a defiant gesture.



James Nachtwey, USA, Magnum Photos for Time. Rwanda, June 1994. Hutu man mutilated by the Hutu Interahamwe' militia, who suspected him of sympathizing with the Tutsi rebels.



Lucian Perkins, USA, The Washington Post. Chechnya, May 1995. A young boy peers out of a bus loaded with refugees as they flee fighting between Chechen independence fighters and Russians near Shali, Chechnya. the bus was heading back towards Grozny.



Francesco Zizola, Italy, Agenzia Contrasto. Kuito, Angola, 1996. Landmine victims in Kuito, a town where many people were killed and traumatized during the civil war.



Hocine, Algeria, Agence France-Presse. Algiers, Algeria, 23 September 1997. A woman cries outside the Zmirli Hospital, where the dead and wounded had been taken after a massacre in Bentalha.



Dayna Smith, USA, The Washington Post. Izbica, Kosovo, Yugoslavia, 6 November 1998. At a funeral, relatives and friends comfort the widow of a Kosovo Liberation Army fighter who had been shot dead the previous day while on patrol.



Claus Björn Larsen, Denmark, Berlingske Tidende. Kukës, Albania, April 1999. Wounded Kosovo Albanian Man walks the streets of Kukës in Albania, one of the largest gathering points for ethnic Albanian refugees fleeing violence in Kosovo.



Lara Jo Regan, USA, for Life. Texas, USA, 2000. Uncounted Americans:
The mother of a Mexican immigrant family makes piratas to support herself and her children, in Texas.



Erik Refner, Denmark, for Berlingske Tidende. Jalozai refugee camp, Pakistan, juni 2001 The body of an Afghan refugee boy is prepared for burial



Eric Grigorian, Armenia/USA, Polaris Images. Qazvin Province, Iran, 23 June 2002.
Surrounded by soldiers and villagers digging graves for victims of earthquake,
a boy holds his dead father's trousers as he squats beside the spot where his father is to be buried.



Jean-Marc Bouju, France, The Associated Press. An Najaf, Iraq, 31 March 2003.
Iraqi man comforts his son at a holding center for prisoners of war.



Finbarr O'Reilly, Canada, Reuters. Mother and child at emergency feeding center,
Tahoua, Niger, 1 August 2005



Spencer Platt, USA, Getty Images Young Lebanese drive through devastated
neighborhood of South Beirut, 15 August 2006



Tim Hetherington, UK for Vanity Fair. 2007 American soldier resting at bunker, Korengal Valley, Afghanistan, 16 September.



Anthony Suau, USA, for Time. 2008-09 Detective Robert Kole of the Cuyahoga County Sheriff's Office enters a home in Cleveland, Ohio, on March 26, following mortgage foreclosure and eviction. He needs to check that the owners have



Premios 2010, World Press Photo of the Year 2009 - Pietro Masturzo, Italy - From the rooftops of Tehran, June



Premios 2010, World Press Photo of the Year 2009 Second prize Spot News stories
- Olivier Laban-Mattei – Post-election protests in Tehran in June AFP



Premios 2010, World Press Photo of the Year 2009, 1st prize Spot News Singles - Adam Ferguson,
Australia, VII Mentor Program for The New York Times - Afghan woman rushed
from the scene of a suicide bombing, Kabul, 15 December



*Premios 2010, World Press Photo of the Year 2009, Third prize in Spot News stories
- Palestinian Mohammed Abedwith - Shelling in Gaza in January 2009 AFP*



*Premios 2010, World Press Photo of the Year 2009, Honorable mention - Robin Utrecht, the Netherlands, ANP
- Car drives into crowd of onlookers during Queen's Day celebrations, Apeldoorn, the Netherlands, 30 April*



Premios 2010, World Press Photo of the Year 200, 1st prize Spot News Stories - Walter Astrada, Argentina, Agence France-Presse - Bloodbath in Madagascar, February



Premios 2010, World Press Photo of the Year 2009, 1st prize General News Singles - Kent Klich, Sweden – Gaza photo album: Tuzzah, Gaza Strip, 3 March



Premios 2010, World Press Photo of the Year 2009, 1st prize General News Stories
- Marco Vernaschi, Italy, for Pulitzer Center - Guinea Bissau



Premios 2010, World Press Photo of the Year 2009, 2nd prize People in the News Singles
- David Guttenfelder, USA, The Associated Press - US soldiers respond to Taliban fire
outside their bunker, Korengal Valley, Afghanistan, 11 May



Premios 2010, World Press Photo of the Year 2009, 1st prize People in the News Stories - Charles Ommanney, United Kingdom, Getty Images for Newsweek - Inauguration Day, Washington DC, 20 January



Premios 2010, World Press Photo of the Year 2009, 1st prize Sports Action Singles - Gareth Copley, United Kingdom, Press Association - England's Jonathan Trott is run out at the fifth Ashes test match, London, August



*Premios 2010, World Press Photo of the Year 2009, 1st prize Sports Action Stories
- Donald Miralle, Jr., USA – Ironman World Championships, Hawaii*



*Premios 2010, World Press Photo of the Year 2009, 1st prize Sports Features Singles
- Robert Gauthier, USA, Los Angeles Times Magazine - Yankee fans try to
distract Angels left fielder Juan Rivera, Yankee Stadium, 25 October*



Premios 2010, World Press Photo of the Year 2009, 1st prize Sports Features Stories - Elizabeth Kreutz, USA - Lance Armstrong's comeback



Premios 2010, World Press Photo of the Year 2009, 2nd prize Contemporary Issues Singles - Stefano De Luigi, Italy, VII Network for Le Monde Magazine - Giraffe killed by drought, northeast Kenya, September



Premios 2010, World Press Photo of the Year 2009, 1st prize Contemporary Issues Stories - Eugene Richards, USA, Reportage by Getty Images for The Sunday Times Magazine/Paris Match - War Is Personal, USA



Premios 2010, World Press Photo of the Year 2009, 2nd prize Daily Life Singles - Joan Bardeletti, France - Sunday picnic, Mozambique



*Premios 2010, World Press Photo of the Year 2009, 1st prize Daily Life Stories
- Gihan Tubbeh, Peru - Adrian, 13-year old autistic*



*Premios 2010, World Press Photo of the Year 2009, 1st prize Portraits Singles- Laura Pannack,
United Kingdom, Lisa Pritchard Agency for The Guardian Weekend magazine - Graham, anorexic teenager*



*Premios 2010, World Press Photo of the Year 2009, 2nd prize Portraits Stories
- Annie van Gemert, the Netherlands - Boys and girls*



*Premios 2010, World Press Photo of the Year 2009, 1st prize Arts and Entertainment Singles - Malick Sidibé,
Mali, for The New York Times Magazine - Fashion portfolio: Prints and the Revolution, Mali*



*Premios 2010, World Press Photo of the Year 2009, 1st prize Arts and Entertainment Stories
- Kitra Cahana, Canada, Fabrica for Colors - Rainbowland, New Mexico*



*Premios 2010, World Press Photo of the Year 2009, 1st prize Nature Singles
- Joe Petersburger, Hungary, National Geographic – Hunting kingfisher, Hungary*



Premios 2010, World Press Photo of the Year 2009, 1st prize Nature Stories
- Paul Nicklen, Canada, National Geographic - South Georgia, Antarctica

3.2 Construyendo un imaginario sobre una puesta en escena de guerra: Abu Ghraib

Quizás el banco de imágenes que más ha sido controvertido dentro de la historia de la fotografía de guerra –capaz-, (desde la invención de la fotografía, mediado el siglo XIX), de aportar por sí mismas claves de la historia y de la percepción, ya sean imágenes-ícono o imágenes-síntoma, se ha alimentado en 2004 con las fotos de la prisión iraquí de Abu Ghraib. Este banco contiene un alto grado de paradoja y plantea interrogantes inéditas. Se trata de fotos de prisioneros de guerra en el proceso de ser torturados tomadas por los propios torturadores como entretenimiento y *souvenir* de experiencias en gran medida innombrables (la guerra, la tortura), que se han convertido en fotos periodísticas.

El contexto que ha hecho posible estas imágenes, la Guerra contra Irak, es indicativo en diversos sentidos, pero en este texto importa el estatuto de estas fotos en relación con lo que, hasta ellas, se podía denominar foto de guerra sin demasiados equívocos: hasta la primavera de 2004, *una foto de guerra era una imagen que documentaba una guerra porque estaba hecha por fotógrafos que asistían a esa guerra en calidad de tales*. Fotógrafos más o menos independientes de los ejércitos a los que acompañaban, pero ciertamente fotógrafos. Incluso era así cuando los fotógrafos pasaron a formar parte del propio contingente armado, como así es desde la guerra del Golfo de 1991. Trece años después, en Irak, otra inflexión se ha producido: ni siquiera estos fotógrafos militarizados son necesarios.

Las fotos fueron realizadas por los torturadores con cámaras digitales y vistas a continuación por un gran número de soldados (ver catálogo de fotos publicadas). Al ser visibles sólo por sistema digital –la cámara, el computador- y ser difundidas por Internet, las fotos dieron en ocupar las pantallas de TV de muchos países y hogares, así como las primeras páginas de la prensa de todo tipo, lugar y condición. La noticia fue la tortura y

sus procedimientos en los albores del siglo XXI por parte de soldados de un imperio, las fotos mismas han quedado sin nombrar.

Las fotos reaparecieron en la esfera pública física en el otoño de 2004, en unos Estados Unidos en controvertida campaña electoral. Pero no aparecieron de nuevo en la prensa para participar en una intervención periodística o analítica, ni siquiera de propaganda electoral, sino que reaparecieron colgadas en salas de museo.

En este texto me propongo plantear algunas situaciones de cómo van sucediendo los hechos de aparición de las imágenes derivadas de la exploración de este proceso fotográfico, de lo informativo y de la relación entre fotografía y guerra y su representación en el espacio cultural artístico, para ello, sintetizo primero sus fases:

- De la cámara digital de uso personal de los soldados, las fotos salieron como entretenimiento y recuerdo de actos de tortura, un acto sin culpa, una imagen turística.
- De ahí pasaron a ser foto-noticia de impacto, sin que fuera relevante su falta de conciencia fotográfica.
- Desde el no-lugar de la falta de conciencia, las fotos transitaron por los *media* hasta llegar al museo, donde se han convertido en icono de otra cosa, que no es la tortura.

Las fotos de Abu Ghraib (ver catálogo de las fotografías publicadas de las torturas en la prisión al final) se cuentan entre las imágenes de la guerra de Irak que más han conmovido a la opinión pública ⁽¹⁾. Fueron fotos tomadas no por fotógrafos –fueran fotoperiodistas, fotógrafos de agencia o de cualquier otro régimen profesional, o fotógrafos de televisión- sino por soldados. Y no por cualquier soldado, sino por los propios soldados torturadores.

No fueron, pues, fotos disparadas con un punto de vista histórico, con voluntad de documentar hechos o actitudes. Fueron realizadas con intención de tortura y espectáculo, de entretenimiento e intención turística, dentro de lo que Gerverau⁽²⁾ ha denominado "turismo visual". A esta característica ontológica corresponde la falta de conciencia

fotográfica que el proceso revela.

El objetivo de las fotos era documentar, para el goce privado de los "fotógrafos", cómo éstos habían preparado a los detenidos para los interrogatorios de la inteligencia militar norteamericana.

Las fotos fueron distribuidas entre centenares de soldados norteamericanos en Bagdad para su diversión. Un recuerdo y una diversión ciertamente macabras pero, en definitiva, documentos turísticos, algo inocente en apariencia. Algo que terminó, no obstante, en imagen periodística.

¿Cómo llegaron a los medios? Fueron encontradas en un CD ⁽³⁾ de uno de los torturadores, el cabo Graner, que protagoniza alguna de ellas. Las imágenes pasaron de computador en computador por todo el 320 batallón, según la investigación pionera de Hersh (2004) en *The New Yorker*. Cabe entender que los soldados norteamericanos parten hoy a la guerra con computador personal, al menos muchos de ellos ⁽⁴⁾. Cuando el CD llegó a manos del soldado y policía militar Joseph M. Darby, éste, lo dio a conocer anónimamente al mando militar, según reconocería en el proceso contra uno de los acusados. El soldado Darby entregó las fotos a los investigadores el 13 de enero de 2004. Las fotos no se divulgaron por la cadena norteamericana CBS hasta el 28 de abril, unos días antes de que el reportero Seymour M. Hersh publicara su revelador artículo en *The New Yorker*, luego ampliado y convertido en libro. Entre una fecha y la otra, la Casa Blanca tuvo perfecto conocimiento de ellas ⁽⁵⁾.

Las fotos ocuparon pantallas y medios desde finales de abril a principios del verano. Siguen ocupando páginas de Internet desde entonces. Y han reaparecido en exposición en dos museos, simultáneamente, a mediados de septiembre (hasta el 28 de noviembre del 2004), en el Centro Internacional de Fotografía de Nueva York y en el Museo Warhol de Pittsburgh. Los dos centros han convenido en mantener el mismo título para la exposición, (Testimonio molesto) reunió diecisiete fotos (ver nota de prensa que se publicó para el evento al final - *Inconvenient Evidence: Iraqi prison photographs from Abu*

Ghraib).

Las fotografías que muestran las torturas cometidas por militares estadounidenses en la prisión iraquí de Abu Ghraib no lo explican todo: detrás de ellas existen circunstancias e historias sorprendentes de víctimas y verdugos. El cineasta Errol Morris las plasmó en el documental *“Standard operating procedure”*, ganador del Oso de Plata en el Festival de Cine de Berlín 2008. Con base en el documental, el periodista y escritor Philip Gourevitch escribió el libro: *La balada de Abu Ghraib*, que la editorial Debate lanzó recientemente en México del cual en base a un reporte que presentara la Revista Proceso del 15 de febrero de 2009 tomamos algunas ideas de cómo fueron trascurriendo los hechos de las tomas fotográficas y sus significaciones de los torturadores hacia los torturados.

A la policía militar Sabrina Harman le daba la impresión de estar insensibilizándose en Abu Ghraib y al mismo tiempo la sorprendía su capacidad para seguir conmoviéndose.

"Al principio -dijo- veías a alguien desnudo y con ropa interior en la cabeza, y pensabas: 'Eso está mal, no puedo creerme que acabe de ver eso'. Y entonces te ibas a la cama y volvías el día siguiente, y te encontrabas con algo peor. Bueno, parecía que lo del día anterior no había sido tan malo."

Harman no tenía un puesto fijo dentro del turno de noche en el emplazamiento duro, sino que ayudaba donde hiciera falta personal. Empezó en uno de los bloques de celdas de criminales iraquíes. "(...) Creo que lo primero que vi fue a una persona con ropa interior en la cabeza. Estaba esposado de espaldas a una ventana y le hacían preguntas. Esa fue la primera vez que me puse a sacar fotos". Se trataba del prisionero al que los policías militares llamaban El Taxista. Estaba desnudo, salvo por unos calzoncillos que llevaba en la cabeza. La postura en que lo tenían -con las manos atadas detrás de la espalda y levantadas por encima de los hombros, forzándolo a doblarse hacia delante con la cabeza inclinada y todo el peso suspendido de sus muñecas- se conocía como "horca palestina" por su utilización en las cárceles israelíes. Más tarde movieron a El Taxista a una cama y

Harman le sacó otra fotografía allí. Después vio a otro preso acostado en su cama con toda la ropa puesta y también lo fotografió.

Por lo que sabía Harman en aquel momento, nadie más había tomado fotografías en la sección 1A. Más adelante vio una, tomada varios días antes, de un hombre desnudo en el pasillo, esposado a los barrotes de una celda; no se sorprendió. El sargento Frederick tenía una cámara y también el cabo primero Charles Graner, sustituto de Javal Davis como oficial al mando del turno de noche en el bloque de Inteligencia Militar, y al terminar la primera noche de Harman habían sacado más de 25 fotografías (...). La mayor parte de ellas mostraba a prisioneros sin ropa y aislados en posturas en tensión, atados a los barrotes de sus celdas o estirados e inclinados hacia delante y hacia atrás sobre las literas, con las manos sujetas a las barras metálicas del fondo. Algunos presos llevaban sacos de arena a modo de capucha, otros tenían calzoncillos en la cabeza. Existe una de un hombre desnudo tendido boca abajo, con los brazos sin atar, sobre un suelo de hormigón (...)

(...) Harman afirmó haber empezado a tomar fotografías de lo que veía porque lo encontraba difícil de creer. "Si yo me acercara a usted y le dijera: 'Está ocurriendo esto', posiblemente no me creería a no ser que tuviera algo que enseñarle -dijo. Pero si le digo: 'Está ocurriendo esto, mire, tengo las pruebas', usted no podrá negarlo, supongo". Según Harman, esa era su motivación: "Simplemente mostrar lo que estaba ocurriendo, lo que se permitía hacer".

La misma noche en que comenzó a tomar fotografías en el emplazamiento duro, Harman escribió una carta a casa:

Kelly:

(...) Los presos que tenemos van desde el robo hasta el asesinato de un soldado de Estados Unidos. Hasta que llegó la Cruz Roja, Inteligencia ponía calzoncillos de mujer en la cabeza a unos presos que teníamos para hacerlos hablar. Bastante gracioso, pero ellos dijeron que era cruel. Yo creo que no. No les hacía ningún daño físico (...)

La noche siguiente, Harman volvió al bloque de Inteligencia Militar y escribió otra carta: 20 de octubre de 2003, 12:29 a.m. Kelly:

(...) Han estado desnudando a los prisioneros "jodidos" y esposándolos a los barrotes. Es bastante triste. Yo tengo que reírme de ellos y tirarles granos de maíz. Me siento un poco mal por estos presos, aunque estén acusados de matar a soldados de Estados Unidos. Nosotros los degradamos, pero no les pegamos, y eso está bien, aunque estoy segura de que desearían que los matáramos. Sólo duermen una hora y entonces les gritamos para despertarlos. Los tenemos una hora despiertos y duermen otra, y así sucesivamente...

Pero he sacado fotos, ¡tienes que verlas! Les pusieron un saco de arena en la cabeza, estaba empapado de salsa picante. Sé que está mal, pero es que estas personas tienen información, estamos intentando que hablen, eso es todo, no hacemos esas cosas a todos los prisioneros, sólo a los pocos que tenemos nosotros, que son unos 30 o 40, no muchos (...) ¡Es hora de volver a despertarlos!

Y más tarde aquel mismo día, en su siguiente turno de noche, Harman escribió: 20 de octubre de 2003, 10:40 p.m. Kelly:

Esto ya no me gusta. Al principio era gracioso, pero esta gente se está pasando. Dejé de escribirte anoche porque era hora de despertar a los presos de Inteligencia y "tocarles las narices", pero la cosa se salió de control que ni yo podía soportar lo que pasaba. No puedo quitármelo de la cabeza. Bajé por las escaleras después de soplar el silbato y dar golpes en las celdas con una porra telescópica, y me encontré a El Taxista (apodo de uno de los prisioneros) esposado por detrás a su ventana, desnudo y con la ropa interior en la cabeza y la cara. Parecía Jesucristo. Al principio tuve que reírme, así que fui, saqué la cámara y le tomé una foto. Un prisionero me agarró la porra telescópica y se puso a darle "golpecitos" en la polla. Pensé otra vez que era divertido, pero entonces se me ocurrió que era una forma de vejación. No se podía hacer. Me puse a sacar más fotos, pero ahora para "grabar" lo que pasaba. Empezaron a hablar con el hombre y al principio decía: "Yo sólo soy un taxista, no he hecho nada". Dijo que nunca había intentado hacer daño a los

soldados de Estados Unidos, que se le subió al taxi la gente equivocada (...) Al hombre de allí lo habían cansado tanto que se puso a llorar (...)

(...) En el bloque de Inteligencia Militar, Harman mantuvo su reputación de espíritu libre dentro de la unidad; obviamente no era una líder, y sin embargo tampoco era una auténtica seguidora, sino algo más parecido a una “*adlater*”, una soldado que nunca debería haber sido soldado.

La primera palabra que venía a la mente del cabo primero (Charles) Graner cuando pensaba en Harman, era "inocente". Ciertamente, esa era la concepción que ella tenía de sí misma incluso mientras se sumergía en la corrupción de las secciones 1A y 1B. Y así, en sus cartas de esas primeras noches, a medida que describe sus reacciones ante la degradación de los presos y su papel en ella -que oscila entre la burla infantil, el ocasional pavoneo, la compasión, la crueldad, la emoción, la autoexcusa, la duda, la indignación, la desesperación-, se las ingenia para sustraerse gradualmente de las escenas que bosqueja. Hacia el final de su abundante correspondencia, Harman se ha posicionado como una extranjera en Abu Ghraib, una observadora y registradora que niega con la cabeza (...)

El problema de Harman era que deseaba ser dura y a la vez decente (...) Pero vio o participó sin protestar en muchas escenas tan penosas como los apuros de un prisionero que posó colgado. Solía ser tan indulgente con sus compañeros como lo era consigo misma. Cuando le fallaba el endurecimiento y no le quedaba la opción de la amabilidad, Harman se refugiaba en la negación. "Era la única forma de llegar al final del día, empezar a bloquear cosas- dijo. Olvidarte de lo que había pasado. Te ibas a la cama y entonces te preocupabas del día siguiente (...)".

Además de la graduación y categoría, todo el personal del ejército está clasificado según lo que se conoce como Estructura Ocupacional Militar (EOM), un código alfanumérico que indica su nivel de entrenamiento, calificación y autorización para realizar trabajos específicos. El código EOM del cabo primero Charles Graner era 71L, un valor bajo, que significaba que carecía de la acreditación de seguridad básica para llevar el brazalete con

las siglas "PM" y servir como policía militar en la custodia de prisioneros (...) Pero cuando el sargento Frederick lo puso al mando del turno de la noche en las secciones IA y IB, nadie se quejó. Por supuesto, nadie llevaba brazaletes ni tampoco insignia alguna dentro del bloque de Inteligencia. Lo normal era vestir uniformes asépticos, despojados de toda identificación (...)

Graner aprendía rápido. En uno de sus primeros turnos en la sección llevaron a un preso de Inteligencia desde el campamento *-Vigilant*". Sus responsables dijeron que volverían a recogerlo por la mañana para el interrogatorio, así que Graner no se molestó en asignarle una celda. "Lo dejamos en el pasillo y le hicimos EF durante toda la noche", dijo Graner, y con las siglas EF se podía referir a cualquier cosa, desde flexionar al máximo las rodillas hasta reptar desnudo arriba y abajo por el pasillo.

Siempre había cajas de raciones precocinadas cerca; se podía obligar a un recluso a quedarse quieto de pie encima de una de ellas hasta que se cayera, o sostener una con los brazos extendidos hasta que no pudiera soportar el peso. Cualquiera que fuese el ejercicio, gritaban a los prisioneros. En una sesión de EF intensiva es posible que también les dieran golpes y empujones.

Graner agotó al prisionero del campamento *-Vigilant*" y, según dijo, "Inteligencia sacó buenos resultados de él". Después de aquella vez, se convirtió en una rutina (...)

Graner nunca informaba de lo ocurrido en la sección, o al menos no escribía informes formales (...) Pero siempre tenía su cámara a la mano porque pensaba que si veía algo "inusual" o "disparatado", sería bueno disponer de fotografías. "Era de los que les gusta sacar fotos -dijo Frederick de él. Casi siempre estaba orgulloso de cada foto que sacaba" (...)

Al haber cámaras digitales, muchísima gente sacaba fotografía de todo tipo y luego las intercambiaba (...) Graner explicó a la cabo Lynndie England (quien era su novia) los

motivos para llevar un registro gráfico de sus hazañas: cuando se las contaba a la gente, no le gustaba que dudaran de ellas (...)

La noche del 24 de octubre, England se encontró al llegar a la sección con que Graner y Ambuhl (de nombre Megan, mujer soldado de la PM) se estaban preparando para sacar del agujero a un prisionero apodado Gus. El agujero era una celda de hormigón con puertas gruesas, sin ventanas, sin iluminación, sin agua, sin retrete, sin muebles, en la que aislaban a los prisioneros que perdían el control, o cuyos interrogadores prescribían un período de desorientación sensorial. Era el primer día de Gus en la sección, y estaba metido allí desde que llegó.

(...) Para extraer un prisionero realmente peligroso de una celda, por lo general son necesarios dos o tres hombres que sepan conducirse en una pelea. Pero Gus estaba escuchimizado y ellos no disponían de un equipo con dotes marciales, así que Graner cogió una correa de sujeción de cargas, se metió la cámara fotográfica en el bolsillo y dijo a Ambuhl y a England que lo siguieran.

"Yo iba detrás de él y Megan me seguía -dijo England. Bajamos las escaleras. Cuando abrimos la puerta, ahí estaba Gus. Iba desnudo. No quería salir de la celda, estaba tirado en el suelo. Por eso se había traído Graner la correa. Entró y se la pasó por el cuello. Quería obligarlo a salir arrastrándose, y eso hizo. Cuando ya había pasado medio cuerpo por la puerta, Graner se giró, me dio la correa y me dijo: 'Sujeta esto'. Yo lo hice. Simplemente la cogí y él se alejó un poco y sacó una foto. Gus continuaba saliendo a rastras. En la primera foto está medio fuera y en las otras dos ya ha salido del todo. Había tres en total. Se arrastró por el suelo y luego se quedó allí quieto. Se ve a Megan a un lado, de pie. Yo estoy sosteniendo la correa de carga. Se ve claramente que no está tensa. Ya sé que la gente dijo que lo arrastré yo, pero no es verdad. Cuando Graner terminó de sacar las fotos, volvió a guardarse la cámara en el bolsillo, se acercó, me cogió la correa, y supongo que para entonces Gus ya quería cooperar, porque se la quitó del cuello, lo levantó y se lo llevó a su celda. Ese fue el final del asunto" (...)

Pero lo que en primer lugar se filtró a la prensa fue un recorte de la segunda fotografía en la que sólo aparecen England y Gus: la imagen dio la vuelta al mundo para transformarse, casi de la noche a la mañana, en una de las más reconocibles de nuestros tiempos y así convertir a England en el icono de la vergüenza estadounidense: la chica de la correa.

Poco después de las cuatro de la madrugada del 4 de noviembre de 2003 llegó un nuevo prisionero a Abu Ghraib y lo metieron directamente en el emplazamiento duro. Acababa de empezar el turno de día y el sargento Tony Díaz sustituía a Hydrue Joyner como policía militar a cargo del bloque de Inteligencia Militar. Jeffery Frost también estaba allí. Los estadounidenses que llegaron con el preso nuevo, un interrogador y su intérprete, iban vestidos de negro y se identificaron como hombres de OAG (Otras Agencias Gubernamentales). "Gente de la CIA", en opinión de Frost.

El prisionero llevaba un saco de arena sobre la cabeza. Tenía las manos esposadas a la espalda y vestía solamente una camiseta, sin pantalones, sin ropa interior, sin zapatos ni calcetines. "Estaba bastante destrozado. Nos dijeron que se había resistido al arresto", dijo Frost. Díaz añadió: "Respiraba muy fuerte. Además, se le oía el corazón, le latía con fuerza. Pero todo iba bien, el hombre hablaba mientras lo traían. Estaban interrogándolo".

Los policías militares no hicieron preguntas. "No era asunto nuestro quién fuera esa persona lo que hubiera hecho -afirmó Díaz. Lo único que hicimos fue tramitarlo". No hubo papeleo, por supuesto, ya que se trataba de un prisionero fantasma. Tramitado significaba quitarle la camisa, registrarlo, meterlo en un overol y hacerlo desfilarse hacia la ducha de la sección 1B, donde el interrogador de la CIA dispuso que los policías militares le ataran las manos esposadas por detrás a una ventana, en una postura de horca palestina. Entonces los policías militares se retiraron a instancias del interrogador (...)

Una hora después, o tal vez hora y media, Díaz y Frost estaban tomando café cuando salió el interrogador de la ducha y les pidió ayuda. El prisionero no respondía a las preguntas y el interrogador lo quería con las manos colgadas de un barrote más alto para aumentar su incomodidad. Los policías militares entraron y Díaz alzó al hombre mientras

Frost cambiaba las esposas de sitio. Entonces Díaz lo soltó y el prisionero se inclinó hacia adelante (...)

El interrogador, que había tomado asiento, continuó haciendo preguntas sin cesar mientras miraba a los policías militares maniobrando con su silencioso prisionero. A continuación les pidió que pusieran las manos todavía más alto. Esta vez fue Frost quien cargó con su peso (...) Dijo: "Caray, este tipo es bastante bueno haciéndose el muerto, porque seguro que yo estaría chillando como un cerdo". Todo el mundo se rió (...)

Cuando las esposas estuvieron reajustadas, Frost soltó el peso. Díaz contó que el interrogador no dejó de hacer preguntas. "Nosotros pensábamos: 'Uf, esto no está nada bien' -dijo Díaz. Yo me acerqué un poco, intentando escuchar su corazón. No oí nada". Mandó a un policía militar a buscar agua fría y, cuando llegó el cubo, salpicó al prisionero. El hombre ni se inmutó. "Entonces fue cuando levanté la capucha -dijo Díaz-, y le vi la cara por primera vez. La tenía destrozadísima: ojos enormes y morados, cardenales por todas partes". Dijo que se dirigió al interrogador: "Señor, éste está muerto, y el interrogador respondió: '¿En serio? No puede estar muerto'".

Cuando se extendió el rumor de la muerte por la cadena de mando de Abu Ghraib, se inició una procesión de oficiales hacia la ducha de la sección IB. Los hombres de la CIA se negaron a llevarse a su prisionero destruido cuando se marcharon, y nadie sabía qué hacer con el cadáver de alguien que oficialmente no existía ni siquiera estando vivo (...)

Llamaron a los médicos para que limpiaran el cuerpo, le vendaran las heridas abiertas y lo metieran en una bolsa de cadáveres llena de hielo. Limpiaron la ducha con lejía, cerraron con cremallera la bolsa de cadáveres y la dejaron en un rincón, echaron el cerrojo a la sala y escribieron una nota en el registro del bloque de celdas: "No se puede usar la ducha de 1B hasta que saquen al OAG".

La noche anterior (a la de la muerte del prisionero) un agente de la División de Investigación Criminal llamado Ricardo Romero, habitual del bloque de Inteligencia, había traído a un prisionero de quien sospechaban estaba implicado en la muerte de un

compañero de división de Romero (...) Yo tenía instrucciones del jefe Romero. (...) Sus palabras fueron: "Haz que su vida sea un infierno durante los próximos tres días y averigua su nombre". Graner había apodado a Gilligan al prisionero antes de someterlo al tratamiento de siempre: gritos, EF, la caja de raciones de comida para sostener o subirse encima. No le quitó la capucha a Gilligan y, normalmente, lo habría mantenido desnudo. Sin embargo, dijo, "hacía un frío de los mil demonios aquellas noches". Así que Graner había recortado un agujero en una manta de la cárcel y había cubierto al recluso con ella como si fuera un poncho. Aquello lo hizo por lástima. La segunda noche, Gilligan estaba de pie encima de su caja, esta vez en la ducha de la sección 1A, y Graner le gritaba con su mejor voz de instructor de los marines (...)

Frederick fue a la ducha y supervisó la escena. Graner estaba tomándose un descanso y Gilligan estaba de pie sobre su caja. Frederick se fijó en unos cables eléctricos sueltos que colgaban de la pared detrás de Gilligan. "Los cogí y toqué uno con otro para asegurarme de que no tenían corriente -declaró. Cuando lo hice y no pasó nada, até un nudo de lazo en el extremo y se lo puse, creo, en el dedo índice. Y allí lo dejé".

Frederick dijo que Javal Davis y Harman entraron en la ducha mientras lo hacía, y a continuación alguien ató un cable a la otra mano de Gilligan y le puso un tercero bajo la garganta. "Recuerdo a Davis diciendo no sé qué sobre dónde estaba el enchufe, o algo así", dijo Frederick. Pero Harman aclaró: "Eso se lo dije yo. También le dije que no se cayera, que se electrocutaría si caía al suelo".

"Yo sabía que no iba a electrocutarse -dijo ella-, así que en realidad no me preocupaba. O sea, eran sólo palabras. No había ninguna acción real. Habría sido más feo si de verdad saliera electricidad de los cables y pudiera haberse electrocutado. No le hicimos ningún daño físico".

Todo el asunto de la falsa electrocución no duró más de 10 o 15 minutos, lo justo para una sesión fotográfica. Tan pronto como estuvieron los cables sujetos a Gilligan, Frederick dio un paso atrás, ordenó a Gilligan que separara los brazos rectos a los lados del cuerpo,

como si fueran alas y sacó una fotografía. Al momento sacó otra, idéntica a la primera: el hombre encapuchado, con su poncho, descalzo sobre su caja con los brazos extendidos, con los cables enganchados a los dedos (...) Tres minutos más tarde, Harman realizó un encuadre similar (...) Esa es la imagen que se convertiría en la más conocida, más reconocible y más reproducida de toda la guerra (...)

Poco después de la sesión con Gilligan alguien se fijó en que salía agua por debajo de la puerta de la ducha, en la sección 1B. Graner cogió la llave y Harman lo acompañó a ver qué ocurría. "El tipo que habían matado, bueno, empezó a derretirse -dijo ella. Llevaba allí horas, y el hielo que tenía encima se estaba fundiendo del todo".

Con las manos enfundadas en guantes quirúrgicos de látex de color azul turquesa, se acercaron y abrieron la cremallera de la bolsa (...) Había bolsas para hielo de plástico traslúcido tapando al prisionero muerto del cuello para abajo, pero era visible su cabeza vapuleada y cubierta de vendajes. Tenía la boca entreabierta como si estuviera a mitad de una frase. Harman, la aspirante a fotógrafa forense, lo enfocó desde diversos ángulos, con distintos niveles de ampliación, mientras Graner fregaba el suelo. Cuando éste había terminado, le sacó una foto a ella posando con el cadáver, agachada para entrar en el plano, luciendo su mejor sonrisa y extendiendo el pulgar de una mano enguantada (...) ⁽⁶⁾

Algunos comentaristas han centrado sus análisis en los desnudos y representaciones de felación y otros actos sexuales en tanto que humillación contra los torturados por su condición de musulmanes, asimismo, la humillación sería aún mayor, consideran algunos medios, por el hecho de que los torturadores sean mujeres. Pero la humillación es igual en cualquier cultura y condición humana. ⁽⁷⁾

Antes de que las fotos se divulgaran, tal vez incluso de que se hicieran, uno de los torturadores, el sargento Frederick, escribió en una carta a su familia que, cuando preguntó por qué los reclusos estaban sin ropa en sus celdas, o vestidos con ropas femeninas, o esposados a las puertas de las celdas, "la respuesta que me dieron fue: Así es como lo quiere la inteligencia militar". Estas fuerzas estaban presentes en la prisión de

Abu Ghraib, que había sido la gran prisión represiva de Sadam Husein y en 2003 fue considerada por los mandos militares estadounidenses como el lugar que había que *guantanamoizar* (Ekaizer, 2004). La soldado Harman declararía luego en tribunal militar que (Hersh, 2004) su trabajo "consistía en mantener despiertos a los detenidos, entre ellos un prisionero encapuchado que fue metido dentro de una caja con cables eléctricos sujetos a los dedos de los pies, a las manos y al pene" para que, así, los superiores de la soldado Harman, Graner y Frederick en primera instancia, "consiguieran que desembuchasen"⁽⁸⁾

Vayamos ahora al último tramo, hasta ahora, del tránsito espectacular de estas imágenes: su exposición en museos.

Inconvenient Evidence, tanto en el Centro Internacional de Fotografía de Nueva York como en el Museo Warhol de Pittsburg, logró las fotos por impresión directa de Internet y las clavó con chinchetas en la pared. Los museos no les daban estatuto de foto de museo (copia original, firma, enmarcado expositivo), pero las expusieron. Junto a ellas, en Nueva York se han podido ver, en exposiciones paralelas, fotos de guerra y de activismo político. Entre las fotos, para *Life*, las de Vietnam tomadas por Larry Burrows y las de Cornell Capa sobre la presidencia de John F. Kennedy, así como dos vídeos políticos, uno de ellos, *The Eternal Frame* (1976), un film casero en muchos aspectos, sobre el asesinato de Kennedy, del colectivo Ant Farm.⁽⁹⁾ Filmado con turistas de Dallas, el centro neoyorquino presentó el film como un cuestionamiento de la "*nature of collective memory and constructions of truth in the media*". Así, las fotos de los soldados torturadores se emparejaron con las del fotoperiodismo de guerra y denuncia de los sesenta y el videoarte de intervención política e interrogación mediática de los setenta. En los textos de salas y respectivas webs, los dos centros justifican la exhibición.

Para el centro de la fotografía neoyorquina⁽¹⁰⁾, son una interrogación nueva sobre las relaciones entre fotografía y guerra. El museo de Pittsburgh dedicado a Andy Warhol dice algo semejante y notablemente distinto, pues las presenta como ocasión de "ver el conflicto de Irak a través de los ojos de hombres y mujeres *autorizados a luchar en él*".

Hay que convenir que el museo como institución, en Nueva York o en Pittsburg, ha afrontado con rapidez, el mismo año de las fotos, la cuestión. Y hay que poner en evidencia que la institución museística ha acometido su trabajo como a menudo lo hace esta institución, como si ella misma tuviera que reflejar el carácter radicalmente reversible de las imágenes contemporáneas de lo social. Las fotos (Nueva York) pueden ser a la vez un interrogante que espera una respuesta sobre fotografía y guerra –ciertamente lo son– y puede decirse de ellas al mismo tiempo (Pittsburgh) que fueron hechas por razón y virtud de autoridad –"de hombres y mujeres autorizados a luchar (en Irak)".

El tránsito espectacular de las fotos de la prisión de Abu Ghraib culmina, de momento, así. En seis meses, desde que aparecieron por vez primera en las pantallas de la CBS, las fotos se han metamorfoseado desde el lugar de la tortura al lugar del arte, atravesando el puente del lugar de la información. ¿Es más obsceno el proceso seguido por las fotos que lo que documentan? ¿No se trata de la misma obscenidad? Las fotos documentan la tortura y documentan con ello el imaginario de los torturadores y, en consecuencia, el imaginario de las órdenes recibidas. Es lo que trataremos a continuación.

Como toda guerra, la ocupación de Irak revela sus apropiaciones de la tecnología disponible, en particular de la más reciente, aquí la digital. Una tecnología que ya es de uso personal. La guerra norteamericana precedente a la del Golfo, fue en gran medida ocasión de probar las posibilidades de la tecnología digital en televisión, de contrastar en medios profesionales periodísticos los efectos de realidad que lo digital puede producir. Así lo han estudiado repetidamente analistas de diverso signo. Ahora, la guerra de Irak está siendo en muchos aspectos la guerra de la tecnología digital de uso digamos amateur⁽¹⁾, tanto si se trata de la cámara como el computador portátil y el teléfono móvil con cámara incorporada. Ahora lo elocuente no es lo virtual, sino lo real visto y reproducido a través de lo digital manipulado por un soldado. En el caso de las fotos de Abu Ghraib, no se trata de simulaciones o simulacros tecnológicos, al contrario: son representaciones y reconstrucciones de lo real.

Desde 1991, a los reporteros se les ha impedido primero viajar sobre el terreno o sus imágenes han sido censuradas, luego han sido "adosados" a los ejércitos. En consecuencia, los medios, norteamericanos primero y el común de los medios occidentales en consecuencia, han ofrecido una representación edulcorada de la guerra. Hasta que, de repente, en apariencia, las fotos tomadas por soldados mismos se levantan, acusadoras, mucho más que si las hubiera hecho un fotógrafo.

En este marco cabrá en adelante estudiar la foto digital amateur como foto de guerra, entendiendo por amateur, aquí, –el uso personal de las cámaras por parte de soldados con la aquiescencia de sus mandos militares”.

Siendo decisivo el fundamento tecnológico específico de las fotos de Abu Ghraib, no es el que suscita mayores debates. Al menos mientras escribo estas páginas. Los debates se han centrado en dos aspectos:

1. la tortura y sus responsabilidades.
2. la participación en ella de mujeres.

El estatuto de las fotos pasa desapercibido desde el punto de vista periodístico y sus implicaciones. Queda, como decíamos, sin nombrar. Es necesario detenerse en ellas en tanto que documento visual: quién lo ha hecho, por qué, para qué, cómo, dónde, inclusive para quién.

En el foro visual que la guerra de Irak ha contribuido a tensar, las fotos de Abu Ghraib aparecen como un primer paso –uno entre varios desde la Guerra del Golfo de 1991 y la revelación de lo virtual como arma de guerra– en la guerra a través de Internet. Una guerra de imágenes en la que, como decía más arriba, no predomina lo virtual –que también se aplicó a la guerra en la antigua Yugoslavia– sino que es una guerra, un espacio público, en la que predomina la exasperación de lo real ⁽¹²⁾.

Otro paso en el proceso es la propia red, Internet. Si para las víctimas es un acto de

guerra continuado la presencia en ella de las fotos, la decapitación por la red del rehén norteamericano Nicholas Berg sigue criterios similares e iguales de atroces. La decapitación en directo fue presentada por sus autores como consecuencia de las fotos de Abu Ghraib. Manifestaba que la puerta abierta por las fotos no se ha cerrado, al contrario, se ha abierto más para decapitar en directo. A Nicholas Berg han seguido otros muertos en directo.

Otro punto del análisis en el que cabe detenerse es la prospección sobre el futuro de estas imágenes, sobre su carácter de archivo y documento histórico y su consideración y lugar en la memoria colectiva. En la historia de lo visual, estas fotos (y los videos de decapitaciones) pueden llegar a ser clasificadas como les ha sucedido a las imágenes de los campos de concentración. Comparten el mismo carácter de documento de lo irrepresentable y corren el peligro de que, en un futuro próximo, conozcan la suerte de las imágenes de los campos que Gerverau ha descrito (2003, 291): "A menudo las imágenes del universo concentracionario nazi revelan haber sido manipuladas a voluntad, sin fecha, sin autor, sin origen. En algunos casos, el anonimato (que, recuerdo de nuevo, estas fotos ya conocen en sus reproducciones actuales por la prensa escrita o en las múltiples webs) prescinde incluso de las condiciones de su realización o de su recuperación. Sobre todo, iconográficamente, en muchas emisiones, libros, revistas, se rechaza la especificidad de cada caso, lo que conduce a escoger cualquier cosa para *ilustrar*"⁽¹³⁾

NOTAS

- 1 Otras imágenes, tomadas por cámara de televisión, han sido también conmocionantes, como la primera ejecución filmada de un rehén norteamericano Nicholas Berg, que siguió a la publicación internacional de las fotos de Abu Ghraib, y más tarde, en noviembre de 2004, las imágenes de un marine disparando a quemarropa contra un prisionero tomadas por un reportero "adosado" al batallón de asalto a la ciudad rebelde suní y por tanto vestido de soldado. »
- 2 Todos los datos relativos al proceso de realización y difusión de las fotos de Abu Ghraib están extraídos de las investigaciones periodísticas y luego judiciales en Estados Unidos reportados por la prensa internacional, a partir de la difusión televisiva de las fotos y del primer artículo de prensa que informó de los hechos, a cargo del reportero Seymour Hersh (2004). Entre otros artículos y noticias, ver Ernesto Ekaizer, "Un CD con las fotografías de los malos tratos forzó la investigación interna del Ejército", *El País*, edición Cataluña, 28 de agosto de 2004, p. 4

- 3 Así permiten creerlo, entre otros ejemplos, los « miles » de cartas de soldados en Irak recibidas por el cineasta Michael Moore en su web, una selección de las cuales ha dado origen al libro de Moore (2004) *Will They Ever Trust Us Again? Letters from the war zone*. Nueva York: Simon & Schuster.
- 4 Los diferentes analistas consultados coinciden en este punto. Véase en particular Fisk (2004).
- 5 Philip Gourevitch en su libro: “La balada de Abu Ghraib publicado por la Editorial DEBATE, 1era edición de 2008 disputa la tesis de que “hay imágenes que trascienden su significado original para convertirse en iconos. En la guerra de Irak, este es el caso de las fotografías de las torturas de Abu Ghraib. “Las fotografías no pueden contar historias –dice Philip Gourevitch-, sólo pueden ser la evidencia de las historias, y de una evidencia muda. Son necesarias las investigación y la interpretación.” La balada de Abu Ghraib es la historia de los soldados norteamericanos que fueron enviados a Irak como libertadores para acabar trabajando como carceleros en las antiguas mazmorras de Sadam Husein, asumiendo el papel de los verdugos que se suponía que ellos debían combatir; es la historia de cómo esos soldados se convirtieron en ejecutores –y agrega- ...la historia de estas infames fotografías de la tortura de Abu Ghraib vista a través de los ojos y las voces de los soldados que las tomaron y que aparecen en ellas y que hicieron tambalear todas las argumentaciones proferidas a favor de esta “guerra contra el terrorismo”.
- 6 Análisis que sostienen diversos autores, como Furio Colombo en *Últimas noticias sobre el periodismo* (1995) y la historiadora Claire Mauss-Copeaux en relación a la convergencia entre los sistemas de tortura física y mental practicados en la guerra de Argelia y en la guerra de Irak, puesto que en los dos casos existen fotos tomadas por los ejércitos extranjeros de cada guerra: “Il faut publier ces photos [de la guerra de Argelia y de la guerra de Irak], on casse le jeu qui consiste non seulement à humilier la victime, mais à prolonger cette humiliation en la projetant dans la mémoire par le biais de la pellicule. Quand elle est publiée, la photo change de statut. Elle dénonce le bourreau, au lieu de lui appartenir”. Beaugé, 2004, p. 1.
- 7 Las paradojas que comportan la visión y el análisis de estas fotos han sido consideradas por diversos autores, entre los que destacan Zizek, Sontag, Hamilton y O’Neill, todos de 2004 y consultables en la red.
- 8 Ant Farm, colectivo de artistas y arquitectos con base en San Francisco entre 1968 y 1978.
- 9 International Center of Photography: www.icp.org / The Andy Warhol Museum: www.warhol.org
- 10 Lo amateur conoce en los últimos tiempos una influencia en distintos sentidos, tanto creativos como históricos, que cabría desarrollar más en el caso de las guerras contemporáneas. Entre los estudios que analizan la relación entre las filmaciones amateurs en las guerras y su posterior adaptación al cine y televisión convencionales, véase Patricia Zimmermann (1995) *Reel families. A social history of amateur film*. Indiana: Bloomington Indiana University Press y Roger Odin (1995) *Le film de famille. Usage privé, usage public*. París: Méridiens.
- 11 En el mismo año de la publicación de las fotos de Abu Ghraib se han sucedido las noticias sobre videojuegos que causan polémicas sobre su pertinencia pedagógica e histórica. Cito, entre muchas, por su simbolismo respecto de la historia norteamericana contemporánea, el videojuego de producción escocesa *JFK reloaded*, que permite convertirse en Lee Harvey Oswald, el asesino oficial del presidente norteamericano Kennedy. Véase Alex Barnet, “La vida de Kennedy en sus manos”, *La Vanguardia*, 23 de noviembre de 2004, p.24
- 12 Imágenes de los campos de concentración nazis fueron tomadas por sus prisioneros de forma

clandestina y son desde luego documentos de los campos. Lo que no evita, entrado el siglo XXI, que persista también sobre ellas la duda sistemáticamente ontológica sobre las capacidades de la imagen para hacer visible la historia, duda con la que se cerró el siglo XX, que cabe llamar el siglo de la foto y del cine. Pero, a pesar de todo, las imágenes sobreviven. Véase en este sentido Didi-Huberman (2003), reflexión sobre cuatro fotos tomadas clandestinamente por miembros del Sonderkommando de Auschwitz, “‘commando spécial’ de détenus qui géraient à mains nues l’extermination de masse” (p.11). Las fotos muestran a ciudadanos judíos exterminados. Didi-Huberman las analiza “malgré tout: malgré notre propre incapacité à savoir les regarder comme elles le mériteraient, malgré notre propre monde repu, presque étouffé, de marchandise imaginaire” (p. 11). Su análisis recorre la noción de incompletitud de la imagen, la consiguiente pérdida de creencia en ellas y sus efectos en el pensamiento y la cultura contemporáneos.

- 13 Por su parte, como ya se ha mencionado en la nota 12, Mauss-Copeaux (2003) ha estudiado las fotos tomadas por los soldados franceses llamados a filas en la guerra de Argelia.

CATÁLOGO DE FOTOGRAFÍAS DE TORTURAS EN LA PRISIÓN DE ABU GHRAIB

PROCEDENCIA: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:AbuGhraibAbuse-standing-on-box.jpg>



abu_ghraib.jpg



Abu_ghraib_fec...



AbuGhraibCell_...



Abu-Ghraib-hire...



abuse-1.jpg



abuso2.jpg



abuso4.jpg



adasmе-01.jpg



adasmе-02.jpg



adasmе-03.jpg



AMENAZA CO...



AMENAZA DE ...



art2_HajAli.jpg



ATADOS A LA ...



caningdm0108_...



CRUEL INTIMI...



CRUELIDAD DE...



DELEZNABLE ...



DESFILE' DE L...



diesel_ghraib.jpg



EMPAQUETAD...



EQUILIBRIO S...



HUNDIDO 13.jpg



Image Abu Ghr...



MÁS VEJACIÓ...



NUEVAS IMÁG...



ORGULLOSO 1...



PALIZA 15.jpg



pathtoabugraib...



SEIS AMONES...

PROCEDENCIA: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:AbuGhraibAbuse-standing-on-box.jpg>



SONRISAS INC...



TAMBIÉN LOS ...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



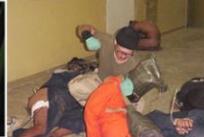
the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...

PROCEDENCIA: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:AbuGhraibAbuse-standing-on-box.jpg>



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...

PROCEDENCIA: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:AbuGhraibAbuse-standing-on-box.jpg>



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



the abu ghraib f...



tortura3.jpg



turtura1.jpg



turturas6.jpg



UNA TORRE H...

the warhol:

Contact(s)

Gina Frey

T 412.237.8339

E freyg@warhol.org

Colleen Russell Criste

T 412.237.8338

E cristec@warhol.org

FOR IMMEDIATE RELEASE

THE WARHOL TO PRESENT NEW EXHIBITION, *INCONVENIENT EVIDENCE: IRAQI PRISON PHOTOGRAPHS FROM ABU GHRAIB*

(Pittsburgh, PA) . . . September 8, 2004... In an effort to thoughtfully and critically respond to current world events, The Andy Warhol Museum announces that it will present a small exhibition entitled, *Inconvenient Evidence: Iraqi Prison Photographs from Abu Ghraib*, on view September 17, 2004 through the end of the year. Through photographic reproductions, interpretive text panels, newspaper headlines and historical materials, the exhibition will offer a look at the extraordinary impact that amateur digital photographs have had on the public's view of the Iraq war, and the human rights issues that this technology exposed at Abu Ghraib prison and elsewhere. *Inconvenient Evidence* is co-organized by The Warhol and the International Center of Photography in New York, where it will be on view simultaneously.

Transmitted over the internet, the digital photographs from Abu Ghraib prison made the public aware of shocking human rights abuses and jolted international and American perceptions of the Iraq War. They also signaled a sea change in the representation of war through image-making technology. In addition to traditional means of media coverage, society is now able to see the Iraq conflict through the eyes of the men and women who were empowered to fight it.

"As an artist, Warhol challenged boundaries, took risks and maintained a vital link with the emerging present," says Thomas Sokolowski, director of The Warhol and co-curator of the exhibition. "As an institution in his spirit, we see it as our role to continue to challenge, take risks and explore the relevant issues and expressions of our time. It's The Warhol's mission to be a vital forum for dialogue around contemporary issues such as this."

An accompanying brochure for the exhibition will include a new essay by Pulitzer Prize winning journalist for the *New Yorker*, Seymour M. Hersh.

The Andy Warhol Museum receives state arts funding support through a grant from the Pennsylvania Council on the Arts, a state agency funded by the Commonwealth of Pennsylvania and the National Endowment for the Arts, a federal agency. The 2004 exhibition program has been supported, in part, by The Juliet Lea Hillman Simonds Foundation, Inc.

10
the warhol:

**It's The Warhol to the 10th.
A year-long celebration
of our 10th anniversary.**

The Andy Warhol Museum

117 Sandusky Street
Pittsburgh, PA 15212-5890
T 412.237.8300
F 412.237.8340
W www.warhol.org

One of the four Carnegie Museums of Pittsburgh

The Warhol To Present New Exhibition *Inconvenient Evidence: Iraqi Prison Photographs from Abu Ghraib*...Page 2

Located in Pittsburgh, Pennsylvania, the place of Andy Warhol's birth, The Warhol is one of the most comprehensive single-artist museums in the world. The Andy Warhol Museum is one of the four Carnegie Museums of Pittsburgh. Additional information about The Warhol is available at www.warhol.org.

###

Phone: 412.237.8300
Hours: Tues, Wed, Thurs, Sat, and Sun 10 a.m. - 5 p.m.
Fri, 10 a.m. - 10 p.m.
Mon closed
Admission: Members - free
Good Fridays - 5-10 p.m., Half-price Museum admission
Adults - \$10, Sr. Citizens - \$7, Children/Students - \$6
The Warhol Store/The Warhol Café – free

CAPITULO 4

“UNA EXPERIMENTACIÓN EN LA SIMULACIÓN ARTÍSTICA DIGITAL”

4.1 La metamorfosis de la imagen foto/gráfica a través de las tecnologías digitales y su comunicación

Indiscutiblemente vivimos en un mundo digital. Las evidencias están por todas partes, todos tenemos una página web y como obligación un blog, hay necesidad de tener un correo electrónico, de encontrar respuestas por un buscador, chatear, interactuar e interrelacionarnos en el ciberespacio, hacer compras, informarnos y comunicarnos cotidianamente bien sea, por negocio o placer.

Berenguer habla de disponer la historia de la comunicación sobre un calendario de un año único y situar las primeras comunicaciones pictográficas al 1 de enero, y el presente es la medianoche del 31 de diciembre, entonces se observa la relativamente corta historia de las comunicaciones modernas.

En este calendario hipotético, el alfabeto no aparece hasta el 20 de noviembre; la imprenta y el libro aparecen el día de Navidad; la fotografía y el cine por la mañana del 31 de diciembre, el ordenador a mediodía... y apenas hace una hora que hemos empezado a navegar por Internet⁽¹⁾.

Berenguer en su ejemplo (tal vez sin proponérselo) en el que muestra la importancia de la imagen en el paso de la historia y aún más relevante, cómo en la actualidad se sabe relacionar con la lógica de las matemáticas y la física para generar lo que llamaríamos *“pictogramas cibernéticos”*⁽²⁾, a ello alude Berenguer refiriéndose a que el tiempo ha sido relativamente corto y hasta ahora estamos descubriendo cómo jugar con la imagen en el nuevo contexto digital, el mismo que será analizado como piezas arqueológicas en el futuro por parte de aquéllos que se encargarán de indagar por la fuerte influencia de la imagen en nuestro presente y que ha encontrado en los medios su mejor estadio.

En estos diez últimos años, varias disciplinas del conocimiento proponen nuevas formas gráficas para la creación de programas informáticos, pues ya la utilización de códigos y líneas de texto, han sido superadas por las interfaces gráficas. Un ejemplo de ello son los sistemas operativos, de los cuales se ha optimizado el uso de imágenes, precisamente para generar ambientes mucho más intuitivos. En casos como Linux y sus últimas versiones, la iconografía es más evidente; el uso de símbolos que tienen antecedentes de connotación en otros sistemas, es una evidencia de la estandarización de la imagen y de la necesidad de la misma para contar una historia, en este caso, ubicación de datos a nivel de usuario.

En su momento, también las páginas web sufrieron esa mutación, pues el alcance de la imagen a públicos que cada vez leen menos textos lineales, es una malla que captura comportamientos de mouse y entrega cortas impresiones de pantalla.

En la misma pantalla del monitor, el fenómeno de Internet ha pasado de ser un estado utópico para nuestras naciones, a ser una gigantesca tecnosfera que admite cualquier tratamiento entre la exclusión de una buena parte de los habitantes que aún se niegan a leer sus textos y una libertad ilimitada al intercambio de datos.

Es claro que la imagen fotográfica se ha comportado como la hija consentida de los nuevos medios, en donde el hipertexto juega dinámicamente con las estructuras mentales para montar retazos de ideas que a su vez, forman nuevas líneas de aprendizaje. Ese hipertexto hoy viaja por la red vestido de imagen y con alma de ella; pequeños clicks sobre la pantalla serán las llaves que abren puertas y dejan espacios incompletos. Muchas de las conclusiones a que los estudiosos han llegado en torno a estos y otros aspectos vinculando la imagen actual a los nuevos soportes digitales radica en que en nuestra sociedad lo más importante son las *culturas híbridas*, como las denomina Canclini, -generadas por las nuevas tecnologías comunicacionales, por el reordenamiento de lo público y lo privado en el espacio urbano, y por la desterritorialización de los procesos simbólicos⁽³⁾; la *industria cultural*, que redistribuye en forma masiva los bienes simbólicos y culturales, generando interacciones más fluidas entre lo culto y lo popular, lo tradicional - moderno y la *industria cultural*, en el sentido de que cada vez más bienes culturales dejan de ser generados artesanal o individualmente, para fabricarse con

procedimientos técnicos, máquinas y relaciones laborales equivalentes a los que engendran otros productos en la industria, hoy con plena confianza se puede afirmar que todos estos procesos son dependientes entre sí por una irradiada mezcla de medios y una dedicada aculturación de la imagen cultural.

Fácilmente podríamos llamar información gráfica a un proceso que pide inmediatez e imágenes; este desenvolvimiento ha generado su propia camada de teorías al respecto. Tomás Maldonado hace un análisis desde varios puntos entre los cuales se puede mencionar lo que otros han llamado *desmaterialización*, y aunque para él no es lo más importante, sí vale la pena destacarlo como un término acuñado por todos aquellos que quieren explicar el porqué de las conductas humanas y sociales tienden a reducir e implementar otras formas de ver la realidad. En nuestro contexto la idea de digitalizar el mundo y poner el presente a navegar en redes, es una posible explicación. De otra parte se hacen múltiples diferenciaciones entre la permanencia y lo individual en donde todo tiene un fin por entrar en un periodo de obsolescencia.

Nuevamente se abre un estadio para que se enfrenten lo que se designa como intangible y lo que se entiende como físico, sesgado sistemáticamente por la imagen, dando como resultado referencias de desmaterialización obligantes como las creaciones multimediales, dispositivos móviles y el mundo de www, sólo por citar pocos.

Aunque el problema de definir la imagen dentro de un contexto particular y su permanencia en el tiempo como inspectora histórica ha sido tema para largos debates filosóficos y estéticos, es conveniente establecer un paralelo entre los análisis de uso y la misma creación de imagen antes, y lo que puede suceder hoy.

Desde hace tiempo el asunto de definir un criterio de historia del arte como imagen se ha sumergido en varios mares; para algunos el asunto está en definir la vida del autor, fotógrafo, director, pintor o cualquier otro artista gráfico. Para otros, lo importante es su obra y análisis de la misma; para muchos, las consecuencias

socio-políticas y culturales que han derivado de la creación artística es el punto que hay que colocar cuando preguntan por la historia de la imagen. Hoy lo que prevalece es su

–pasajero” significado casi dejando de lado a quien hizo posible la obra.

Esa información ha resultado más efectiva en la medida que se vale de la imagen, podemos referirnos en este aspecto al caso de los celulares hoy –se debe” mirar en la pantalla a quien se le habla, grabar mínimos sketches, conversaciones (momentos para el recuerdo) y hasta escenas que comprometan una parte en un proceso judicial; ya no hay tiempo para imaginar un receptor el uso y la tecnología de los nuevos medios que se valen de la imagen (como un componente del sonido) han traído como consecuencia un acercamiento más notorio de comunidades alejadas a la sociedad que gira en torno a las nuevas tecnologías.

Pero sucede algo paradójico con el paso de las horas. La gente termina asimilando esos datos pictográficos como otro punto de información pasajero e inmediatamente se exige una nueva imagen que registre la realidad sin importar que sea del mismo tema ello producto del concepto –tiempo real” en el que estamos inmersos. Es tan cotidiano el uso de la imagen para transmitir datos que ya la ráfaga informativa ha dormido la sensibilidad de sus observadores y como en un extremo caso de adicción, se debe complacer la necesidad de gráfica, la imagen se inyecta en el subconsciente social como un sedante de alfabetización digital o visual contemporánea.

Los tecnólogos multimillonarios parecen poseer la totalidad de las copias digitales de las obras de arte que valen la pena y otras acciones –mucho más enigmática- -como el caso de Bill Gates quien compro la mayoría de las fotos de la guerra de Afganistán y ordeno enterrarlas y ser desenterradas luego de 400 años acción antihistórica o de congelamiento de los acontecimientos que involucran esa situación bélica en la que las grandes civilizaciones contemporáneas encriptan sus mensajes y dejar a posteriori la acción del descubrimiento globalizante tipo –Indiana Jones” . Aparentemente, cada vez se observa más preocupación en las bibliotecas y los archivos por el hecho de que si no nos estamos digitalizando, siendo digitales, o soñando con la digitalización, entonces nos estamos relegando a nosotros mismos al gran museo del papel. Para Mattelart (2003) el asunto aunque no es una pugna entre tecnófilos y tecnófobos, sí se establece una brecha de conocimiento digital entre zonas del mundo. Sin embargo, quizás nuestro desafío más preponderante no radique en abrazar la tecnología digital, sino más bien en elaborar un

lenguaje común para describir las transformaciones que están causando ese impacto fenomenal en nuestra vida diaria.

Jim Taylor y Watts Wacker observan y analizan (en su libro LO QUE SE VIENE...Y DESPUÉS: profecías para la sociedad y las empresas del Siglo XXI) que: “Mirando hacia atrás, el verdadero legado de *Megatrends* (Megatendencias) de Naisbitt o *Third Wave* (La Tercera Ola) de Toffler tal vez esté referido más a las palabras que a las visiones del mundo”. Nunca han revestido tanta importancia las imágenes como en nuestra visión del lugar que ocupa la preservación en el mundo digital que habitamos.

En otro ejemplo, Tomas Maldonado analiza (lo real y lo virtual) además de restarle importancia a la desmaterialización (para muchos entendida como la presencia de una dimensión digital intangible), cita otra figura llamada la “fantasmagoría” o la “difundida y cada vez más obsesiva manía por los mundos evanescentes” de proyectarse a un mundo de no cosas, que en la actual imaginación colectiva asume la forma de una desmaterialización. Las cosas de ese mundo soñado, dice Maldonado, viven siempre en definitiva como simulacros de cosas(...) Cada día verdaderamente resulta mas difícil distinguir los simulacros de acontecimientos y los acontecimientos mismos. En este caso el autor hace una invitación a definir lo real con todas sus posibles significaciones con los simulacros o metáforas de la vida misma que en muchos casos han servido para crear nuevas rutas históricas. Precisamente esas metáforas son las expresiones reclamadas por la comunicación gráfica como elementos inherentes a la expresión del hombre, hombre que en la actualidad, le apuesta a convertirlas en datos para ser guardados en dispositivos portátiles.

Las películas de ciencia ficción como creaciones artísticas, han servido para imaginar otras dimensiones casi obligando al mundo a crearlas. Aquí es conveniente preguntar si en el caso de los relatos bíblicos y todo lo que ha confrontado la ciencia y la historia, ¿esa fantasmagoría no fue creada o mejor, reafirmada por el que los libros llaman Jesús?⁽⁴⁾. De nuevo, se pone de manifiesto la importancia de vender una astuta imagen estandarizada para iconizarla con algún significado que el común reconozca como único.

En nuestro contexto ya es muy normal escuchar palabras como “hatear”, “forward”, “sign

out”, -download”, -send”, -eibernauta”, -google”, entre otros, términos que se han prendido a nuestro discurso como ejemplos claros de una deuda gráfica, pues han sido las interfaces quienes se han convertido en profesores y maestros de una buena cantidad de ciudadanos haciendo que cada vez más se acentúe una -eiber” dependencia gráfica, pues se reconoce el *attachment* no como la opción de adherir archivos a un mensaje enviado, sino como la imagen que sirve de hipervínculo. La imagen le dio el poder a las grandes empresas multinacionales que se han metido en la vida de todos en el planeta. El mundo de la marca no sería el mismo sin su fiel vasallo la imagen.

El otro mundo el de la interfase no tendría tantos adeptos como hoy, de no ser por el lenguaje visual. Hoy día a causa de esa necesidad, las personas con discapacidad visual⁽⁵⁾ ya no piden una interpretación de qué dice tal imagen, porque existe un software (multimedia) que les cuenta con palabras sonoras lo que se ve en la pantalla.

En cambio casos como los retoques digitales, efectos especiales en cualquier cosa que los soporte, son un escenario ficticio que poco a poco se convierte en un reclamo de quienes estamos involucrados con la creación y producción de imágenes, haciéndolas más reales⁽⁶⁾.

Nos referíamos antes al celular como un objeto de características multifuncionales de interfases para la comunicación visual/auditiva pero esta vez lo vamos a retomar como aquel objeto sensorial capaz de satisfacer la necesidad de comunicación instantánea, nos da la posibilidad de conexión en red, mensajes en otros formatos (texto, imagen y música, entre otros) y la novedosa capacidad de tomar fotografías (a la cual cada vez los nuevos modelos agregan un megapíxel acercándose a una cámara profesional por ejemplo tipo cybertshop de bolsillo en cuanto a resolución de imagen), hecho que señala una integración de comunicación y expresión (mezcla) real de medios intentando una solución total a las posibles necesidades humanas.

Precisamente el deseo de comunicarse y expresarse en la actualidad proporciona la razón última del desarrollo de tecnologías de todo tipo. El mundo digital de hoy se vuelca entero hacia crear, compartir y usar información digital, la cual consta de datos que se estructuran y manipulan, se almacenan y ponen en red, se subsidian y venden. La

información adquiere variados perfiles. Un modo de pensar en ellos consiste en distinguir entre información simbólica e información codificada, pero todos volcados a un proceso de comunicación gráfica que todos los días evoluciona.

En este esfuerzo de desarrollo técnico y su adaptación a un concepto más próximo al “realword”, la fotografía había sido el medio por excelencia para representar fielmente la realidad. Sin embargo, ahora se nos presenta a través de ese mismo medio tecnológico manipular con mayor precisión y realismo la imagen electrónicamente, ello está siendo cuestionado con mayor criterio técnico la idea que en torno a una imagen gire su valor de autenticidad otorgado al medio fotográfico, como prueba testimonial de la realidad existente al otro lado de la cámara. La tecnología digital despoja a la fotografía de su legado de verdad y rompe por ello esa conexión “in situ” de su realización poética y clásica existencial, hasta ahora indisoluble con su referente. Muchos estudiosos han hecho ya apuestas teóricas o vaticinan la muerte de la fotografía tal y como la conocemos hoy, para dar paso a una era post-fotográfica, en la que la imagen se vuelve cada vez más maleable y manipulable; una era donde lo real y lo irreal (nunca mejor que ahora definido por su categoría virtual) comienzan a mezclarse indisolublemente. Las nuevas imágenes sintéticas parecen haberse centrado especialmente en la idea de la “pérdida de lo real”, puesto que la propia realidad ha comenzado a ser reemplazada por el mundo de la “simulación digital.”

Desde luego esta nueva dimensión trae consigo varias alternativas de clasificación. Para muchos, la flexibilidad que arroja el píxel a la hora de transmitir los datos gráficos desde cualquier parte del mundo utilizando un protocolo de correo electrónico, supera en tiempo y calidad las humildes bondades que puede ofrecer un fax a color, una fotocopia y en el peor de los casos, un envío por correo postal. Además es claro que el periodo de vida de un archivo es mucho mayor que el de una fotografía en papel. En el primer caso, las copias pueden ser infinitas, mientras que en el tradicional revelado y ampliado, las partes pueden presentar un desgaste severo por el exceso de manipulación.

Un mapa de bits significa en términos generales información almacenada binariamente sobre una cuadrícula que contiene una imagen digitalizada. En una imagen digital, un bit comúnmente se denomina píxel, abreviatura de “elemento de cuadro” (*picture element*).

Como objetos, las imágenes digitales se describen en términos de 4 características: Resolución, Rango dinámico, Tamaño de píxel y Valor tonal, para describir las características de una "imagen digital", confundiendo así la terminología relativa a la representación digital de una imagen, como una fotografía.

Es avasallante la capacidad cerebral del ser humano para la recreación en la imaginación (individual) al leer un libro y hacer de esa experiencia una construcción de una serie de múltiples imágenes conceptuales (propias) a partir de un texto, pero precisamente ese libro puede y debe ser leído por otras personas (que seguramente verán otras formas, sus propias imágenes), quienes a su vez, recrean todo un escenario de nuevas significaciones y narrativas autónomas.

Brunner apunta que este fenómeno está mediado por la multiplicidad de géneros de narración, es decir, varía la significación de una historia que pertenezca a un género literario como la épica porque la estructura y trama pueden diferir severamente de otras tendencias artísticas como la lírica.

F. Braudel, utiliza la imagen para asegurarse del intercambio de datos que viajan por redes inalámbricas y que posiblemente ya usan artefactos portátiles con dispositivos que proyectan imágenes, intentando emular una telepatía que con seguridad, es el inicio de una ciberpatía, pues es un excelente espacio para enviar pautas y comerciales vía mente directa.

Seguramente quedaron varias estaciones sin visitar, pero con respeto al lector, no será difícil entender porqué hoy somos víctimas de la imagen en tiempos de pensamiento digital.

Uno de los momentos en la crítica del arte de la imagen fotográfica en el siglo XX (y lo que va del Siglo XXI) que más ha sido cuestionada fue como hacer una clasificación de "fotografía digital" la cual aparece vinculada en la configuración de nuevos espacios de interacción y comunicación, su posibilidad de intervención en contextos de interfaz recupera la retícula que sólo hasta la aparición del cine había sido puesta en movimiento por acción de una intención narrativa, que además, dio apertura a modos de comprensión

y elaboración de la realidad. La fotografía digital es, y no es la fotografía, porque se entrega para su transformación y se guarda para sus finalidades reticulares. Desde su condición -técnica visual- nos entrega la apariencia de imagen real que ha prescindido de las técnicas tradicionales químicas que permitieron a su antecesora configurar espacios bidimensionales, que sustituyeron en la superficie del papel, técnicas pictóricas; sin embargo, su anclaje en una visualidad -pura” la hace semejante a su condición representativa del mundo desde la experiencia de un espectador -voyeur” que habita en la perspectiva de la imagen, de la misma manera en que el ritual de la acción lo hiciera hace miles de años en una caverna, o en la superficie sagrada de una piedra, o en los billones de posibilidades en las que hoy se multiplica a velocidades inimaginables en la Web.

En todos los casos, en donde la imagen ha jugado históricamente un papel directriz en la comprensión del uso tecnológico para la comprensión de la realidad, presenta radicales innovaciones sociales, técnicas y culturales que han afectado la comprensión que la ciencia ha hecho de la realidad; hoy el paradigma se sitúa en lo digital, su irrupción social transforma a tal grado la fotografía que ella ya no es sólo objeto estético, sino que también es una mediación tecno-científico y social que representa desafíos y dilemas acerca de cómo enfrentarse a la implantación masiva de innovaciones tecnológicas en todas las áreas de conocimiento, esto implica un cambio de valores de la imagen, porque sitúa su impacto en la implementación de oportunidades e innumerables intervenciones subyugadas. Dichos desafíos y dilemas constituyen necesariamente un replanteamiento de los modelos y prácticas de su interpretación, de los recursos críticos de su valoración, de sus posibilidades poéticas y técnicas en intuiciones efectivas, además es necesaria su reflexión para reconocer las formas contemporáneas de la comunicación, en donde se establecen por su condición epistémica e interactiva, nuevas sociedades digitales.

Dada la transformación de la tecnología hacia la comunicación inmediata y la búsqueda de transmisión de datos -en -tiempo real”- iniciada por la interfaz de la comunicación en red, la fotografía se ha visto sometida a un proceso de cambio e intervención sobre aquello que consideramos -sin lugar a dudas- -real” y que hoy afectada en su producción y tratamiento ha cambiado experiencias de participación, reconocimiento y memoria, -de la misma manera- ha generado disoluciones sociales por encima de los entramados

comunitarios en los que estábamos acostumbrados a reconocer su impacto simbólico de participación social. Es así que, en los ámbitos de la creación fotográfica, la presencia de cámaras digitales, de escaners, de sistemas de impresión digital, de dispositivos ópticos, entre otros, obligan a una profunda reflexión sobre la transformación que significa la presencia de las tecnologías digitales.

Pero si la consolidación de la producción de imágenes a través de la fotografía analógica o química sirvió de manera decisiva a los propósitos de una era dominada por la industrialización, los avances técnico-científicos y como consecuencia a la consecución de los objetivos del capitalismo industrial. Toda esta herencia nacida en el positivismo persiste aún hoy en día en las tecnologías digitales, de manera que muchos de los usos directamente vinculados al positivismo perviven para convertir a la imagen postfotográfica en un nuevo instrumento de poder y control al servicio del cumplimiento de los objetivos del nuevo capitalismo postindustrial que ha orientado todas sus estrategias hacia una descarada domesticación de la tecnología. Como muy bien ha dicho William Mitchell: *“las tecnologías digitales están desestabilizando implacablemente la vieja ortodoxia fotográfica cambiando de manera decisiva las reglas de la comunicación gráfica establecidas y alterando las prácticas de producción e intercambio de imágenes y ello esencialmente en el ámbito doméstico y familiar”*⁽⁷⁾, o como también ha dicho Martín Lister: *“es necesario entender que las imágenes han sido claves para las formas modernas de memoria biográfica y para la identidad de los géneros y de la familia”*⁽⁸⁾.

Para el feroz capitalismo de mercado, que hace que las nuevas tecnologías entren en nuestras casas, constituye una prioridad inmediata tal y como ocurriera con las sucesivas tecnologías del Siglo XIX y XX, el teléfono incorporando audio (radio) y cámara fotográfica, los mismo avances de la fotografía (como cámara e impresión), la radio (como software por Internet), el cine y la televisión (digital). Por todo ello, enfrentarnos a la cuestión de la fotografía y la tecnología ha de suponer tener que poner en duda el discurso determinista por el que lo tecnológico siempre contiene una expectativa de futuro mejor. Se hace necesario romper con los falsos axiomas que nos conducen a aceptar sin más que todo desarrollo tecnológico implica una mejora del pasado. Aceptar este punto de partida supone descansar la cuestión esencial que debatimos no tanto en los

progresos y revoluciones tecnológicas como en los usos de esa tecnología. Desde esta perspectiva, la cuestión de la fotografía digital o postfotografía no deberá descansar en las formas de la información sino en la información misma, esto es, en los modos de referencia y representación del mundo, toda vez que la fotografía ha establecido una forma de relación con él, no sólo de naturaleza cognoscitiva, sino también emocional, estética, moral y política. El futuro de la imagen postfotográfica no deberá dilucidarse en torno a la cuestión tecnológica sino en tanto discurso y fin. *Las imágenes sean digitales o no seguirán siendo vehículo al servicio de fines creativos, morales, emocionales o políticos. “Lo conflictivo nace del hecho de que vivimos en una economía basada en la imagen y esa instrumentalización hace que la imagen sirva para fines distintos y poderosos: para crear opinión, para educar, para vender, para la creación artística, para informar y desinformar”* (Martín Lister)⁽⁹⁾. Las tecnologías digitales están alterando los modos de producción y consumo y con ello están en condiciones de alterar los mismos propósitos para los que sirve la imagen.

En este orden de cosas conviene recordar que la cultura fotográfica siempre estuvo y hoy vuelve a estar polarizada en torno a dos direcciones: hacia la ciencia y el mito de la verdad objetiva hacia el arte y el culto a la experiencia subjetiva

El advenimiento de la fotografía digital y el nuevo orden que impone está provocando la disolución de esa polaridad y haciendo desaparecer las divisiones entre ciencia/arte y objetivo/subjetivo.

En todo caso conviene poner sobre el debate dos cuestiones que se tornan esenciales: la cuestión del conocimiento y la cuestión de los modos de representación. Si la crisis de la modernidad dio paso a la era postmoderna produciendo el ascenso vertiginoso de la fotografía en el ámbito de la creación artística, la llegada de la tecnología digital está produciendo que la recién constituida centralidad de lo fotográfico en el arte contemporáneo comience a socavarse y ello primeramente porque el debate de la fotografía digital se ve permanentemente lastrado por el hecho de que no existe un consenso ni en el seno de la comunidad artística, ni entre los galeristas, ni entre los propios artistas, ni entre las instituciones museísticas sobre la misma y en segundo lugar porque los defensores de la tecnología electrónica y la tecnología digital no pueden

ignorar, sin más, aspectos y cuestiones teóricas sobre el conocimiento y la representación que tanto la fotografía como el cine vienen planteando y dilucidando desde hace veinticinco años.

Tal y como ha expuesto Jean-Louis Weisberg: *“nos movemos de una era de conocimiento a través de la grabación de imágenes hacia una era de conocimiento a través de la simulación”*⁽¹⁰⁾. La tecnología digital nos está emplazando a un cambio radical: el conocimiento no se basará en la experiencia visual personal y directa sino en una experiencia inducida y conceptualizada emanada de las apariencias de la realidad y del mundo. Como ha dicho Martín Líster: *“La imagen fotográfica en la cultura digital”* *“...Se refiere a que “...la simulación de lo real que proponen las tecnologías digitales introducirá una ruptura radical en los modos de representación y figuración automáticas que aportaban la fotografía.”* *Pues a diferencia de estas el formato digital permite de un lado una interacción en aquellas – inexistente y de otro, la sustitución de los materiales con los que se configura la realidad por software informáticos que proponen un mundo de simulacros y simulaciones...”*⁽¹¹⁾ también Michael Punt se ha referido a ello como el PC doméstico en estos términos: *–el “nuevo actor en el discurso”, en gran medida responsable del debate en torno a la pérdida del estatuto veridictivo de la imagen, con argumentos de peso: tanto el fotomontaje tradicional como la ciencia moderna crearon amplia y exitosamente simulaciones fotorrealistas –esta última, además, valiéndose de imágenes digitales-, sin que se percibiera como una amenaza ni fuera puesta en duda la legitimidad de tal opción”*⁽¹²⁾, pues a diferencia de estas lo digital permite de un lado una interacción en aquellas inexistente, y de otro, la sustitución de los materiales con los que se configura la realidad por programas informáticos que proponen un mundo de simulacros y simulaciones.

Se hace necesario pensar en la fotografía como en un conjunto de prácticas que persiguen diferentes fines y propósitos que las técnicas no son sólo formas o modos de producción, sino que también son formas de mirar el mundo y de representarlo, pensar en que la imagen no es sólo un juego nacido de la tecnología sino el resultado de quien la crea, la singulariza y le otorga un propósito.

Y en ese proceso de cambio el artista (fotógrafo) está invitado a transformar las realidades contemporáneas del arte y la imagen. Muy bien a ello hace referencia McLuhan cuando dice: *“solamente la sensibilidad del artista es capaz de captar el mensaje de los desafíos culturales*

y tecnológicos varias decenas de años antes de que sintamos su choque transformador. El artista es el único capaz de construir las arcas de Noé que necesitamos para afrontar los cambios profundos que se anuncian”⁽¹³⁾.

NOTAS

- 1 Publicado con el título “El programa sin atributos” en La Ferla J. & Groisman M., ed. “El medio es el diseño” Universidad de Buenos Aires, 2000. También en: <http://www.upf.edu/pdi/dcom/xavierberenguer/>
- 2 El término se propone en la medida que hoy la utilización de imágenes en pantalla es toda una ley para la comprensión de cualquier contenido; una página web sin imágenes (pictogramas cibernéticos) no será la misma que con sólo texto, de hecho, podríamos entender el despliegue de tipografía en la web como un sistema de pictogramas ordenados culturalmente. Lo cierto es que, aunque hoy se presentan como novedosos, también se pueden considerar como fósiles de una gran civilización de imágenes hiperreales. De otro lado, se puede explicar como gráficos que se presentan utilizando la tecnología digital con apellidos (gif, jpg, png, bmp, etc). Una explicación más ‘gráfica’ en: <http://www.ing.unp.edu.ar/estadisitio/gpicto.htm>
- 3 GARCÍA CANCLINI, Néstor, “*Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*” Ed. Grijalbo, México, 1989. Pág. 24.
- 4 Ojos claros, cabellos dorados y largos, barba bien poblada y en general, un perfil de modelo añorado por el mundo católico.
- 5 No solamente los que realmente carecen de la posibilidad de la luz de sus ojos, sino todos los que aún no ven la imagen.
- 6 Léase: todos. No importa de donde vengan; que hagan; como se vistan. Absolutamente todo entra por los ojos y si está concebido de una manera digital, el asunto del reino del silicio apunta a preguntarnos: *¿What is the Matrix?*
- 7 William Mitchel, Decano de la Scholl of Architecture and Planning, Massachusetts Institute of Technology, y autor entre otros libros de etopia. Vida urbana, Jim, Gustavo Gili, 2001 (publicación original del MIT en 1999). (La red global digital, el internet, no es sólo un sistema de transporte para el correo electrónico, las páginas web y la televisión digital. Es una forma completamente nueva de infraestructura urbana que cambiará el aspecto de nuestras ciudades tan espectacularmente como lo hicieron en el pasado el ferrocarril, las autopistas, el suministro de energía eléctrica y las redes telefónicas. En este libro, William J. Mitchell analiza esta nueva infraestructura y sus implicaciones para la vida cotidiana futura. Propone estrategias para la creación de ciudades que no sólo sean sostenibles, sino que tengan sentido desde el punto de vista económico, social y cultural en un mundo electrónicamente interconectado).
En mayo de 2003 William Mitchel realizo una conferencia enmarcada en el evento cultural Forum de Barcelona y en su discurso él establecía un paralelismo en la relación entre fábrica y hogar en la sociedad industrial, comparada con lo que puede ser en la sociedad digital la relación entre trabajo y hogar, manifestando algo que está presente cada día, sobre todo para aquellos que trabajamos con intangibles. Las tecnologías digitales hacen cada vez más difusa la relación entre trabajo y hogar; o sea, ya no sólo trabajamos en nuestra oficina, sino que lo hacemos en casa y hasta en el fin de semana de la manera más natural (por si no se enteraron, enviar mails a alumnos y/o clientes el domingo a la tarde es trabajo, aunque lo hagamos en chanclas, camiseta y escuchando a nuestro equipo preferido). Aunque Mitchell, como arquitecto, piensa en esa transformación desde el lado de la planificación urbana (como las grandes ciudades compiten entre sí para captar los mejores intangibles y en esa competencia es clave la instalación de una infraestructura digital y hasta una buena calidad de vida), también la piensa desde el diseño de los hogares (como la casa debe tener irremediamente un espacio diferenciado para trabajar y otras variables que se presentan con la nueva situación).

- 8 HENNING, Michel, Encuentros digitales: pasados míticos y presencia electrónica, en La imagen fotográfica en la cultura digital, 1ª edición, Compilador: Martín Lister, Ed. Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 1997, pág. 286.
- 9 Lister, Martin, Imagen fotográfica en la cultura digital, *Barcelona: Paidós, 1997*
- 10 Para ahondar en el tema consulta: Producción, Redacción: Blanca Amelia Gabaldón Venegas, Ago/2008 Investigación y Recopilación de los Nuevos Paradigmas en la Crítica de una Obra de Arte. Disponible en: <http://blancag15.spaces.live.com/blog/cns!420D32B7275E5464!333.entry>
- 11 Para ahondar en el tema consulta: Kember, Sarah (1997). “¿La nueva visión de la medicina?” en Lister, M. (Comp.). La imagen fotográfica en la cultura digital (pp.131-153). Barcelona: Paidós.
- 12 Para ahondar en el tema consulta: Punt, Michael: “El elefante, la nave espacial y la cacatúaa blanca: arqueología de la fotografía digital”, en Lister, Martín: La imagen fotográfica en la cultura digital. Barcelona: Paidós, 1997, p. 104y ss.
- 13 VV.AA.: “Análisis de Marshall McLuhan”, ed: Tiempo contemporáneo. Buenos Aires, 1969, 1º ed: 1969.

Al respecto la posición de McLuhan, el arte y el artista: Sobre la concepción general del papel del artista, McLuhan retoma las ideas románticas del siglo pasado, formuladas electrónicamente: el artista tiene un “radar” que hace de él un “experto consciente de los cambios que sobrevienen en la percepción de los sentidos” (Understanding); “el arte es un sistema de alerta precoz que permite descubrir los blancos sociales y psicológicos con el tiempo suficiente como para hacerles frente” (Understanding). Habiendo partido del sentimiento romántico del artista hiperlúcido, McLuhan arriba a la función eficiente del artista en la sociedad moderna, que consiste en alertarla y prepararla para el cambio. Quizás el artista sea algo más:”el artista de todas las épocas, ¿no prefigura acaso la nueva era del tiempo libre pleno e intenso? ¿No es siempre el hombre del neoarcaísmo? ¿No hay, una ontogénesis propia del arte, que se ha efectuado en reacción contra el mundo capitalista del mercado de la época precedente?

Una página bastante oscura, e interesante, podría indicarlo: “a medida que la sociedad capitalista se definía, la literatura pasaba a ser un artículo de consumo. El público se convertía en mecenas. El arte cambiaba de función, dejaba de ser una guía de la percepción para convertirse en uno de los encantos de la existencia, una mercancía corriente. Pero el productor, o el artista, se vieron forzados, como nunca antes, a interrogarse sobre el efecto de su arte, lo que a su vez descubrió a la atención humana nuevas dimensiones de la función del arte. En tanto que los manipuladores del mercado tiranizaban al artista, éste, en su aislamiento, alcanzaba una comprensión clara y lúcida del papel crucial de las formas y del arte como medio de realización y de orden para el hombre. Al prescribir un orden humano, el arte pasó a ser otro tan pronto como los mercados de masas crearon la plataforma que permite que todos compartamos ahora la conciencia de una nueva perspectiva y de un nuevo potencial de belleza y de orden en todos los dominios de lo cotidiano, simultáneamente. Desde un punto de vista retrospectivo, es muy posible que nos veamos obligados a admitir que fue la edad de los mercados de masas la que creó las condiciones previas para un orden mundial de la belleza y de los artículos de consumo” (La Galaxia Gutemberg, pág. 396).

Texto de la Conferencia leída durante el Festival Audiovisual zemos98_5. Francisco González Fernández | Director de ADF photo| Consejero Asesor del CAAM - Centro Atlántico de Arte Moderno

4.2 Revisión histórica de algunos criterios conceptuales y técnicos en la creación de la obra plástica de algunos artistas que trabajaron el tema de la guerra y cómo se construyó en el género artístico fotográfico la serie “Abu Ghraib” para esta investigación

En la medida que vamos observando un acontecimiento que se desarrolla en movimientos -nuestros ojos- perforan esa realidad y junto a ella va delimitando y construyendo un imaginario en torno a una relatoría de hechos que se turban a cada momento que evoluciona -una serie de sucesiones de imágenes en el tiempo- sea cual sea la razón, -su razón- pero principalmente lo que acontece a lo observado.

Contemporáneamente esa descripción que relata una gama de inmensos significados y que trastoca en iguales condiciones -morales y psicológicas- a este mundo globalizado -su humanidad- la empezamos a percibir a través, de muchas formas, nosotros nos delimitaremos al de la guerra y lo que implica un paralelismo de enfoques geopolíticos y socio-culturales incluyendo, el avance tecnológico por donde se filtra la información a través de los nuevos *mass* medias, propios de este tiempo o de cualquier otro tiempo y su influencia de mediatas.

La guerra en Irak se ha convertido en un tema crucial de historia universal contemporánea globalizante y a su vez detonante –como siempre ha significado el tema de la guerra en la representación de la historia del arte- para aquellos artistas que tienen presente, que la gran premisa del arte es: humanizar, sensibilizar pero sobre todo, crear una documentación o registro de las atrocidades del ser humano en cualquier tiempo y su devenir.

Ya sobre el tema, recordemos que estos eventos militares y otros numerosos acontecimientos han sido representados a través de la pintura, escultura, el grabado, la

fotografía y en la actualidad a través de los nuevos medios digitales y expresiones tecnológicas por diversos artistas, consideremos en este ensayo algunos.

Francisco de Goya y Lucientes (1746- 1828).

Los *Desastres de la guerra* son 82 grabados que Francisco de Goya realizó entre 1810 y 1815, aunque por su crudeza no los publicó hasta 1863. Con estos grabados Goya quiso relatar el horror de la Guerra de la Independencia española. La serie supone una brutal crítica a la sinrazón de un conflicto armado, sin tomar partido por ninguno de los dos bandos. Su espíritu ilustrado, que había depositado su confianza en la monarquía de José I, se vio traicionado por las brutalidades de los soldados de Napoleón. Así muestra tanto a los franceses como a los españoles como auténticas máquinas de matar.

La serie de Los desastres de la guerra gira en torno a tres motivos principales (al margen de las últimas estampas conocidas como caprichos enfáticos).

La Primera parte (son estampas que van desde la 1 a 47), referido al terror y al miedo de la guerra (ver gráfico N°1). Son grabados que reflejan el producto psicológico de la guerra. El terror está patente en ellos, un terror que envuelve y a veces deforma a las figuras y que su origen se encuentra en el miedo, pero no un miedo abstracto hacia lo desconocido, sino un miedo concreto hacia las consecuencias de la guerra.



Gráfico N°1, Francisco de Goya de la serie los desastres de la guerra grabado N°40, "¿Seque mal morirá?".
Aguafuerte, aguainta bruñida, punta seca y buril. 218x152 mm.

La Segunda parte (estampas 48 a 64), centrada en el hambre, bien sea consecuencia de los Sitios de Zaragoza de 1808 o de la carestía de Madrid entre 1811 y 1812.: hambre, destrucción, enfermedad y muerte (ver gráfico N°2).



Gráfico N°2, Francisco de Goya de la serie los desastres de la guerra grabado N°54, -El vergonzoso".
Aguafuerte y aguainta. 217x152 mm.

La muerte y la tortura son prácticamente el tema más utilizado en toda la obra y aparecen dentro de diversas facetas, facetas que van más allá de la mera representación de tipos de muertes para constituirse más bien en las distintas formas que tiene el hombre de matar y torturar al semejante (fusilamientos, ahorcamientos, linchamientos, empalamientos, acuchillamientos, hambre, enfermedad...).

De la misma manera también se representarán dentro de este mismo tema otras facetas: las de la actitud del hombre ante la muerte: quienes van a ella de forma resignada, quienes luchan hasta el último momento, quienes la sufren desconsoladamente, quienes meditan o sueñan sobre ella entre otros.

Siendo el denominador común de toda esta serie de facetas (bien de forma, bien de actitud) la constante individualización de la muerte. Se ha señalado en infinidad de ocasiones como frente a la visión clásica de la guerra heroica, Goya plasma la visión romántica de la guerra con la muerte y la destrucción como bandera, pero el pintor va aún mucho más lejos: Nos presenta una muerte individualiza, no solo por el retrato de algunos personajes, sino más bien por las formas de morir, cada una distinta y en diversas actitudes ante ella tanto del verdugo como de su víctima. Esta misma individualidad la

acerca al espectador quien reconoce en ella, unos sentimientos y unas actitudes universales, razón por la cual la estampa adquiere un tono de atemporalidad que la hace contemporánea en cualquier momento de la historia.

Tercera parte o *Caprichos enfáticos* (estampas 65 a 82), que se refieren al periodo absolutista tras el regreso de Fernando VII. En esta sección abunda la crítica sociopolítica y el uso de la alegoría mediante animales (ver gráfico N°3).

La diferencia con el resto de la obra es que en ellos cambia el sentido de toda la serie, pasando de la representación de los hechos mismos acontecidos, a una reflexión sobre aspectos políticos e ideológicos que han envuelto estos hechos narrados. De esta manera el "vampirismo" de los legisladores, la superstición popular, la corrupción política o simplemente la injusticia se convierten en alegorías que nos muestran el trasfondo y la razón última de lo acontecido.



Gráfico N°3, Francisco de Goya de la serie los desastres de la guerra grabado N°71, "Sopla".
Aguafuerte, aguatinta, punta seca y buril. 214x152 mm.

Max Beckmann (1884-1950).

Vivió las dos guerras más grandes del siglo pasado. La más significativa de ellas fue la primera guerra mundial. "Fue durante esta guerra cuando Beckmann descubrió el significado del Expresionismo Alemán. Esto fue significativo en su vida porque éste se convirtió en el estilo por el cual Beckmann iba a expresar su comentario simbólico en los acontecimientos trágicos del vigésimo siglo". Él sirvió como "corpsman" médico en el

Prussia del este, Flandes, y en Estrasburgo, durante la primera guerra mundial. Sus experiencias durante la guerra lo condujeron a que promoviera pinturas altamente dramáticas. "Pinturas con energías caracterizadas por los contornos pesados, áreas de color áspero, y una salvajería implacable".

—La Noche 1918-1919"; (ver gráfico N°4) es una de las pinturas de Beckmann que ejemplifica los trabajos del período de la guerra. Los movimientos muy largos del cepillo de rojo y de negro y la dureza y maltrato de la carne humana son los elementos que crean una escena lóbrega a través de los colores inquietantes y "las formas violentas transportan el pesimismo de Beckmann sobre la brutalidad de los humanos".



Gráfico N°4, Max Beckmann (1884-1950) La noche 1918-1919. Óleo sobre lienzo.

Marc Chagall (1887-1985).

Fue influenciado más por los movimientos de la preguerra que por la primera guerra mundial, pero es bastante evidente dentro de sus pinturas, que Chagall fue influenciado por ambas. "El soldado bebido. 1911-12"; (ver gráfico N°5), es una pintura que demuestra su capacidad de detectar la maldad de la época de la preguerra. Una maldad que se demuestra en las caras ásperas y las sonrisas atroces de los soldados. Después de que la guerra comenzara, Chagall se convirtió en uno de los primeros artistas que definió esta tragedia por medio de sus lonas. Y alarmó incipientemente la maldad que traería la guerra.

Chagall le dio un acercamiento aún más satírico a la vida militar en varios de sus trabajos de la preguerra. Sin ninguna experiencia propia en las batallas de la primera guerra mundial, él confió sus retratos en memorias de la guerra Ruso-Japonesa (1904-5). Cuando él volvió a Rusia, él dio su ayuda entusiásta a la guerra revolucionaria. La primera guerra mundial fue una de esas épocas en que el artista podía expresar estos recuerdos rezagados desde la guerra Ruso-Japonesa. Como ven, el artista Chagall usó sus recuerdos de guerra los cuales incorporo a lo que él vivió durante la primera guerra mundial para expresar sus experiencias y así informar al público de esto.



Gráfico N°5, El soldado bebido. 1911-12. Óleo sobre tela. 109 x 94.5 cm. Salomon R. Guggenheim Museum. Nueva York.

Otto Dix (1891-1969).

La guerra y la decaída de la vida social de Berlín fueron capturadas en 50 de sus aguafuertes y pinturas. La llamada a las armas de la primera guerra mundial trajo un cambio precipitado en su estilo y su vida. Cuando él emergió de los horrores de la guerra, Dix parecía haber sido pasado por una sacudida eléctrica en las heridas físicas y morales que habían sido abiertas en el cuerpo de la sociedad Alemana. Él desarrolló medios de expresiones los cuales lo llevaron a crear un realismo drástico y penetrante.

Una pintura que conserva las sensaciones que Otto tenía sobre la guerra es la pintura "Triptych de la guerra 1932"; (ver gráfico N°6) En la cual él pinta los restos de una ciudad que fue devastada por un bombardeo. Los cadáveres humanos están por todas partes de igual manera la carne y la sangre toda se rasgan y se distribuyen por doquier, una figura enmascarada contempla los restos y vigila el sitio.

Las ocurrencias de la guerra asustaron profundamente a este artista; tan grande fue la devastación que lo impulsó a continuar expresando repugnancia a la injusticia social, bien después de la guerra. Sus colores amargos al igual que su realismo son suficientes para demostrar el impacto que la guerra tuvo en su arte.



Gráfico N°6, *Triptych de la Guerra*, 1932
Oles and Tempera en tela del pintor, 204 x 204 c.m.. Staatliche Kunstsammlungen, Gemaldegalerie Neue Meister, Dresden

Natalia Gonchorova (1881-1962).

Fue afectada inevitablemente, no solamente por su sufrimiento sino por la serie de derrotas infligidas en las tropas rusas. Al saber que su marido peleaba en el frente, Natalia se preocupó por lo que le podía pasar y decidió pintar ángeles que destruían ciudades como aquellos que destruyeron la ciudad de Babilonia, en los pasajes de la Revelación Apocalíptica.

Las litografías de Gonchorova "Una tumba común 1914"; (ver gráfico N°7) al igual que "Ángeles y Aeroplanos" son dos obras que demuestran la preocupación que ella sintió durante la guerra.



Gráfico N°7, *Una Tumba Común*, 1914. (Lithografo en papel, 25 x 33 cm.) The British Library, London.

Ernst Lugwing Kirchner (1980-1938).

Cuando en 1911 Kirchner se movió a Berlín, la complejidad del panorama urbano de Berlín lo incitó a capturarlos a través de la pintura. La vida social de Berlín, las mujeres, el lustre y toda la artificialidad de la ciudad en ese tiempo, fueron capturados en las drásticas líneas y colores que Kirchner le dio a sus lonas.

La primera guerra mundial pronto vino y afecto la concentración de Kirchner; él participó en la artillería de campo de la primera guerra mundial; desempeñó servicios en el 75 regimiento de la artillería, sin embargo, en octubre de 1915, lo descargaron debido a su enfermedad pulmonar y debido a varias rupturas nerviosas.

Su autorretrato como soldado "Selbstbildnis als Soldat 1915"; (ver gráfico N°8) el cuál fue pintado durante su regreso a Berlín de los campos de guerra, es una buena representación de las cicatrices mentales que la guerra había saldado en él. Él se pintó en el uniforme que él desgastó mientras estaba en servicio, se ha mutilado su mano y no puede mantener una brocha para continuar pintando el modelo que aparece en el primer plano. Kirchner se siente como si su mano derecha fue amputada. Su cara esta rígida y tensa y de su boca cuelga un cigarrillo.

Aunque esta mutilación fue simbólica, el artista de hecho nunca se recuperaría de las persecuciones de los Nazis, y siempre mantuvo ese dolor que una amputación causa, más adelante en la segunda guerra mundial, los Nazis lo condenaron como artista "degenerado" y le confiscó 600 de sus trabajos. Lo cual lo llevaron a la muerte.

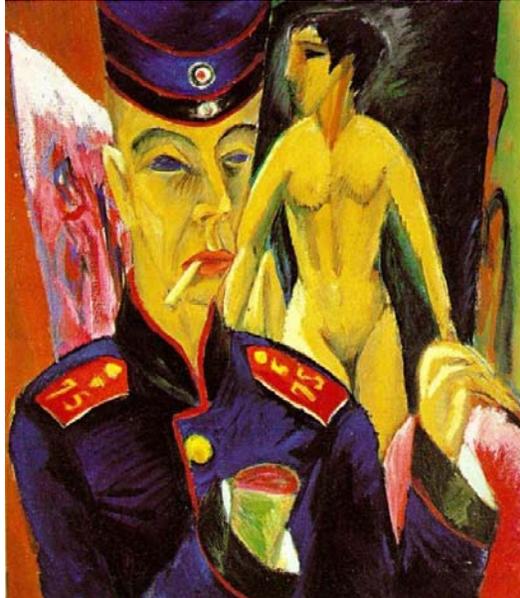


Gráfico N°8, Ernst Ludwig Kirchner: Selbstbildnis als Soldat (Self-portrait as soldier) 1915. Oil on canvas, 69.2 x 61 cm (27 1/4 x 24 in.)
Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio

Kazimir Malevick (1878-1935).

Después de la revolución Rusa, Malevich se enteró de la significancia política de su arte, trazando un paralelo entre lo social y las innovaciones económicas del comunismo y de la nueva pintura, libre de reglas académicas. "Privado de la primera División", de 1914 es uno de los primeros comedidos de portada de las atrocidades de las guerras.

Aunque este cuadro es abstracto, uno puede deducir fácilmente el simbolismo dentro de él, "el termómetro es el componente principal dentro de la pintura." El cual introduce inmediatamente la idea, no solamente de la temperatura sino también de la enfermedad: la fiebre de la guerra que podía conducir fácilmente a una mentalidad que sobrecalienta. Los ojos y la boca del soldado han sido substituidos por una cruz militar y un número ocho. Esto sugiere que el soldado ha sido exhaustivo en la marea militar y en sus ideas.

Aunque Malevich demostró una oposición a la guerra, él también como otros, fue arrasado por las demandas del gobierno para la propaganda de la guerra. En 1914, él preparó dos litografías: "Los aliados franceses", y "What a boom! What a Blast!" (ver gráfico N°9).

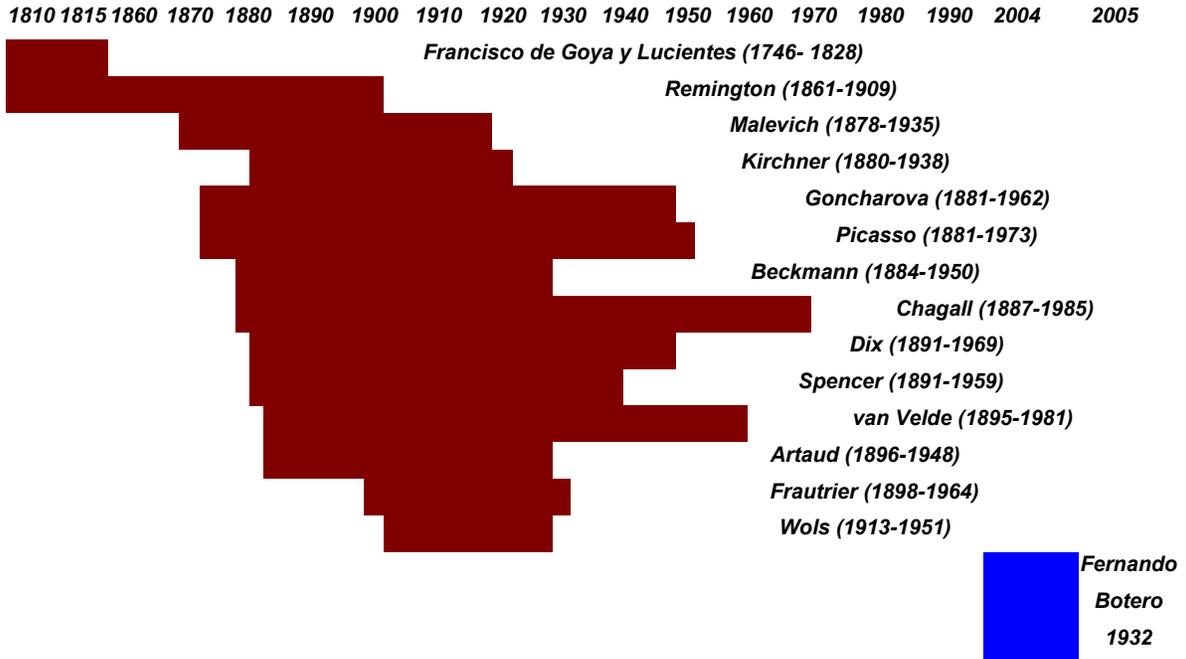
Después él le comentó a su amigo Mikhail Matyushin, «son restos de la gente, y si las palabras están entre las gentes, no hay ninguna necesidad de preocuparse, porque así es cómo la gente es, con sus diverso sentido estético».



Gráfico N°9 Kazimir Malevich, „Nu i tresk-zhe, nu i grom-zhe! (What a boom, what a blast!) 1915. Colour lithograph. Collection of the National Gallery of Australia.

Otros artistas que han trabajado la guerra han sido William Orpen, Stanley Spencer, Francisco Gruber, Antonin Artaud, Pablo Picasso, Jean Fratier, Ariel Wols, Brian Van Velde, Frederik Remington y más recientemente Fernando Botero con la prisión de Abu Ghraib, resumiendo cronológicamente podríamos visualizar el tema de la guerra en la producción artística de la siguiente manera:

ARTISTAS PLÁSTICOS QUE TRABAJARON EL TEMA DE LA GUERRA DESDE 1810 A 2005



Fuente hecha por el autor: Luvin Morales 2009

Historiográficamente tenemos que por medio de la pintura, la gráfica y la fotografía la gente se da cuenta de las experiencias y el sacrificio que los artistas vivieron durante la guerra.

En este siglo la tecnología tal como la fotografía, la película y las imágenes digitales han sido utilizadas para registrar las guerras y conflictos. Sin embargo, los métodos tradicionales como impresiones, pinturas, y esculturas todavía retienen una posición fuerte en la cultura popular y en la militar.

Los artistas han sido comisionados durante las guerras para que registren los variados acontecimientos que ocurrieron. Durante la primera guerra mundial el ejército de Estados Unidos comisiono a ocho artistas para que registraran la fuerza expedicionaria en Francia. La misma práctica sigue hoy en día y artistas profesionales, son comisionados por las fuerzas aéreas, para que recorran el mundo registrando los planos y a la gente de estas regiones.

Representada en arte, la guerra, es muy importante en el mundo de hoy porque ayuda a informar a la gente sobre las atrocidades, las tragedias de las guerras, sus triunfos y derrotas.

Artistas dan interpretación gráfica a los acontecimientos que suceden en las guerras y sus armas se convierten más en una necesidad de expresar el mantenimiento de la moral entre la población civil.

Otro suceso de vital importancia en la historia de la imagen y el registro del tema en cuestión, lo constituye la creación de la Agencia Magnum una agencia de características especiales, sobre todo porque es una cooperativa formada por los propios fotógrafos que conservan todos los derechos sobre sus imágenes. En la actualidad, existen alrededor de 60 profesionales que conforman esta agencia, con oficinas en Nueva York, Londres, Tokio y París. Desde allí distribuyen sus imágenes a la prensa, editoriales, agencias de publicidad, museos y galerías de arte. En total, poseen un archivo de alrededor de un millón de imágenes, además de las 350.000 que pone a disposición en internet. Sus fotógrafos han inmortalizado -con peculiar perspectiva- los acontecimientos más significativos del siglo XX y XXI.

El nacimiento de Magnum y su idiosincrasia estuvieron profundamente marcados por la Segunda Guerra Mundial. Fue el 22 de mayo de 1947, (dos años después de que finalizara la contienda), cuando cuatro fotógrafos -Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger y David «Chim» Seymour-. Ellos mismos sufrieron la guerra en su propia piel y les empujó el deseo de inmortalizar las consecuencias de seis años de sangrientos combates. Su idiosincrasia consistió: -en que un fotógrafo -entre reportero y artista- debe mostrar no sólo lo que se ve sino que enfatice la manera en que lo percibe”.

Cada socio aportó 400 dólares de la época para crear una de las primeras cooperativas de fotógrafos del mundo. Comenzaron siendo siete socios, entre ellos dos mujeres, Rita Vandivert y Maria Eisner, pero poco a poco fueron

convirtiéndose en un nutrido grupo. (ver fotografía N°1 del grupo ya constituido para 1950)

Al crudo escenario que había dejado la guerra y a la ilusión de cuatro jóvenes por hacer algo diferente se unió la invención de cámaras más pequeñas, más manejables y con una película más sensible. Robert Capa fue el que previó que este avance de la tecnología y el estado psíquico de los fotógrafos, derivado del contacto durante tantos años con excesos emocionales, era la combinación perfecta para cumplir los propósitos de la agencia. «Vislumbró nuestro futuro con la combinación de mini-cámaras y maxi-mentes», afirmó George Rodger.



Fotografía N°1, Robert Capa, Cartier-Bresson, George Rodger y David -Ghin" Seymour, Rita Vandivert, Maria Eisner entre otros (Francia, 1950, Paris, Magnum meeting)

Efectivamente, los cuatro vivieron experiencias muy duras. Roger le toco cubrir para Magnun y estaba responsable de África y Vandivert los EEUU, también tuvo que recorrer «300 millas a través de una selva de bambú» para escapar de los japoneses en Burma. Pero lo que le empujó a dejar definitivamente la fotografía de guerra fue su contacto con los campos de concentración nazis. (ver fotografía N°2)



Fotografía N°2, George Rodger, campo de concentración de Bergen-Belsen en 1945

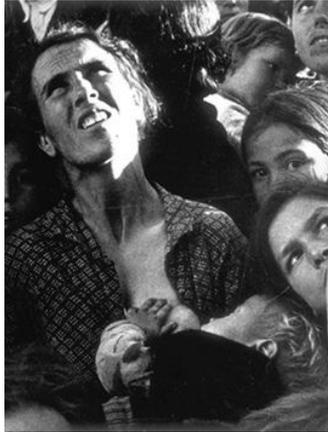
Allí se vio a sí mismo «convirtiendo la muerte en bellas composiciones fotográficas» y no le gustó. Entonces dirigió su objetivo hacia África, un territorio aún sin explorar por los fotógrafos.

Cartier-Bresson, fue el encargado para cubrir la India por su parte, En 1940 fue capturado y hecho prisionero en Alemania durante tres años hasta que logró escapar y huir a Francia. (ver fotografía N°3)



Fotografía N°3, Henri Cartier-Bresson, Gestapo Informer (1945)

El polaco David —Dim” Seymour, de ascendencia judía, perdió a su familia en la Segunda Guerra Mundial le toco cubrir Europa. (ver fotografía N°4)



Fotografía N°4, Land distribution meeting. Estremadura, Spain, 1936. 1996 from the Estate of David Seymour

Robert Capa es un fotógrafo estadounidense célebre por sus fotografías como corresponsal de guerra. Nació en Hungría, su verdadero nombre era André Friedmann. En 1931 tuvo que huir de Hungría, debido a sus simpatías con el partido comunista, trasladándose a Berlín.

En 1933 tuvo que huir de Berlín por la persecución nazi contra los judíos se instaló en París donde conoció a los que años más tarde serían los cofundadores de la Agencia Magnum. Trabajó hasta finales de los treinta en la revista *Vu*.

Su primer foto-reportaje lo realizó en la guerra civil española, donde consiguió tomar una de sus fotografías más conocidas (ver fotografía N°5)

Robert Capa vivió la Guerra del 36, en la invasión japonesa de China y en los prolegómenos de la Segunda Guerra Mundial a el le toco cubrir para Magnum un poco por cada sitio. Pronto llegarían grandes fotografías de la producción de estos grandes fotógrafos, como la mirada de Capa a la Unión Soviética junto al escritor John Steinbeck o la cobertura del asesinato de Gandhi por parte de Cartier-Bresson.



Fotografía N°5, Robert Capa, «Miliciano herido de muerte», Guerra Civil Española, 1936

El primer gran obstáculo al que se enfrentó la joven agencia fue la muerte de dos de sus fundadores, en la década de los 50, Capa murió en 1954 al pisar una mina en la guerra de Indochina y, dos años después, Chim falleció por un disparo en Suez.

A partir de entonces, la agencia tuvo que adaptarse a los cambios que acontecían rápidamente en el mundo de los medios de comunicación, como el auge de la televisión y de la propia fotografía, o el cierre de la revista —*Life*—, donde publicaban la mayoría de sus trabajos. Sin embargo, siempre conservaron su filosofía. «Entre nosotros nunca hablábamos de fotografía o de técnica. Hablábamos de la vida, del mundo, que es mucho más interesante», decía Cartier-Bresson.

Magnum siguió desafiando el sistema habitual de ceder los derechos de las imágenes a las publicaciones. En este sentido, la cooperativa sigue siendo muy estricta. Según figura en sus estatutos, cada fotógrafo es dueño de sus imágenes, puede elegir si permite que sean cortadas o no y, aunque un medio compre su imagen, no puede utilizarla como se le antoje. Además, y para evitar que el profesional se vea obligado a acatar el punto de vista que le imponga la publicación, cada uno elige los temas que quiere captar y se toma su tiempo para conocer el terreno. «La vida no está hecha de historias que se puedan cortar en

pedazos como si fuera una manzana. Nosotros tenemos que evocar una situación, una verdad. Ésta es la poesía de la realidad de la vida», dijo Cartier-Bresson en 1957 al hablar sobre aquellas publicaciones en auge que intentaban reflejar un acontecimiento con una mera sucesión de imágenes.

Una vez superado el trance de la muerte de dos fundadores, Magnum siguió adelante con la incorporación de jóvenes talentos como Eve Arnold -quien fotografió a Marilyn Monroe- (ver fotografía N°6)



Fotografía N°6, But the pictures were made by Eve Arnold, a legend on her own. On the internet I've found a photo of this Magnum photographer, made during filming 'The misfits' in 1960. She holds her camera, and like the DMC LX2 it's a Leica! Times are not always changing.

Burt Glinn, Erich Hartmann, Erich Lessing, Dennis Stock, Kryn Taconis y Mark Riboud éste último es el autor de una imagen tomada en 1967 en la que aparece una mujer que sostiene una flor en frente de decenas de soldados armados, convertida en símbolo de la oposición popular en EEUU contra la guerra de Vietnam). (ver fotografía N°7)



Fotografía N°7, c/ Mark Riboud 1967

Esa filosofía de no supeditarse a los intereses de las publicaciones permitió a los fotógrafos reflejar su mirada crítica con respecto a conflictos e intervenciones militares, como la de EEUU en Vietnam.

En los años 70, Magnum tuvo otro dilema. Las revistas incrementaron el uso del fotoperiodismo y la agencia vio cómo se publicaban decenas de sus fotografías, pero había un lado oscuro: los editores usaban las imágenes con un fin cada vez más decorativo. A menudo, se indicaba a los fotógrafos qué tipo de imagen, enfoque, iluminación y color deseaban para la portada, lo que hizo que esta figura quedara reducida a un mero peón de los editores de las revistas.

En esa época triunfaron las imágenes de Susan Meiselas sobre la revolución sandinista en Nicaragua (ver fotografía N°8)



Fotografía N°8, Susan Meiselas/ASSOCIATED PRESS, tomada en Nicaragua durante la insurrección sandinista de 1979.

o las de Gilles Peress del norte de Irlanda. (ver fotografía N°9) Al sentirse coartados, muchos de estos fotógrafos expresaban su visión personal en exposiciones propias y libros. Esto marcó un punto de inflexión para la agencia Magnum.



Fotografía N°9, Gilles Peress. Irlanda del Norte, Belfast. 5 de mayo de 1981. Funeral de un niño asesinado por una bala del ejército británico.

El fotógrafo no sólo se expresaba con sus imágenes, sino que ahora también lo hacía con sus sensaciones. Raymond Depardon (ver fotografía N°10) fue pionero de esta tendencia. Publicaba cada día en el diario francés «Liberation» una sola imagen con un pequeño texto a modo de diario. Peress, que pasó cinco semanas en Irán en 1980, editó un libro con los télex que enviaba a la oficina de la agencia, en los que admitía estar presenciando un conflicto que no comprendía. (ver fotografía N°11) Eugene Richards, Harry Gruyaert y Alex Webb's se sumaron a esta tendencia.



Fotografía N°10, Raymond Depardon, Donner la Parole, 2008 / Exposition Terre Natale – Ailleurs commence ici.



Fotografía N°11, © Gilles Peress / Magnum Photos. On this day five years ago, President George W. Bush made his first State of the Union address, a speech that became infamous for his declaration of Iran, Iraq, and North Korea as an "axis of evil," prompting defiant responses from the named countries. TABRIZ, Iran—Demonstration in favor of Ayatollah Shariatmadari, 1980.

En la actualidad, los socios de Magnum se han convertido en modelo y también en una élite, entre los nombres ilustres que se han ido incorporando a Magnum se puede citar a Inge Morath, Sebastiao Salgado, Eve Arnold, Steve Mc Curry, James Nachtwe. Publican libros, protagonizan exposiciones, ofrecen conferencias y es raro no ver a varios fotógrafos de esta agencia entre los ganadores del certamen anual del fotoperiodismo World Press Photo.

Si bien las cámaras más pequeñas y fáciles de manejar ayudaron al despegue de Magnum en los 50, la carrera tecnológica actual, sobre todo la expansión de la fotografía digital, no se considera tan positiva.

Según señalaba en una entrevista Jimmy Fox, quien ha sido editor de la agencia durante 30 años, «ahora los medios fuerzan a los fotógrafos a hacer digital, porque es más barato y más rápido, pero lo que ocurre es que disparan de más. Con el computador ha venido a producirse una diarrea visual». Un miembro actual de Magnum, el británico Martin Parr, incidía en esa idea. «Hoy, en cualquier suceso masivo, siempre hay una persona del público sacando fotos con su móvil. La tarea del fotógrafo se ha vuelto redundante», opinaba.

Quizás es por eso que esa magia de idiosincrasia que exponían al comienzo esos cuatro fotógrafos cofundadores de Magnum exijan –y muchos concuerdan- que las

nuevas representaciones en la guerra en Iraq debe buscar nuevas interpretaciones, ya no de la forma y la escena sino en el uso y representación de la imagen captada a través de las nuevas tecnologías por tanto, la historia exige que las fotografías allí no dejen de ser un mero registro documental sino tener una visión más crítica y objetiva en los fotógrafos y artistas comprometidos con la imagen, debemos buscar y percibir ese nuevo devenir que no sea incomparable a la magia que expone aquel hombre cayendo en la guerra civil española que refleja un tiempo incomparable de realización y detenimiento del tiempo encapsulado a través de la historia de la imagen.

Como hemos visto la guerra ha tenido grandes referentes y antecedentes en la representación de las Bellas Artes, pero en la contemporaneidad que se plantea el arte ya empiezan a surgir otras nuevas formas críticas, ya no por los antiguos métodos y técnicas del grabado, la pintura, la escultura y la fotografía, sino empieza a tomar auge a través de las vanguardias expresivas del performance y lo digitable, por ejemplo:

Eleanor Dickinson Abu Ghraib 2004. (ver gráfico N°12)



Gráfico N°12, Eleanor Dickinson, ABU GHRAIB. 2004. Pastel/velour. 19" x 27".

El proyecto American the Gift Shop (instalación) de Phillip Toledano sobre Abu Ghraib Coffee Table 2008. (ver gráfico N°13)



Gráfico N°13, Copyright © Phillip Toledano: Secret prison postcards. Abu Ghraib coffee table, Moulded resin, plexiglass, 6', 2008. Abu Ghraib Bobble-head. Abdul the Amputee. Fairground Cutout

El proyecto Abu Ghraib Encounter Wax, consultado en: <http://home-and-garden.webshots.com/photo/2001774520053130803SGIcLM> (lunes 08, de marzo de 2010 a las 06:28pm). (ver gráfico N°14)



Gráfico N°14, Proyecto ABU GHRAIB Encounter Wax, 2004-06.

Finalmente el proyecto "Performance Wearemongoloid" (ver gráfico N°15)



Gráfico N°15, Proyecto "Performance Wearemongoloid".

Otros proyectos anónimos y similares de tipo artístico con utilización de marcas comerciales encontrados en internet tenemos (ver gráficos N°16,17,18,19)



Gráfico N°16. Anónimo



Gráfico N°17 Anónimo, 18 Marca Diesel, 19 Anónimo

La serie creada para esta investigación titulada Abu Ghraib, esta basada sobre mi propio imaginario enciclopédico del tema del arte y de la historia universal del hombre -de lo que puede significar la guerra, la manipulación de la imagen referente a la historia de los "mass" medias, la guerra mediática en la que el mundo globalizado esta cada día sumergido en ella a través de la verdad y la mentira y una carga simbólica de lo que representa el dominado-conquistado y conquistador fue así como pudimos estructurar en imágenes fotográficas, a una distancia focal en la que sólo las reglas internacionales involucradas en conflicto me permiten disparar a través de la autopista de la información- concentro mi atención en esos elementos catárticos que encontrábamos en los artistas que han registrado las guerras y los cuales inciden y reflejan de manera clasificatoria mi obra plástica en torno al tema y como el terror y el miedo, la muerte y la tortura, fusilamientos, ahorcamientos, linchamientos, acuchillamientos, hambre, enfermedad y la miseria, el desastre, el caos, la tragedia, la perdida, la miseria urbana, la devastación, la

esperanza, la soledad hacen que esta forma de catalogación permita crear mi propio banco de imágenes y su clasificación de lo publicado por Internet y enriquecerlo -sobre una franja neutra de percepciones y visiones culturales- por ello fue importante reconocer las formas y los significados de la cultura árabe y complementarla con la cultura occidental para que ello fuera tejiendo una forma constructiva de mi serie de 12 fotografías en el renglón artístico sobre Abu Ghraib (ver imágenes incorporadas a las fichas técnicas N°1, N°2, N°3, N°4, N°5, N°6, N°7, N°8, N°9, N°10, N°11, N°12).

Ello ha permitido que mi investigación se hibridice y conceptualice, siendo apoyada por una serie de teóricos actuales de la fotografía, el arte y la imagen que divagan entre la fotografía como, registro y apreciación artística -mediante el documento de la imagen y los nuevos medios de comunicación como el Internet- (uno de los *-mass*" medias contemporáneo más recurrente y de comunicación globalizante) a su vez como convertirme en una suerte de *-ibernauta*", *-eocooning*", *-adolécran*" o *-zapping*" que se apropia de la imagen en la aldea global y como ella se recicla con los *-mass*" medias impresos o audiovisuales de la comunicación periodística o documental sobre el concepto de simulación y apropiación en la creación artística contemporánea.

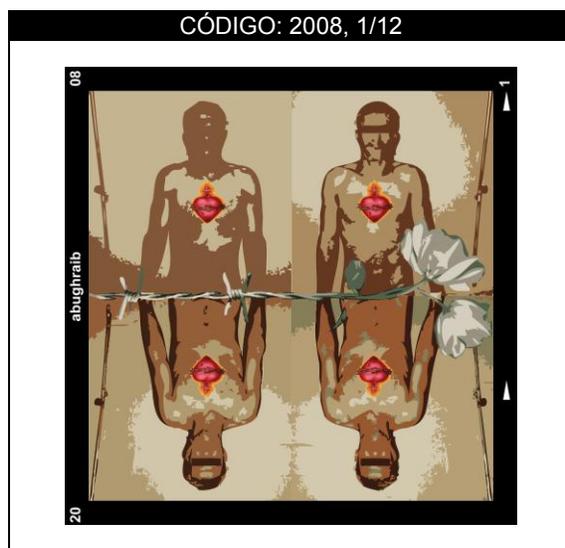
De igual manera y aun más importante en esta investigación, como sobre ella, pesa la reconstrucción artística a través de las nuevas herramientas fotográficas donde se hibridarán los formatos analógico y digital, la utilización del montaje y la salida a la copia física a través de la programación para la edición de imágenes.

Finalmente todas estas apreciaciones las describiremos y analizaremos a través de fichas informativas -por cada fotografía creada- la cual contiene la información en niveles contextuales basadas en datos generales y técnicos, descripción técnica de composición de la imagen, cuales fueron los recursos literarios como fundamento en la conceptualización y representación de sus significados, niveles interpretativos sobre la articulación del punto de vista y la interpretación del sistema iconográfico, los cuáles fueron los criterios simbólicos en la urdimbre estética de la imagen como hibridización

entre el arte islámico y el arte occidental que ayudará a reconstruir una mirada, un imaginario de creación y expresión artística en el caso de Abu Ghraib.

Concluimos esta investigación a través de la publicación y resumen de tales criterios formales y artísticos a través de la clasificación de fichas iconográficas y técnicas -de todo el catálogo fotográfico de la serie Abu Ghraib- que hemos ideado para el análisis y comprensión de la obra final.

FICHA DE ANÁLISIS ICONOGRÁFICO Y TÉCNICA, N°1



1. NIVEL CONTEXTUAL

DATOS GENERALES	
TÍTULO	Serie 1/12, ABU GRHAIB
FOTOGRAFO	Luvín Morales
NACIONALIDAD	Venezuela / México
AÑO	2007, 2008, 2009, 2010
GÉNERO	FOTOGRAFIA DE COMPOSICIÓN

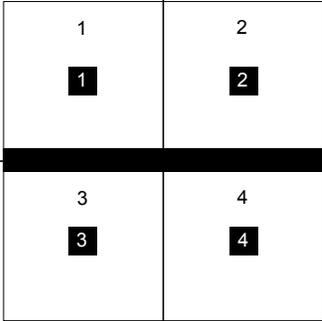
DATOS TÉCNICOS	
TÉCNICA	Fotografía en gráfica digital
IMPRESIÓN	Copiado digital en "ujicolor cristal archive paper"
DIMENSIONES	Para esta ficha técnica, 6x6cms. Original 70x70cms.

2. NIVEL MORFOLÓGICO

DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO FOTOGRÁFICO	
	<p>Basada en la fotografía publicada por internet de un prisionero en Abu Ghraib siendo avergonzado con su propio excremento.</p>
DATOS GENERALES	
TÍTULO: File:AbuGhraibAbuse-standing-on-box.jpg	
HORA Y FECHA DE TOMA: 22:06, 21 March 2006	
PROCEDENCIA: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:AbuGhraibAbuse-standing-on-box.jpg	
WEB-SITE: WIKIMEDIA COMMONS	
GENERO: Reportaje y Fotoperiodismo	
COMENTARIOS: Taken from en wikipedia. Photo of a Iraqi prisoner in Abu Ghraib.	

ELEMENTOS MORFOLÓGICOS
<ol style="list-style-type: none">1. La composición está basada en forma cuadrada de negativo impreso en 6x6 mm. A todo color.2. Se hace un eje cartesiano atravesado por un eje paralelo de líneas vertical y horizontal.3. La textura tratada aparenta un posterizado ya que la base de la composición está en formato RAR.4. La nitidez de la imagen es de buen foco.5. La luz hace foco en el fondo de la imagen.6. El contraste está tratado en cada imagen del fondo en un grado diferente.7. Se hace uso de elementos gráficos vectoriales como un alambre de puas que nace del tallo de una rosa blanca y atraviesa en el eje horizontal central el cuadrado general de la fotografía y hace dos visualmente dos lecturas.8. El centro del sujeto se constituye simbólicamente como el centro del microcosmo y sobre el un corazón flameante.

3. NIVEL COMPOSITIVO

SISTEMA GRÁFICO O COMPOSITIVO	
Reticulado básico compositivo	DESCRIPCIÓN GEOMÉTRICA
	<ol style="list-style-type: none">1. La composición está basada en un cuadrado general como de un negativo 6x6mm.2. El cuadrado general esta dividido en 4 partes cuadrangulares donde se ubica la misma foto principal o base 4 veces: la 1 y 2 en forma vertical en sentido izquierdo derecho y la 3 y 4 en forma invertida con los mismos sentidos de ubicación.3. Encima de cada foto y a una altura central de cada foto principal o base hay 4 cuadrados de mediano tamaño ubicados en el centro de cada cuadrado de la totalidad general.

RECURSO LITERARIO COMO FUNDAMENTO EN LA CONCEPTUALIZACIÓN Y REPRESENTACIÓN

Guy Hocquenghen, Rene Schere: “EL ALMA ATÓMICA PARA UNA ESTÉTICA DE LA ERA NUCLEAR”:

1. *La alegoría señala el ingreso de la sensibilidad en ese terreno singular que escapa a todo simbolismo, religioso o profano. Ante la fuga de una marca fija, la puesta en perspectiva alegórica hace proliferar los sentidos y al mismo tiempo los atomiza.*

Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política: “El uso de la Imagen Visual “Una imagen vale más que mil palabras”:

2. *En tercer lugar, la utilización de la imagen visual, hoy en día, como una herramienta pedagógica y como un instrumento para generar identidad.*

4. NIVEL INTERPRETATIVO

ARTICULACIÓN DEL PUNTO DE VISTA

La fotografía principal o base describe, un hombre retratado en toma plano americano, detrás hay un muro de características constructivas carcelarias que nos indica que la toma fue hecha en una celda de la prisión de Abu Ghraib.

INTERPRETACIÓN DEL SISTEMA ICONOGRÁFICO

La composición está elaborada con elementos gráficos de la cultura occidental y la cultura árabe como un complemento general de significaciones.

Sobre el sistema gráfico (compositivo) los elementos están ubicados significando los conceptos interpretativos.

1. Según "Los Símbolos del Islam", Tomado de la revista "Jornal del Ejército de Portugal", noviembre del 2006. aplicados a la fotografía titulada SERIE 1/12, ABU GRHAIB tenemos:
 - Los colores del paraíso: El paraíso, a pesar de que se lo imagina ser todo blanco, está repleto de otros colores. El Corán se refiere al "Paraíso de aquellos que fueron seleccionados" ya que "Para ellos serán los jardines del edén (*al-and*), a través de los cuales fluyen ríos. Se les adornará allí con pulseras de *-ero*", se los vestirá de satén y brocados verdes, estarán allí reclinados en divanes.
 - Los antiguos alquimistas árabes estudiaron la numerología (ciencia de las letras), una disciplina en la cual cada número representa una idea o emoción. Este proceso místico de interpretación de los algoritmos y correspondiente analogía espiritual del encuentro metafísico entre lo divino y lo humano así como de lo eterno y lo temporal tiene su valor aun hoy.
 - El número uno representa a Dios y está en esta composición simbolizado como elemento que atraviesa la imagen en su posición central.
 - El cuatro representa la materia y equilibrio entre las cosas creadas y los elementos de Tierra-Aire-Fuego-Agua y está en esta composición simbolizado por 4 repeticiones de una misma imagen (tanto la foto central como la imagen que está en el centro de cada una de ellas).
2. Según los símbolos occidentales "El diccionario de símbolos" de Alfonso Serrano Simarro y Alvaro Pascual Chenel aplicados a la fotografía titulada SERIE 1/12, ABU GRHAIB tenemos:
 - El Corazón, éste órgano vital es el centro simbólico del hombre y, por tanto, el lugar donde éste y sus dioses se comunican con mayor facilidad. Relacionado como un símbolo del centro también puede encontrarse en las tradiciones budista, hebrea, cristiana, islámica y azteca; en Egipto al igual que el taoísmo chino y la antigua Grecia el corazón era la sede no solo de la vida sino de la inteligencia y la voluntad de los hombres. En el tribunal del Osiris Egipcio se juzgaba la bondad de los hombres pesando el corazón del difunto que se habría endurecido por sus malas acciones. También la tradición hindú refleja ideas semejantes, haciendo de él la morada de Brahma (la sabiduría trascendente del individuo). Pese a todo, la tradición occidental, sobre todo a partir de la Edad Media, ha restringido la función simbólica del corazón a la de sede de emociones. Pero el origen de esa interpretación sigue siendo el mismo, el simbolismo del centro, ya que es el amor la mayor característica que se pretendió dar al Dios Cristiano. De estas concepciones derivan las populares imágenes de los corazones en llamas, atravesados por flechas entre otros.
 - La Rosa es la flor del amor, recibe la influencia del círculo en su similitud formal, sangre de los mártires y vino, de la unión de ellos nacen interpretaciones en torno a ideas de perfección, pasión, fertilidad, erotismo, meretrices, vida y muerte. Si son blancas alude a la pureza si son rojas al amor. Según algunas tradiciones, con las rosas se recoge la sangre de Cristo en el Calvario, en multitud de alegorías la rosa mística (sin espina) es la virgen María, estas referencias son fundamentales para la religión cristiana conducen a una gran popularidad simbólica apareciendo con diversos significados en los rosacruces, el jardín, el rosetón y la rosa de los vientos. Posteriormente el Islam emplearía la rosa como alegoría de la sangre de Mahoma y sus hijos así como la alquimia la emplearía para significar a grandes transformaciones. En el Renacimiento, las tres Gracias se adornaban con esta flor cuyas espinas empezaron a significar el dolor del amor.
 - Una visión occidental encontrada en "El hombre y sus símbolos" de Carl G. Jung representa símbolos que en nuestra composición son tan antiguos y a la vez desconocidos para el hombre moderno que no puede entenderlos o asimilarlos directamente siendo el principal elemento compositivo el hombre, sublevando todo lo malo que termina en gloria divina como lo han demostrado los grandes mártires maltratados física y emocionalmente a través de toda la historia de la humanidad; nuestra composición mantiene ese entrañable lazo arte y religión.
 - Alambre de púas - El alambre de púas fue inventado en 1800 para marcar el territorio. Se utiliza para simbolizar el control de cierta porción de tierra y en las prisiones se utiliza como símbolo de estar encerrado, de confinamiento.

FICHA DE ANÁLISIS ICONOGRÁFICO Y TÉCNICA, N°2



1. NIVEL CONTEXTUAL

DATOS GENERALES	
TÍTULO	Serie 2/12, ABU GRHAIB
FOTOGRAFO	Luvin Morales
NACIONALIDAD	Venezuela / México
AÑO	2007, 2008, 2009, 2010
GÉNERO	FOTOGRAFIA DE COMPOSICIÓN

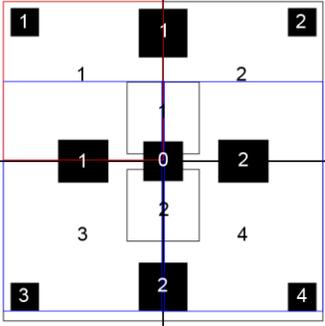
DATOS TÉCNICOS	
TÉCNICA	Fotografía en gráfica digital
IMPRESIÓN	Copiado digital en "ujicolor cristal archive paper"
DIMENSIONES	Para esta ficha técnica, 0,6x0,6cms. Original 70x70cms.

2. NIVEL MORFOLÓGICO

DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO FOTOGRÁFICO	
	<p>Basada en la fotografía publicada por internet de un prisionero en Abu Ghraib siendo torturado sobre una caja de cartón y con unos cables de electricidad, vestido y tapando su cabeza con bolsas negras plásticas.</p>
DATOS GENERALES	
TÍTULO: File:AbuGhraibAbuse-standing-on-box.jpg	
HORA Y FECHA DE TOMA: 22:06, 21 March 2006	
PROCEDENCIA: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:AbuGhraibAbuse-standing-on-box.jpg	
WEB-SITE: WIKIMEDIA COMMONS	
GENERO: Reportaje y Fotoperiodismo	
COMENTARIOS: Taken from en Wikipedia. Photo of a Iraqi prisoner in Abu Ghraib.	

ELEMENTOS MORFOLÓGICOS
<ol style="list-style-type: none">1. La composición está basada en forma cuadrada de negativo impreso en 6x6 mm. A todo color.2. Se hace un eje cartesiano atravesado por un eje paralelo de líneas vertical y horizontal.3. La textura tratada aparenta un posterizado ya que la base de la composición está en formato rar.4. La nitidez de la imagen es de buen foco.5. La luz hace foco en el fondo de la imagen.6. El contraste está tratado en cada imagen del fondo en un grado diferente.7. Se hace uso de elementos gráficos vectoriales como enrejados de puas en ambos extremos de la composición.8. El centro del cuadro esta compuesto por dos elementos que se repiten como espejo y estan logrados como gráficos vectoriales y representan, que en lo sagrado existe el mal, una forma de constitua la iglesia catolica con las construcciones del S. XVI con gargolas que representan que el demonio esta afuera.9. En cada lado del elemento demoniaco central se ubica el simbolo del Islam (la media luna y la estrella de cinco puntas) donde cada esquina se revate y crean el efecto espejo.10. A las laterales del elemento demoniaco se dispone dos gráficos vectoriales en forma de ramos u arreglos florales con rosas rojas y blancas.11. En el centro general de toda la composición se dispone una fotografía de un Sura del Corán como palabra sagrada de un contexto geográfico y socio-cultural.12. En cada vertice del cuadro general se ubican 4 fotografías que representan placas metálicas con escritos sagrados del mundo islámico.13. En el eje central se dispone una formación fotográfica en forma cuadrada que corresponde y hace alegoría al Ku-Klus-Klan y simboliza el ritual ideologico y religioso de la sociedad norteamericana cargada de xenofobia hacia otras culturas, en este caso a los árabes, aparte de que el torturado nos recuerda la forma de vestirse de este grupo religioso.

3. NIVEL COMPOSITIVO

SISTEMA GRÁFICO O COMPOSITIVO	
<p>Reticulado básico compositivo</p> 	<p>DESCRIPCIÓN GEOMÉTRICA</p> <ol style="list-style-type: none">1. La composición está basada en un cuadrado general como de un negativo 6x6mm.2. El cuadrado general esta dividido en 4 partes cuadrangulares donde se ubica una misma foto 4 veces, la 1 y 2 en forma vertical en sentido izquierdo derecho y la 3 y 4 en forma invertida con los mismos sentidos de ubicación.3. El cuadrado general esta dividido en 4 partes horizontales.4. Entre el rectángulo 1 y 2 se ubican 2 cuadrados en forma vertical, 1 cuadro pequeño en el centro y 2 cuadrados a sus laterales.5. Sobre el eje vertical se disponen 2 cuadrados.

RECURSO LITERARIO COMO FUNDAMENTO EN LA CONCEPTUALIZACIÓN Y REPRESENTACIÓN

Guy Hocquenghen, Rene Schere: "EL ALMA ATÓMICA PARA UNA ESTÉTICA DE LA ERA NUCLEAR":

1. Con todo, la alegoría conserva su presencia viva al volverse ironía de un consumo en el cual los estereotipos se desintegran.
2. ...la alegorización se manifiesta mediante la fuga del sentido; opera siempre sobre un sentido diferido; se abre al conjunto del universo sin admitir un punto de apoyo privilegiado. Pierde sus amarras y su centro; se vuelve oscura en su desarrollo histórico, movimiento definido sin final.

Hermann Bellinghausen: "Susan Sontag Contempla el dolor ajeno":

1. Se exige a la fotografía "mejorar" el aspecto de las cosas. "Y luego se le reprocha que embellezca el dolor". (Aquí introduce Sontag una severa crítica, por cierto, a Sebastiao Salgado). "Embellecer es una operación clásica de la cámara, y tiende a bloquear la respuesta moral del espectador. Afeear, mostrar la peor apariencia de algo, es una función más moderna: es didáctica, convoca una respuesta activa. Para que una foto acuse, y quizás altere conductas, debe producir un shock". Sontag duda que la abundancia de fotos tienda a disminuir su impacto, que nuestra cultura de espectadores neutralice la fuerza moral de las fotos de atrocidades. "Si bien es cierto que la compasión, como la indignación moral, no dicta acción... no es verdad que la gente responda menos".

4. NIVEL INTERPRETATIVO

ARTICULACIÓN DEL PUNTO DE VISTA

La fotografía base o principal describe, un hombre retratado en toma plano americano, detrás hay un muro de características constructivas carcelarias, que nos indica que la toma fue hecha en una celda de la prisión de Abu Ghraib.

INTERPRETACIÓN DEL SISTEMA ICONOGRÁFICO

La composición está elaborada con elementos gráficos de la cultura occidental y la cultura árabe como un complemento general de significaciones.

Sobre el sistema gráfico (compositivo) los elementos están ubicados significando los conceptos interpretativos.

- Según "Los Símbolos del Islam", Tomado de la revista "Jornal del Ejército de Portugal", noviembre del 2006. aplicados a la fotografía titulada SERIE 1/12, ABU GRHAIB tenemos:
 - Los colores del paraíso: El paraíso, a pesar de que se lo imagina ser todo blanco, está repleto de otros colores. El Corán se refiere al "Paraíso de aquellos que fueron seleccionados" ya que "Para ellos serán los jardines del edén (*al-ʿand*), a través de los cuales fluyen ríos. Se les adornará allí con pulseras de "oro", se los vestirá de satén y brocados verdes, estarán allí reclinados en divanes.
 - Los antiguos alquimistas árabes estudiaron la numerología (ciencia de las letras), una disciplina en la cual cada número representa una idea o emoción. Este proceso místico de interpretación de los algoritmos y correspondiente analogía espiritual del encuentro metafísico entre lo divino y lo humano así como de lo eterno y lo temporal tiene su valor aun hoy.
 - El número uno representa a Dios y está en esta composición simbolizado como elemento que atraviesa la imagen en su posición central.
 - El número dos figura lo conocido y lo desconocido.
 - El cuatro representa la materia y equilibrio entre las cosas creadas y los elementos de Tierra-Aire-Fuego-Agua y está en esta composición simbolizado por 4 repeticiones de una misma imagen (tanto la foto central como la imagen que está en el centro de cada una de ellas).
 - Los colores del Islam: el verde (*al-acdar*) que es el símbolo más generalizado del Islam y de dignatarios musulmanes.
 - Los colores positivos: el verde, simboliza la esperanza y la paz, otros colores aprobados en el Islam son el blanco y el negro.
 - Los colores negativos : el amarillo y el negro como "colores malditos" ya que el negro simboliza lo deprimente puesto que representa el color del diablo y de la morbosidad, mientras que el amarillo representa la tristeza, envidia y muerte.
 - El Islam se identifica con un símbolo histórico: la media luna o creciente islámico. Una de las formas más características de los movimientos de la luna: simboliza a la vez el cambio y el retorno de las formas.
La media luna, asociada a una estrella, en diversos países musulmanes simboliza la imagen del paraíso.
Es también para el Islam símbolo de resurrección. El signo de la media luna aparece sobre todo como emblema de la resurrección. Parece cerrarse, estrangularse, pero he ahí que en un punto se abre sobre el espacio libre, sin límites. Así la muerte parece cerrarse sobre el hombre, pero éste renace a otra dimensión, Infinita. Se pone por consiguiente el signo de la media luna sobre las tumbas.
- La Rosa es la flor del amor, recibe la influencia del círculo en su similitud formal, sangre de los mártires y vino, de la unión de ellos nacen interpretaciones en torno a ideas de perfección, pasión, fertilidad, erotismo, meretrices, vida y muerte. Si son blancas alude a la pureza si son rojas al amor. Según algunas tradiciones, con las rosas se recoge la sangre de Cristo en el Calvario, en multitud de alegorías la rosa mística (sin espina) es la virgen María, estas referencias fundamental para la religión cristiana conducen a una gran popularidad simbólica apareciendo con diversos significados en los rosacruce, el jardín, el rosetón y la rosa de los vientos. Posteriormente el Islam emplearía la rosa como alegoría de la sangre de Mahoma y sus hijos así como la alquimia la emplearía para significar a grandes transformaciones. En el Renacimiento, las tres Gracias se adornaban con esta flor cuyas espinas empezaron a significar el dolor del amor. Ramo de flores rojas intercaladas con rosas blancas y rosas: El rojo ya sabemos bien que es el símbolo de la pasión, de la ambición y del amor ardiente y apasionado. Pero lo que quizás no sepas es que igualmente es el símbolo de la cólera. Lo que podemos intuir con todo esto es que el color rojo es un color que expresa el ardor de los sentimientos. las flores blancas: Símbolo de pureza y virginidad. También refleja el consuelo, la inocencia, la ingenuidad y la alegría. Aunque también el refinamiento y la elegancia. Un ramo de flores blanca, gracias a la pureza del blanco, evoca belleza y perfección. Las flores rosas: Símbolo de la juventud, la dulzura y el afecto. El color rosa evoca dulzura y ternura. Enviaremos un ramo de flores rosas para expresar amistad o amor tierno.
- El Sagrado Corazón es la devoción que en la iglesia católica refiérese al corazón físico de Jesús de Nazaret, como un símbolo de amor divino. La devoción al Sagrado Corazón al enfocarse en el corazón de Jesús, de forma metafórica se refiere a la vida emocional y moral de Jesús, especialmente a su amor por la humanidad. Algunos católicos ligan esta devoción a la Divina Misericordia. El sagrado corazón de jesus es simbolizado por una corona de espinas y heridas, simboliza en gran parte el amor y el dolor de cristo hacia las personas que él no pudo salvar.
- Alambre de púas - El alambre de púas fue inventado en 1800 para marcar el territorio. Se utiliza para simbolizar el control de cierta porción de tierra y en las prisiones se utiliza como símbolo de estar encerrado, de confinamiento.
- La Simbología de la Aureola esta dado por un Circulo resplandeciente que rodea la cabeza de un santo. Se llama aureola al disco, aro o círculo de luz que se pone o figura en la cabeza de las imágenes representadas en cuadros, vidrieras o esculturas. Algunas veces, los escultores colocan también detrás de sus figuras círculos dorados o adornados con estrella para representar las aureolas pero la verdadera denominación de estos discos es la de nimbo. Al principio, solo se representó con aureola la imagen de Jesucristo. Después, se extendió a la Virgen, a los apóstoles y a los ángeles y por fin desde el siglo V se aplicó a todos los santos y aun a los objetos simbólicos del culto cristiano. El origen de la aureola se remonta a la mayor antigüedad. En algunas ocasiones, en las representaciones góticas de santos, se incluye el nombre del santo dentro de la aureola. Resplandor que, como galarcón no esencial, corresponde a cada estado y jerarquía en la gloria o bienaventuranza.

FICHA DE ANÁLISIS ICONOGRÁFICO Y TÉCNICA, N°3



1. NIVEL CONTEXTUAL

DATOS GENERALES	
TÍTULO	Serie 3/12, ABU GRHAIB
FOTOGRAFO	Luvín Morales
NACIONALIDAD	Venezuela / México
AÑO	2007, 2008, 2009, 2010
GÉNERO	FOTOGRAFIA DE COMPOSICIÓN

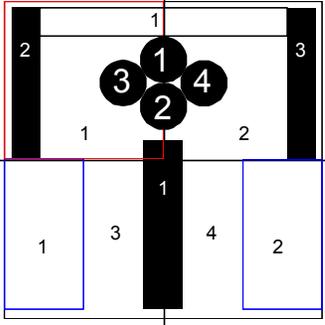
DATOS TÉCNICOS	
TÉCNICA	Fotografía en gráfica digital
IMPRESIÓN	Copiado digital en "Epson color cristal archive paper"
DIMENSIONES	Para esta ficha técnica, 0,6x0,6cms. Original 70x70cms.

2. NIVEL MORFOLÓGICO

DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO FOTOGRÁFICO	
	<p>Basada en la fotografía publicada por internet de un prisionero en Abu Ghraib siendo torturado envuelto en colchón, amarrado en una camilla y soportando encima el peso de un soldado estadounidense sentado encima del prisionero.</p>
DATOS GENERALES	
TÍTULO: File:Abu Ghraib prison abuse.jpg	
HORA Y FECHA DE TOMA: 13:20, 4 March 2006	
PROCEDENCIA: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abu_Ghraib_prison_abuse.jpg	
WEB-SITE: WIKIMEDIA COMMONS	
GENERO: Reportaje y Fotoperiodismo	
COMENTARIOS: <i>xfer from Wikipedia [http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Image615903x.jpg]. Ivan Frederick abusing an Iraqi prisoner. Photo from Abu Ghraib prison in Iraq which is part of the evidence used against US soldiers accused of abusing and humiliating inmates.)</i>	

ELEMENTOS MORFOLÓGICOS
<ol style="list-style-type: none">1. La composición está basada en forma cuadrada de negativo impreso en 6x6 mm. A todo color.2. Se hace un eje cartesiano atravesado por un eje paralelo de líneas vertical y horizontal.3. La textura tratada aparenta un posterizado ya que la base de la composición está en formato rar.4. La nitidez de la imagen es de buen foco.5. La luz hace foco en el fondo de la imagen.6. El contraste está tratado en cada imagen del fondo en un grado diferente.7. Las fotografías bases o principales estan escalonadas y tratadas cada una en una gradacion diferente .8. Las fotografías bases o principales usan una secuencia 1y2 y en el proximo nivel se repiten 3y4 sin hacer efecto espejo.9. El eje vertical central esta tratado por dos elementos vectoriales que comienza con una repeticion de caligrafias sagradas islamicas haciendo forma de roseton y le sigue un dibujo de columna vertebral humana.10. Los planos superiores estan bordeados con azulejos en motivos florales y geométricos, típicos de la decoracion y arquitectura árabe.11. En los planos superiores se ubican dos elementos vectoriales con efecto de reflejo que simbolizan Dragones malignos.

3. NIVEL COMPOSITIVO

SISTEMA GRÁFICO O COMPOSITIVO	
<p>Reticulado básico compositivo</p> 	<p>DESCRIPCIÓN GEOMÉTRICA</p> <ol style="list-style-type: none">1. La composición está basada en un cuadrado general como de un negativo 6x6mm.2. El cuadrado general esta dividido en 4 partes cuadrangulares donde se ubica una misma foto 4 veces, la 1 y 2 en forma vertical en sentido izquierdo y la 3 y 4 en forma en el mismos sentidos de ubicación.3. En los cuadrados superiores se ubican bordeando tres rectángulos 2 verticales ubicados por cada lateral y uno horizontal en la línea superior.4. En los cuadrados inferiores se ubican 2 rectángulos por cada lateral.5. En el eje central vertical se ubican 4 esferas en forma de rosetón y le sigue un rectángulo en posición vertical.6. Seguido del rosetón de círculos se ubica un rectángulo alargado en forma vertical hasta la base inferior del cuadrado general.

RECURSO LITERARIO COMO FUNDAMENTO EN LA CONCEPTUALIZACIÓN Y REPRESENTACIÓN

Guy Hocquenghen, Rene Schere: “EL ALMA ATÓMICA PARA UNA ESTÉTICA DE LA ERA NUCLEAR”:

- 1 ~~es~~ artistas no subliman –escribe Adorno en Minima moralia-; más bien cabría decir que los artistas manifiestan instintos violentos, de tipo neurótico, que estallan libremente y a la vez chocan contra la realidad.

4. NIVEL INTERPRETATIVO

ARTICULACIÓN DEL PUNTO DE VISTA

La fotografía base o principal describe a un soldado siendo torturado por su carcelero envuelto en colchón, amarrado en una camilla y soportando encima el peso de su captor un soldado estadounidense sentado encima del prisionero, se observa detrás un enrejado con características constructivas carcelarias, que nos indica que la toma fue hecha en una selda de la prisión de Abu Ghraib.

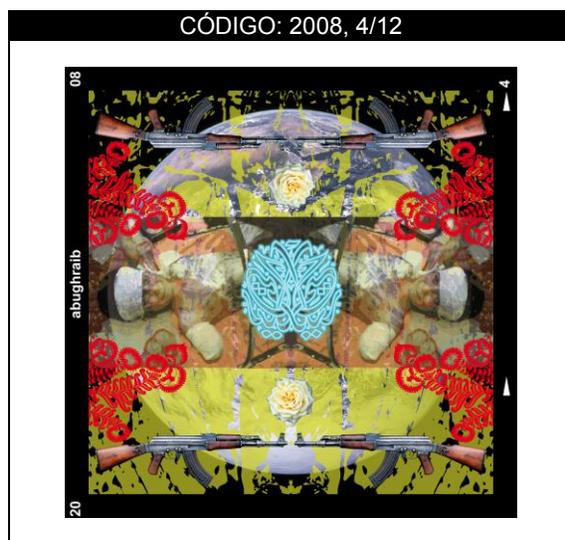
INTERPRETACIÓN DEL SISTEMA ICONOGRÁFICO

La composición está elaborada con elementos gráficos de la cultura occidental y la cultura árabe como un complemento general de significaciones.

Sobre el sistema gráfico (compositivo) los elementos están ubicados significando los conceptos interpretativos.

1. Según "Los Símbolos del Islam", Tomado de la revista "Jornal del Ejército de Portugal", noviembre del 2006. aplicados a la fotografía titulada SERIE 1/12, ABU GRHAIB tenemos:
 - Los colores del paraíso: El paraíso, a pesar de que se lo imagina ser todo blanco, está repleto de otros colores. El Corán se refiere al "Paraíso de aquellos que fueron seleccionados" ya que "Para ellos serán los jardines del edén (*al-ʿand*), a través de los cuales fluyen ríos. Se les adornará allí con pulseras de "oro", se los vestirá de satén y brocados verdes, estarán allí reclinados en divanes.
 - Los antiguos alquimistas árabes estudiaron la numerología (ciencia de las letras), una disciplina en la cual cada número representa una idea o emoción. Este proceso místico de interpretación de los algoritmos y correspondiente analogía espiritual del encuentro metafísico entre lo divino y lo humano así como de lo eterno y lo temporal tiene su valor aun hoy.
 - El número uno representa a Dios y está en esta composición simbolizado como elemento que atraviesa la imagen en su posición central.
 - El número dos figura lo conocido y lo desconocido.
 - El cuatro representa la materia y equilibrio entre las cosas creadas y los elementos de Tierra-Aire-Fuego-Agua y está en esta composición simbolizado por 4 repeticiones de una misma imagen (tanto la foto central como la imagen que está en el centro de cada una de ellas).
 - Los colores del Islam: el verde (*al-acdar*) que es el símbolo más generalizado del Islam y de dignatarios musulmanes.
 - Los colores positivos: el verde, simboliza la esperanza y la paz, otros colores aprobados en el Islam son el blanco y el negro.
 - Los colores negativos : el amarillo y el negro como "colores malditos" ya que el negro simboliza lo deprimente puesto que representa el color del diablo y de la morbosidad, mientras que el amarillo representa la tristeza, envidia y muerte.
2. La figura del dragón juega un papel importante como un dios y un guardián. Los dragones tienen un significado espiritual en varias religiones y culturas del mundo. El rasgo común de todos los dragones es como todo tipo de características de animales de tierra, mar y aire, se fusionan de una forma tan armoniosa, que siempre resulta ser la criatura más bella e imponente que se haya visto, y que representa el más perfecto balance entre belleza y fealdad. Un animal divino y el único digno de ser el emblema y guardián del poder de la naturaleza.
El simbolismo alrededor del dragón es esencialmente el de la lucha. La lucha entre el dragón y un héroe o un Dios tiene, sin embargo, distintos significados. En estos míticos combates el dragón asume dos papeles, el de devorador y el de guardián que tienen finalmente una sola raíz: el de un ser cósmico en espera, cuya acción implica la muerte -o el nacimiento- de un orden universal.
En el Oriente Próximo simbolizaba el mal y la ruina. En la Biblia hebrea el dragón representa el mal, la muerte y a veces la sabiduría. En la mitología persa destaca el caso del Azi Dahaka, un dragón malévolo. Las actitudes tomadas en las culturas del mundo frente a la figura del dragón y la lucha que supone se distancian en ocasiones. Particularmente comparando la idea del dragón entre el lejano Oriente y Occidente. Los dragones chinos (o long), los japoneses (o ryu) y los coreanos son vistos generalmente como benévolos, mientras que los europeos son generalmente malévolos. Sin embargo, los dragones malévolos no están restringidos a Europa y se ven también en la mitología persa y de otras culturas. El tema es, por supuesto complejo, y ha variado a lo largo de la historia, por ejemplo, entre los romanos, típicos representantes del Occidente antiguo, el dragón era considerado un símbolo de poder y sabiduría.
En Enuma Elish, una epopeya escrita hacia el 2000 a.c., la diosa Tiamat es un dragón que simboliza los océanos y comanda las hordas del mal, cuya destrucción previa era necesaria para crear un nuevo universo ordenado. En Rumanía, el dragón geto-dacio que tenía cabeza de lobo y cola de serpiente. Esta imagen era empleada en la guerra ya que en la bandera de Dacia aparece un dragón.
3. En la cultura romana Bizancio heredó la decoración mediante mosaicos que llegaron a su máximo esplendor con este imperio. Los mosaicos eran figuras formadas por pequeños trozos de piedra o vidrio coloreado (llamadas también teselas). Seguían estrictas normas para ilustrar pasajes de la vida de los emperadores y escenas religiosas. Estas últimas cubrían las murallas y cielos rasos de las iglesias. Los árabes son los maestros y expertos en este arte de la decoración y combinaban los elementos decorativos geométricos en tablillas de mosaicos para uso de interiores, cúpulas recintos suntuosos y palacios religiosos como un extasis a la vida y al alma.
4. La columna vertebral es la estructura principal de soporte del esqueleto que protege la médula espinal y permite al ser humano desplazarse en posición "de pie", sin perder la cabeza. La columna vertebral puede estar en una persona como un aporte fundamental para algo, de importancia fundamental para algo, aquello que sostiene determinada cosa inmaterial, como una actividad y proyecto.

FICHA DE ANÁLISIS ICONOGRÁFICO Y TÉCNICA, N°4



1. NIVEL CONTEXTUAL

DATOS GENERALES	
TÍTULO	Serie 4/12, ABU GRHAIB
FOTOGRAFO	Luvín Morales
NACIONALIDAD	Venezuela / México
AÑO	2007, 2008, 2009, 2010
GÉNERO	FOTOGRAFIA DE COMPOSICIÓN

DATOS TÉCNICOS	
TÉCNICA	Fotografía en gráfica digital
IMPRESIÓN	Copiado digital en "ujicolor cristal archive paper"
DIMENSIONES	Para esta ficha técnica, 0,6x0,6cms. Original 70x70cms.

2. NIVEL MORFOLÓGICO

DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO FOTOGRÁFICO



Basada en la fotografía publicada por Internet de un niño en Irak siendo descuartizado por un ataque de bombas donde pierde sus extremidades superiores e inferiores.

DATOS GENERALES

TÍTULO: "OCHO MILLONES DE EUROS POR HORA SE ESTAN GASTANDO ACTUALMENTE EN LA GUERRA DE IRAK".

HORA Y FECHA DE CONSULTA: 13:20, 4 March 2008

PROCEDENCIA:

<http://envozalta.zoomblog.com/archivo/2008/03/24/cinco-anos-de-guerra-en-irak.html>

WEB-SITE: Por Rafha1 - 24 de Marzo, 2008, 23:34, Categoría: Comentarios Personales

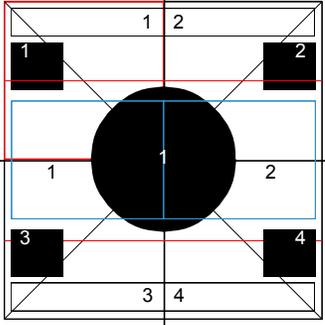
GENERO: Reportaje y Fotoperiodismo

COMENTARIOS: "Cinco años desde que estalló la guerra en Irak".

ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

1. La composición está basada en forma cuadrada de negativo impreso en 6x6 mm. A todo color.
2. Se hace un eje cartesiano atravesado por un eje paralelo de líneas vertical y horizontal.
3. La textura tratada aparenta un posterizado ya que la base de la composición está en formato rar.
4. La nitidez de la imagen es de buen foco.
5. La luz hace foco en el fondo de la imagen.
6. El contraste está tratado en cada imagen del fondo en un grado diferente.
7. Las fotografías bases o principales estan en formato RAR.
8. Se ubican dos fotografías en la línea horizontal superior mismas que se repetin en la línea horizontal inferior.
9. En el eje vertical central del cuadrante general se coloca una imagen vectorial circular.
10. A las laterales del rectangulo medio de cuadrante general se colocan dos imágenes vectoriales en efecto de espejo.

3. NIVEL COMPOSITIVO

SISTEMA GRÁFICO O COMPOSITIVO	
<p>Reticulado básico compositivo</p> 	<p>DESCRIPCIÓN GEOMÉTRICA</p> <ol style="list-style-type: none">7. La composición está basada en un cuadrado general como de un negativo 6x6mm.8. El cuadrado general esta dividido en 4 partes cuadrangulares donde se ubica una misma como pieza única de fondo general.9. En los cuadrados superiores se ubican 2 rectángulos en la línea superior10. En el rectángulo medio se ubican 2 cuadrados dispuestos en cada lateral del cuadro general.11. En el rectángulo medio se ubican 2 cuadrados.12. En el centro del rectángulo medio se ubica un circulo central de todo el cuadrante general.13. En los cuadrados inferiores se ubican 2 rectángulos en la parte superior.14. En los cuadrados inferiores se ubican 2 rectángulos en la línea inferior del cuadrado general

RECURSO LITERARIO COMO FUNDAMENTO EN LA CONCEPTUALIZACIÓN Y REPRESENTACIÓN

Guy Hocquenghen, Rene Schere: "EL ALMA ATÓMICA PARA UNA ESTÉTICA DE LA ERA NUCLEAR":

1. En uno y otro caso la fuerza de la alegoría radica en que nos hace sentir que la verdad permanecerá siempre velada, -que no ha llegado desnuda a este mundo, sino en las figuras y las imágenes".
2. La alegoría trabaja con fragmentos.

Hermann Bellinghausen: "Susan Sontag Contempla el dolor ajeno":

1. Acabamos de ver, con la guerra en Irak, que las imágenes se pueden construir, manipular o editar perversamente. También que hay imágenes que el poder necesita censurar. Contienen una verdad inextirpable. Movilizadora. Una narración literaria o cinematográfica expresa más, y posiblemente mejor, pero la foto lo dice en un segundo y para siempre.

Maite Iracheta: "En la Fotografía de la guerra: No basta con solo mirar". Tomado de Letras Libres:

1. La contemplación del sufrimiento, según Sontag, la contemplación del sufrimiento tiene origen en el valor didáctico de la iconografía cristiana: ver como una vía de aprendizaje. Mostrar el horror humano tenía una intención didáctica. En la serie Los desastres de la guerra, Goya buscaba despertar al espectador y lastimarlo; la repulsión que provocan sus aguafuertes es moralmente demandante, y las frases escritas al borde insisten en que no basta con sólo mirar. Pero hoy en día, el sufrimiento se reconoce en tanto que tiene un público y se reproduce a distancia.

Luis Antonio Cifuentes: "IMAGEN, MEMORIA Y ESTETIZACIÓN DE LA VIDA":

1. -Esto es lo que quieren decir cuando se refieren al vientre del tiempo: la agonía y la desesperación de los huesos distendidos, la rígida faja donde yacen las ultrajadas entrañas de los acontecimientos". *William Faulkner*

4. NIVEL INTERPRETATIVO

ARTICULACIÓN DEL PUNTO DE VISTA

La fotografía base o principal describe una estampa publicada por Internet de un niño en Irak siendo atendido en un campamento hospitalario de guerra el cual presenta evidentes signos de descuartizamiento en su humanidad por un ataque de bombas perdiendo sus extremidades superiores e inferiores.

INTERPRETACIÓN DEL SISTEMA ICONOGRÁFICO

La composición está elaborada con elementos gráficos de la cultura occidental y la cultura árabe como un complemento general de significaciones.

Sobre el sistema gráfico (compositivo) los elementos están ubicados significando los conceptos interpretativos.

- Según "Los Símbolos del Islam", Tomado de la revista "Jornal del Ejército de Portugal", noviembre del 2006. aplicados a la fotografía titulada SERIE 1/12, ABU GRHAIB tenemos:
 - Los colores del paraíso: El paraíso, a pesar de que se lo imagina ser todo blanco, está repleto de otros colores. El Corán se refiere al "Paraíso de aquellos que fueron seleccionados" ya que "Para ellos serán los jardines del edén (*al-~~and~~*)", a través de los cuales fluyen ríos. Se les adornará allí con pulseras de "oro", se los vestirá de satén y brocados verdes, estarán allí reclinados en divanes.
 - La naturaleza: La luz, El agua, Los jardines, El arco iris, La tierra, Los ángeles de la naturaleza, El árbol, El dragón (región china-irani), El águila, El ala, Las estrellas, La luna y El sol.
 - Los colores del Islam: el verde (*al-~~acdar~~*) que es el símbolo más generalizado del Islam y de dignatarios musulmanes.
 - Los colores positivos: el verde, simboliza la esperanza y la paz, otros colores aprobados en el Islam son el blanco y el negro.
 - Los colores negativos : el amarillo y el negro como "colores malditos" ya que el negro simboliza lo deprimente puesto que representa el color del diablo y de la morbosidad, mientras que el amarillo representa la tristeza, envidia y muerte. El color rojo, morado, turquesa y azul.
 - Los colores del paraíso: El paraíso, a pesar de que se lo imagina ser todo blanco, está repleto de otros colores. El Corán se refiere al "Paraíso de aquellos que fueron seleccionados" ya que "Para ellos serán los jardines del edén (*al-~~and~~*)", a través de los cuales bajan ríos. Se les adornará allí con pulseras de oro, se los vestirá de satén y brocados verdes, estarán allí reclinados en divanes.
 - Los antiguos alquimistas árabes estudiaron la numerología (ciencia de las letras), una disciplina en la cual cada número representa una idea o emoción. Este proceso místico de interpretación de los algoritmos y correspondiente analogía espiritual del encuentro metafísico entre lo divino y lo humano así como de lo eterno y lo temporal tiene su valor aun hoy.
 - El número uno representa a Dios y está en esta composición simbolizado como elemento que atraviesa la imagen en su posición central.
 - El número dos figura lo conocido y lo desconocido.
 - El cuatro representa la materia y equilibrio entre las cosas creadas y los elementos de Tierra-Aire-Fuego-Agua y está en esta composición simbolizado por 4 repeticiones de una misma imagen (tanto la foto central como la imagen que está en el centro de cada una de ellas).
- La figura del mundo o kosmos era para los griegos la posibilidad de todo lo creado llevado hasta sus propios límites. No había pues otros mundos sino que todos los mundos estaban en éste. El cosmos es un orden emanado del caos al que necesariamente tiene que volver. Muchas tradiciones identifican al mundo con su creador y piensan que éste está vivo expresándose a través de los espíritus, seres, formas, animales y colores que cohabitan en el universo. Sin embargo debemos aclarar que este dios, absolutamente cotidiano para las tradiciones sagradas, no es el auténtico Dios, cuyo nombre es innombrable, su forma inexistente y su ser incognoscible. En la lámina XXI el Mundo es regenerado luego de ser absorbido en su propia belleza. La casa de todos los seres humanos, animales, vegetales etc que habitan el planeta Tierra. El mundo de las ideas, los sentimientos.
 - La Rosa es la flor del amor, recibe la influencia del círculo en su similitud formal, sangre de los mártires y vino, de la unión de ellos nacen interpretaciones en torno a ideas de perfección, pasión, fertilidad, erotismo, meretrices, vida y muerte. Si son blancas alude a la pureza si son rojas al amor. Según algunas tradiciones, con las rosas se recoge la sangre de Cristo en el Calvario, en multitud de alegorías la rosa mística (sin espina) es la virgen María, estas referencias fundamental para la religión cristiana conducen a una gran popularidad simbólica apareciendo con diversos significados en los rosacruces, el jardín, el rosetón y la rosa de los vientos. Posteriormente el Islam emplearía la rosa como alegoría de la sangre de Mahoma y sus hijos así como la alquimia la emplearía para significar a grandes transformaciones. En el Renacimiento, las tres Gracias se adornaban con esta flor cuyas espinas empezaron a significar el dolor del amor. Ramo de flores rojas intercaladas con rosas blancas y rosas: El rojo ya sabemos bien que es el símbolo de la pasión, de la ambición y del amor ardiente y apasionado. Pero lo que quizás no sepas es que igualmente es el símbolo de la cólera. Lo que podemos intuir con todo esto es que el color rojo es un color que expresa el ardor de los sentimientos. las flores blancas: Símbolo de pureza y virginidad. También refleja el consuelo, la inocencia, la ingenuidad y la alegría. Aunque también el refinamiento y la elegancia. Un ramo de flores blanca, gracias a la pureza del blanco, evoca belleza y perfección. Las flores rosas: Símbolo de la juventud, la dulzura y el afecto. El color rosa evoca dulzura y ternura. Enviaremos un ramo de flores rosas para expresar amistad o amor tierno.
 - El AK-47, acrónimo de Avtomat Kalashnikova modelo 1947 (del ruso Автомат Калашникова образца 1947 года), es un fusil de asalto soviético diseñado en 1942 por Mijail Kaláshnikov, combatiente ruso durante la Segunda Guerra Mundial. Convertido en el rifle oficial de la URSS entre 1947 y 1978, actualmente es el arma de fuego más utilizada del mundo. En 1947 el Ejército Rojo lo adoptó como arma principal de la infantería, sustituyendo al subfusil PPSH-41, aunque no fue hasta 1954 cuando entró en servicio a gran escala. Posteriormente fue elegida por los países del bloque oriental en el Pacto de Varsovia como arma reglamentaria para sus ejércitos durante la Guerra Fría.
 - El niño como símbolo representa la regresión a la infancia, huida hacia atrás de un mundo sin preocupaciones y con la protección de los padres y el hogar. La guerra destruye todos los puntos de apoyo de un niño al arrebatarle a un miembro de su familia, al dejarlo abandonado en la calle y al exponerlo a los disparos, los bombardeos, el hambre, el frío y el miedo. los Niños de la Guerra de Iraq y el efecto del uranio empobrecido utilizado en las municiones empleadas en la guerra de 1991. El "uranio empobrecido" es un metal extremadamente pesado (70% más pesado que el plomo), normalmente un desecho nuclear producido en reactores atómicos que se almacena fuera del alcance de la población civil en minas subterráneas. Este metal se utilizó como sustituto del plomo en las municiones para hacerlas más pesadas y efectivas para penetrar los tanques de guerra enemigos, y al mismo tiempo como una forma económica de deshacerse de los desechos nucleares.

FICHA DE ANÁLISIS ICONOGRÁFICO Y TÉCNICA, N°5

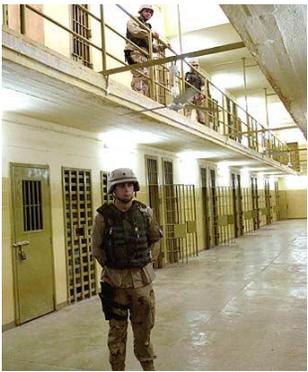


1. NIVEL CONTEXTUAL

DATOS GENERALES	
TÍTULO	Serie 5/12, ABU GRHAIB
FOTOGRAFO	Luvín Morales
NACIONALIDAD	Venezuela / México
AÑO	2007, 2008, 2009, 2010
GÉNERO	FOTOGRAFIA DE COMPOSICIÓN

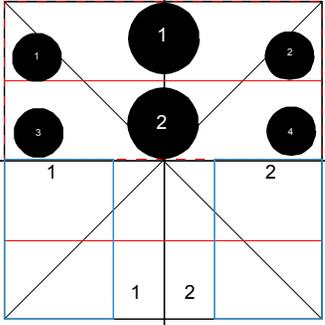
DATOS TÉCNICOS	
TÉCNICA	Fotografía en gráfica digital
IMPRESIÓN	Copiado digital en "uficolor cristal archive paper"
DIMENSIONES	Para esta ficha técnica, 0,6x0,6cms. Original 70x70cms.

2. NIVEL MORFOLÓGICO

DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO FOTOGRÁFICO	
	Basada en la fotografía publicada por Internet de las celdas de la prisión en Abu Ghraib aquí soldados patrullando a los prisioneros.
DATOS GENERALES	
TÍTULO: File:AbuGhraibAbuse-standing-on-box.jpg	
HORA Y FECHA DE CONSULTA: 22:06, 21 March 2006	
PROCEDENCIA: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:AbuGhraibAbuse-standing-on-box.jpg	
WEB-SITE: WIKIMEDIA COMMONS	
GENERO: Reportaje y Fotoperiodismo	
COMENTARIOS: Taken from en.wikipedia. Photo of a Iraqi prisoner in Abu Ghraib.	

ELEMENTOS MORFOLÓGICOS
<ol style="list-style-type: none">1. La composición está basada en forma cuadrada de negativo impreso en 6x6 mm. A todo color.2. Se hace un eje cartesiano atravesado por un eje paralelo de líneas vertical y horizontal.3. La textura tratada aparenta un posterizado ya que la base de la composición está en formato rar.4. La nitidez de la imagen es de buen foco.5. La luz hace foco en el fondo de la imagen.6. El contraste está tratado en cada imagen del fondo en un grado diferente.7. Las fotografías bases o principales estan en formato RAR.8. Se ubican dos fotografías en la linea horizontal superior mismas que se repetin en la linea horizontal inferior.9. Superpuesta en los cuadrantes superiores se coloca una imagen rectangular vectorial.10. En el eje vertical central del cuadrante general se coloca una imagen vectorial circular y debajo de ella otra imagen circular vectorial.11. A las laterales se colocan cuatro imágenes circulares por ambas laterales.12. A las laterales del rectangulo medio de cuadrante general se colocan dos imágenes vectoriales en efecto de espejo.

3. NIVEL COMPOSITIVO

SISTEMA GRÁFICO O COMPOSITIVO	
<p>Reticulado básico compositivo</p> 	<p>DESCRIPCIÓN GEOMÉTRICA</p> <ol style="list-style-type: none">1. La composición está basada en un cuadrado general como de un negativo 6x6mm.2. El cuadrado general esta dividido en 4 partes cuadrangulares donde se ubica una misma como pieza única de fondo general.3. En los cuadrados superiores se superpone 1 rectángulo horizontal en la línea superior.4. En los cuadrados superiores se superpone 2 círculos en posición vertical en la línea del eje central.5. En los cuadrados superiores se superpone 2 círculos medianos en posición vertical las laterales del cuadro general.6. En el rectángulo inferior se ubican 2 rectángulos alargados verticales en ambas laterales del cuadro general.7. En el rectángulo inferior se ubican 2 cuadrados del cuadro general.

RECURSO LITERARIO COMO FUNDAMENTO EN LA CONCEPTUALIZACIÓN Y REPRESENTACIÓN

Guy Hocquenghen, Rene Schere: “EL ALMA ATÓMICA PARA UNA ESTÉTICA DE LA ERA NUCLEAR”:

- 1 La ALEGORÍA, alma inaccesible de los objetos, habita en el silencio de la realidad contemporánea, moderna. No se encuentra detrás de nosotros, pero su forma de viva nos es familiar. “para mí todo se vuelve alegoría”: este verso de Baudelaire supera en modernidad cualquier figura retórica.
- 2 La palabra “ello” apesta. Debilita todo cuanto toca, salvo que la ironía le de algún valor.

4. NIVEL INTERPRETATIVO

ARTICULACIÓN DEL PUNTO DE VISTA

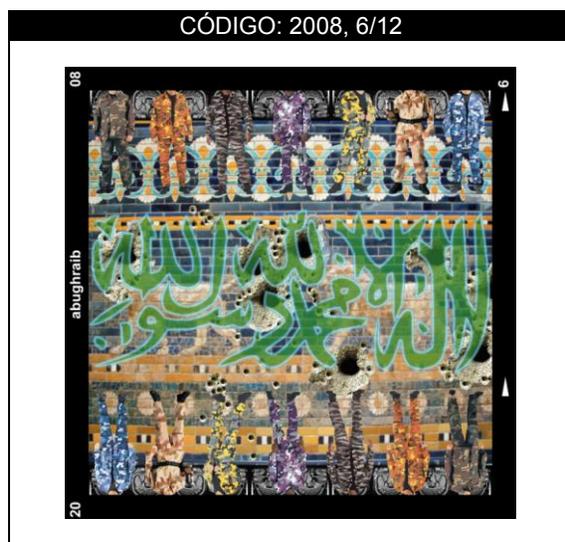
La fotografía base o principal describe una estampa publicada por internet de las celdas de la prisión en Abu Ghraib aquí soldados patrullando a los prisioneros.

INTERPRETACIÓN DEL SISTEMA ICONOGRÁFICO

La composición está elaborada con elementos gráficos de la cultura occidental y la cultura árabe como un complemento general de significaciones. Sobre el sistema gráfico (compositivo) los elementos están ubicados significando los conceptos interpretativos.

- Según "Los Símbolos del Islam", Tomado de la revista "Jornal del Ejército de Portugal", noviembre del 2006. aplicados a la fotografía titulada SERIE 1/12, ABU GRHAIB tenemos:
 - Los colores del paraíso: El paraíso, a pesar de que se lo imagina ser todo blanco, está repleto de otros colores. El Corán se refiere al "Paraíso de aquellos que fueron seleccionados" ya que "Para ellos serán los jardines del edén (*al-ʿand*), a través de los cuales fluyen ríos. Se les adornará allí con pulseras de oro", se los vestirá de satén y brocados verdes, estarán allí reclinados en divanes.
 - La naturaleza: La luz, El agua, Los jardines, El arco iris, La tierra, Los ángeles de la naturaleza, El árbol, El dragón (región china-iraní), El águila, El ala, Las estrellas, La luna y El sol.
 - Los colores del Islam: el verde (*al-acdar*) que es el símbolo más generalizado del Islam y de dignatarios musulmanes.
 - Los colores positivos: el verde, simboliza la esperanza y la paz, otros colores aprobados en el Islam son el blanco y el negro.
 - Los colores negativos: el amarillo y el negro como "colores malditos" ya que el negro simboliza lo deprimente puesto que representa el color del diablo y de la morbosidad, mientras que el amarillo representa la tristeza, envidia y muerte. El color rojo, morado, turquesa y azul.
 - Los colores del paraíso: El paraíso, a pesar de que se lo imagina ser todo blanco, está repleto de otros colores. El Corán se refiere al "Paraíso de aquellos que fueron seleccionados" ya que "Para ellos serán los jardines del edén (*al-ʿand*), a través de los cuales bajan ríos. Se les adornará allí con pulseras de oro, se los vestirá de satén y brocados verdes, estarán allí reclinados en divanes.
 - Los antiguos alquimistas árabes estudiaron la numerología (ciencia de las letras), una disciplina en la cual cada número representa una idea o emoción. Este proceso místico de interpretación de los algoritmos y correspondiente analogía espiritual del encuentro metafísico entre lo divino y lo humano así como de lo eterno y lo temporal tiene su valor aun hoy.
 - El número uno representa a Dios y está en esta composición simbolizado como elemento que atraviesa la imagen en su posición central.
 - El número dos figura lo conocido y lo desconocido.
 - El cuatro representa la materia y equilibrio entre las cosas creadas y los elementos de Tierra-Aire-Fuego-Agua y está en esta composición simbolizado por 4 repeticiones de una misma imagen (tanto la foto central como la imagen que está en el centro de cada una de ellas).
- La figura del dragón juega un papel importante como un dios y un guardián. Los dragones tienen un significado espiritual en varias religiones y culturas del mundo. El rasgo común de todos los dragones es como todo tipo de características de animales de tierra, mar y aire, se fusionan de una forma tan armoniosa, que siempre resulta ser la criatura más bella e imponente que se haya visto, y que representa el más perfecto balance entre belleza y fealdad. Un animal divino y el único digno de ser el emblema y guardián del poder de la naturaleza. El simbolismo alrededor del dragón es esencialmente el de la lucha. La lucha entre el dragón y un héroe o un Dios tiene, sin embargo, distintos significados. En estos míticos combates el dragón asume dos papeles, el de devorador y el de guardián que tienen finalmente una sola raíz: el de un ser cósmico en espera, cuya acción implica la muerte -o el nacimiento- de un orden universal. En el Oriente Próximo simbolizaba el mal y la ruina. En la Biblia hebrea el dragón representa el mal, la muerte y a veces la sabiduría. En la mitología persa destaca el caso del Azi Dahaka, un dragón malévolos. Las actitudes tomadas en las culturas del mundo frente a la figura del dragón y la lucha que supone se distancian en ocasiones. Particularmente comparando la idea del dragón entre el lejano Oriente y Occidente. Los dragones chinos (o long), los japoneses (o ryu) y los coreanos son vistos generalmente como benévolos, mientras que los europeos son generalmente malévolos. Sin embargo, los dragones malévolos no están restringidos a Europa y se ven también en la mitología persa y de otras culturas. El tema es, por supuesto complejo, y ha variado a lo largo de la historia, por ejemplo, entre los romanos, típicos representantes del Occidente antiguo, el dragón era considerado un símbolo de poder y sabiduría. En Enuma Elish, una epopeya escrita hacia el 2000 a.c., la diosa Tiamat es un dragón que simboliza los océanos y comanda las hordas del mal, cuya destrucción previa era necesaria para crear un nuevo universo ordenado. En Rumanía, el dragón geto-dacio que tenía cabeza de lobo y cola de serpiente. Esta imagen era empleada en la guerra ya que en la bandera de Dacia aparece un dragón.
 - Antes de que muriese crucificado Cristo, haciéndole escarmiento le coronaron con espinas, porque se proclamó Rey de los Judíos. Según la tradición, se conservó y se veneró piadosamente esta Corona. Señal de ella se vuelve a encontrar en los relatos de peregrinos a Jerusalén, en el siglo IV. La reliquia, cuya autenticidad no se puede afirmar con rigor científico, se envió después a Constantinopla con el tesoro de los emperadores bizantinos. Empeñada en el siglo XIII a consecuencia de un préstamo, fue comprada por San Luis quien, para conservarla, mandó construir la Santa Capilla en París. Durante la Revolución la depositaron en la Biblioteca Nacional. Por el Concordato de 1801 se la devolvió al arzobispo de París que, en 1806, la destina al Tesoro de la Catedral donde sigue estando. Se presenta la reliquia en forma de un círculo trenzado de juncos al que se hubiera atado espinas para hacer la corona. Napoleón I y Napoleón III dieron sendos relicarios para conservarla, el primero, neoclásico, y el segundo, neogótico, procedente del taller de Viollet-le-Duc. Los dos están expuestos de un modo permanente en el Tesoro de la sacristía. La Corona, así como las reliquias de la Cruz y el clavo se ofrecen a la veneración de los fieles cada viernes primero de mes (15h) y el Viernes Santo.
 - Caligrafía de el Profeta Muhammad con contornos florales se coloca en la decoración, arte y arquitectura islámica como señal de fé y devoción.
 - Alambre de púas - El alambre de púas fue inventado en 1800 para marcar el territorio. Se utiliza para simbolizar el control de cierta porción de tierra y en las prisiones se utiliza como símbolo de estar encerrado, de confinamiento.
 - Por arte islámico se conoce el estilo artístico desarrollado en la cultura generada por la religión islámica. El arte islámico tiene una cierta unidad estilística, debido al desplazamiento de los artistas, comerciantes, mecenas y obreros. El empleo de una escritura común en todo el mundo islámico y el desarrollo de la caligrafía refuerzan esta idea de unidad. Concedieron gran importancia a la geometría y a la decoración que podía ser de tres tipos: Epigrafía: mediante versículos del Corán. Lacería: mediante líneas entrelazadas formando estrellas o polígonos. Ataurique: mediante dibujos vegetales. En arquitectura, crearon edificios con funciones específicas tales como mezquitas y madrazas, siguiendo el mismo patrón básico, aunque con diferentes formas. Prácticamente no hay arte de la escultura pero las realizaciones de objetos de metal, marfil o de cerámica, alcanzan con frecuencia una alta perfección técnica. Existe también una pintura y una iluminación en los libros sagrados y profanos.

FICHA DE ANÁLISIS ICONOGRÁFICO Y TÉCNICA, N°6



1. NIVEL CONTEXTUAL

DATOS GENERALES	
TÍTULO	Serie 6/12, ABU GRHAIB
FOTOGRAFO	Luvín Morales
NACIONALIDAD	Venezuela / México
AÑO	2007, 2008, 2009, 2010
GÉNERO	FOTOGRAFIA DE COMPOSICIÓN

DATOS TÉCNICOS	
TÉCNICA	Fotografía en gráfica digital
IMPRESIÓN	Copiado digital en "ujicolor cristal archive paper"
DIMENSIONES	Para esta ficha técnica, 0,6x0,6cms. Original 70x70cms.

2. NIVEL MORFOLÓGICO

DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO FOTOGRÁFICO



Basada en la fotografía publicada por Internet de los murales de Babilonia siendo destruidos y saqueados por la coalición como botines de guerra.

Las ruinas de Babilonia, que como ciudad está extinguida y que se situaba en el actual Irak, están repartidas por el mundo. En la imagen, la puerta de Babilonia, en Berlín, Alemania. Además, durante la guerra de Irak, algunos objetos en las ruinas de Babilonia han sido sustraídos o dañados, según "Newsweek" los propios militares estadounidenses han construido trincheras en el lugar.

DATOS GENERALES

TÍTULO: Las 7 maravillas en peligro de extinción

HORA Y FECHA DE CONSULTA: 07:06, 21 junio 2008

PROCEDENCIA:

http://images.google.es/imgres?imgurl=http://estaticos.20minutos.es/img/2006/04/03/396583.jpg&imgrefurl=http://www.20minutos.es/galeria/965/l/2/&usq=_hXJfNG04sN5PI258JXjCISCSM88=&h=500&w=321&sz=33&hl=es&start=93&um=1&itbs=1&tbnid=GIK9lofHOlsbWM:&tbnh=130&tbnw=83&prev=/images%3Fq%3Dbabilonia%26start%3D80%26um%3D1%26hl%3Des%26sa%3DN%26ndsp%3D20%26tbs%3Disch:1

WEB-SITE: 20 minutos.es / FOTOS

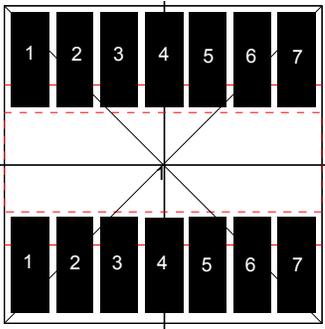
GENERO: Reportaje y Fotoperiodismo

COMENTARIOS: murales de Babilonia

ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

1. La composición está basada en forma cuadrada de negativo impreso en 6x6 mm. A todo color.
2. Se hace un eje cartesiano atravesado por un eje paralelo de líneas vertical y horizontal.
3. La textura tratada aparenta un posterizado ya que la base de la composición está en formato rar.
4. La nitidez de la imagen es de buen foco.
5. La luz hace foco en el fondo de la imagen.
6. El contraste está tratado en cada imagen del fondo en un grado diferente.
7. Las fotografías bases o principales estan en formato RAR.
8. Se ubican ciete fotografías en la línea horizontal superior mismas que se repetin en la línea horizontal inferior en efecto de reflejo.
9. Superpuesta sobre la línea horizontal del eje central se superpone una imagen vectorial.

3. NIVEL COMPOSITIVO

SISTEMA GRÁFICO O COMPOSITIVO	
<p>Reticulado básico compositivo</p> 	<p>DESCRIPCIÓN GEOMÉTRICA</p> <ol style="list-style-type: none">1. La composición está basada en un cuadrado general como de un negativo 6x6mm.2. El cuadrado general esta dividido en 3 partes cuadrangulares donde se ubica una misma como pieza única de fondo general.3. En los cuadrados superiores se superpone 7 rectángulo horizontal en la línea superior.4. En el rectángulo central se superpone 1 imagen.5. En los cuadrados inferiores se superpone 7 rectángulo horizontal en la línea inferior.

RECURSO LITERARIO COMO FUNDAMENTO EN LA CONCEPTUALIZACIÓN Y REPRESENTACIÓN

Guy Hocquenghen, Rene Schere: “EL ALMA ATÓMICA PARA UNA ESTÉTICA DE LA ERA NUCLEAR”:

1. Si las alegorías del pasado adquieren para nosotros un valor no sólo informativo sino también estético y siguen conmoviéndonos, es porque entre ellas y nosotros se produce un movimiento, las intensiones alegóricas se vuelven uso alegórico, desviando las voluntades y evitando los rechazos.
2. A la inversa, la alegoría es histórica. En ella según Benjamin, se desarrolla una dialéctica gráfica y compleja en la que se abre un abismo entre la representación y el significado.

Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política: “El uso de la Imagen Visual “Una imagen vale más que mil palabras”:

1. En segundo lugar, la utilización, hoy en día, de la imagen visual como forma de recuperar el pasado histórico, un documento, o vestigio del paso del hombre. Como tal, hay que utilizarlo con cautela.

4. NIVEL INTERPRETATIVO

ARTICULACIÓN DEL PUNTO DE VISTA

Basada en la fotografía publicada por Internet de los murales de Babilonia siendo destruidos y saqueados por la coalición como botines de guerra. Las ruinas de Babilonia, que como ciudad está extinguida y que se situaba en el actual Irak, están repartidas por el mundo. En la imagen, la puerta de Babilonia, en Berlín, Alemania. Además, durante la guerra de Irak, algunos objetos en las ruinas de Babilonia han sido sustraídos o dañados, según "Newsweek" los propios militares estadounidenses han construido trincheras en el lugar.

INTERPRETACIÓN DEL SISTEMA ICONOGRÁFICO

La composición está elaborada con elementos gráficos de la cultura occidental y la cultura árabe como un complemento general de significaciones.

Sobre el sistema gráfico (compositivo) los elementos están ubicados significando los conceptos interpretativos.

1. Según "Los Símbolos del Islam", Tomado de la revista "Jornal del Ejército de Portugal", noviembre del 2006. aplicados a la fotografía titulada SERIE 1/12, ABU GRHAIB tenemos:
 - Los colores del paraíso: El paraíso, a pesar de que se lo imagina ser todo blanco, está repleto de otros colores. El Corán se refiere al "Paraíso de aquellos que fueron seleccionados" ya que "Para ellos serán los jardines del edén (*al-jannat*), a través de los cuales fluyen ríos. Se les adornará allí con pulseras de oro", se los vestirá de satén y brocados verdes, estarán allí reclinados en divanes.
 - La naturaleza: La luz, El agua, Los jardines, El arco iris, La tierra, Los ángeles de la naturaleza, El árbol, El dragón (región china-iraní), El águila, El ala, Las estrellas, La luna y El sol.
 - Los colores del Islam: el verde (*al-acdar*) que es el símbolo más generalizado del Islam y de dignatarios musulmanes.
 - Los colores positivos: el verde, simboliza la esperanza y la paz, otros colores aprobados en el Islam son el blanco y el negro.
 - Los colores negativos: el amarillo y el negro como "colores malditos" ya que el negro simboliza lo deprimente puesto que representa el color del diablo y de la morbosidad, mientras que el amarillo representa la tristeza, envidia y muerte. El color rojo, morado, turquesa y azul.
 - Los colores del paraíso: El paraíso, a pesar de que se lo imagina ser todo blanco, está repleto de otros colores. El Corán se refiere al "Paraíso de aquellos que fueron seleccionados" ya que "Para ellos serán los jardines del edén (*al-jannat*), a través de los cuales bajan ríos. Se les adornará allí con pulseras de oro, se los vestirá de satén y brocados verdes, estarán allí reclinados en divanes.
 - Los antiguos alquimistas árabes estudiaron la numerología (ciencia de las letras), una disciplina en la cual cada número representa una idea o emoción. Este proceso místico de interpretación de los algoritmos y correspondiente analogía espiritual del encuentro metafísico entre lo divino y lo humano así como de lo eterno y lo temporal tiene su valor aun hoy.
 - El número uno representa a Dios y está en esta composición simbolizado como elemento que atraviesa la imagen en su posición central.
 - El siete. La razón detrás el juramento de fidelidad divina ya que el algoritmo tiene orígenes babilónicas, que es una representación de los siete cielos evocados por el Corán, siete tierras, siete mares y las siete divisiones del Infierno, cada una con siete puertas y conocidas por epitafios incoercibles, baluarte final del sufrimiento y tortura –fuego, forja y conflagración.
2. Situada a unos 90 km al sur de Bagdad, la ciudad de Babilonia fue la capital de dos famosos reyes de la Antigüedad: Hamurabi (1792-1750 a.C.) y Nabucodonosor (604-562 a.C.). Hamurabi es el autor de uno de los primeros códigos legislativos de la humanidad, y Nabucodonosor, el monarca que mandó construir los Jardines Colgantes de Babilonia, una de las Siete Maravillas del Mundo. El centro de la ciudad antigua cubre una superficie de 2,99 km² y su recinto amurallado se extiende al este y el oeste del río Éufrates abarcando una zona de 9,56 km². Clasificada como sitio arqueológico desde 1935, Babilonia fue objeto de excavaciones parciales a lo largo del pasado siglo, pero todavía quedan por descubrir muchos vestigios de la antigua ciudad.
 - El escrito que tiene la Bandera de la Yihad con la shahada (الشهادة) o profesión de fé islámica, es la declaración de fé en un único Dios (Allah en árabe) y la profecía de Mahoma. *No hay más dios que Alá y Mahoma es su profeta.*

FICHA DE ANÁLISIS ICONOGRÁFICO Y TÉCNICA, N°7



1. NIVEL CONTEXTUAL

DATOS GENERALES	
TÍTULO	Serie 7/12, ABU GRHAIB
FOTOGRAFO	Luvín Morales
NACIONALIDAD	Venezuela / México
AÑO	2007, 2008, 2009, 2010
GÉNERO	FOTOGRAFIA DE COMPOSICIÓN

DATOS TÉCNICOS	
TÉCNICA	Fotografía en gráfica digital
IMPRESIÓN	Copiado digital en "ujicolor cristal archive paper"
DIMENSIONES	Para esta ficha técnica, 0,6x0,6cms. Original 70x70cms.

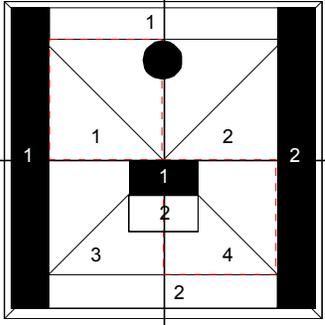
2. NIVEL MORFOLÓGICO

DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO FOTOGRÁFICO	
	<p>Basada en la fotografía publicada por internet de un prisionero en Abu Ghraib siendo subordinado a mandos militares con la cabeza inclinada al piso.</p>
DATOS GENERALES	
TÍTULO: File:Abu Ghraib 50.jpg	
HORA Y FECHA DE CONSULTA: 22:06, 21 March 2006	
PROCEDENCIA: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abu_Ghraib_50.jpg	
WEB-SITE: WIKIMEDIA COMMONS	
GENERO: Reportaje y Fotoperiodismo	
COMENTARIOS: 3:18 a.m., Oct. 17, 2003. <i>Detainee outside cellblock.</i> <i>{{AbuGhraibPic}}</i>	

ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

1. La composición está basada en forma cuadrada de negativo impreso en 6x6 mm. A todo color.
2. Se hace un eje cartesiano atravesado por un eje paralelo de líneas vertical y horizontal.
3. La textura tratada aparenta un posterizado ya que la base de la composición está en formato rar.
4. La nitidez de la imagen es de buen foco.
5. La luz hace foco en el fondo de la imagen.
6. El contraste está tratado en cada imagen del fondo en un grado diferente.
7. Las fotografías bases o principales estan en formato RAR.
8. Se ubican una cinta modular de fotografías en la línea horizontal superior mismas que se repetin en la línea horizontal inferior bordeando el cuadrante general.
9. Se ubican una cinta modular de fotografías en las línea verticales mismas bordeando el cuadrante general.
10. Superpuesta en los cuadrantes superiores se coloca una imagen circular vectorial.
11. En el eje vertical central del cuadrante general se coloca dos fotografías una primera sobre la línea horizontal del eje central y debajo otra fotografía de igual tamaño cuadrangular.
12. A las laterales del cuadrante general se colocan una sucesión de tres imágenes vectoriales en efecto de espejo.

3. NIVEL COMPOSITIVO

SISTEMA GRÁFICO O COMPOSITIVO	
<p>Reticulado básico compositivo</p> 	<p>DESCRIPCIÓN GEOMÉTRICA</p> <ol style="list-style-type: none">1. La composición está basada en un cuadrado general como de un negativo 6x6mm.2. El cuadrado general esta dividido en 4 partes cuadrangulares donde se ubica una misma como pieza única de fondo general.3. En los cuadrados superiores se superpone 1 rectángulo horizontal en la línea superior.4. En los cuadrados superiores se superpone 1 círculo sobre la línea vertical del eje central.5. En las líneas verticales de los bordes del cuadrante general se superpone -en ambas laterales- 1 rectángulo alargado vertical desde la línea superior a la línea base inferior.6. En los cuadrados inferiores se superpone 2 cuadrados en posición medio a la línea del eje central.7. En los cuadrados inferiores se superpone 1 rectángulo horizontal en la línea inferior.

RECURSO LITERARIO COMO FUNDAMENTO EN LA CONCEPTUALIZACIÓN Y REPRESENTACIÓN

Guy Hocquenghen, Rene Schere: “EL ALMA ATÓMICA PARA UNA ESTÉTICA DE LA ERA NUCLEAR”:

- 1 ... el efecto sensual aumentó con la alegoría de nuestra condición de voyers...
- 2 ...el monumento a los muertos en la guerra sirve de lugar de cita para los enamorados, los buenos hombres de A. Breker o los proletarios de acero estalinistas, así como las túnicas cortas de las estatuas anticuadas, inscritas con leyendas, atenúan su mensaje pontificador al convertirse en mobiliario urbano, puntos de encuentros; el coqueteo y la vagancia se apoderan de esos monumentos urbanos que deberían constituir incitaciones al trabajo, a la ciencia o el patriotismo.

4. NIVEL INTERPRETATIVO

ARTICULACIÓN DEL PUNTO DE VISTA

La fotografía base o principal describe una estampa publicada por internet de un prisionero en Abu Ghraib siendo subordinado a mandos militares con la cabeza inclinada al piso.

INTERPRETACIÓN DEL SISTEMA ICONOGRÁFICO

La composición está elaborada con elementos gráficos de la cultura occidental y la cultura árabe como un complemento general de significaciones. Sobre el sistema gráfico (compositivo) los elementos están ubicados significando los conceptos interpretativos.

- Según «Los Símbolos del Islam», Tomado de la revista «Jornal del Ejército de Portugal», noviembre del 2006. aplicados a la fotografía titulada SERIE 1/12, ABU GRHAIB tenemos:
 - Los colores del paraíso: El paraíso, a pesar de que se lo imagina ser todo blanco, está repleto de otros colores. El Corán se refiere al «Paraíso de aquellos que fueron seleccionados» ya que «Para ellos serán los jardines del edén (*al-ʿand*), a través de los cuales fluyen ríos. Se les adornará allí con pulseras de oro», se los vestirá de satén y brocados verdes, estarán allí reclinados en divanes.
 - La naturaleza: La luz, El agua, Los jardines, El arco iris, La tierra, Los ángeles de la naturaleza, El árbol, El dragón (región china-irani), El águila, El ala, Las estrellas, La luna y El sol.
 - Los colores del Islam: el verde (*al-acdar*) que es el símbolo más generalizado del Islam y de dignatarios musulmanes.
 - Los colores positivos: el verde, simboliza la esperanza y la paz, otros colores aprobados en el Islam son el blanco y el negro.
 - Los colores negativos: el amarillo y el negro como «colores malditos» ya que el negro simboliza lo deprimente puesto que representa el color del diablo y de la morbosidad, mientras que el amarillo representa la tristeza, envidia y muerte. El color rojo, morado, turquesa y azul.
 - Los colores del paraíso: El paraíso, a pesar de que se lo imagina ser todo blanco, está repleto de otros colores. El Corán se refiere al «Paraíso de aquellos que fueron seleccionados» ya que «Para ellos serán los jardines del edén (*al-ʿand*), a través de los cuales bajan fluyen ríos. Se les adornará allí con pulseras de oro, se los vestirá de satén y brocados verdes, estarán allí reclinados en divanes.
 - Los antiguos alquimistas árabes estudiaron la numerología (ciencia de las letras), una disciplina en la cual cada número representa una idea o emoción. Este proceso místico de interpretación de los algoritmos y correspondiente analogía espiritual del encuentro metafísico entre lo divino y lo humano así como de lo eterno y lo temporal tiene su valor aun hoy.
 - El número uno representa a Dios y está en esta composición simbolizado como elemento que atraviesa la imagen en su posición central.
 - El número dos figura lo conocido y lo desconocido.
 - El número tres simboliza el alma, vinculada con los tres niveles del conocimiento. Tres también representa el universo físico (cabeza, cuerpo y miembros).
 - El cuatro representa la materia y equilibrio entre las cosas creadas y los elementos de Tierra-Aire-Fuego-Agua y está en esta composición simbolizado por 4 repeticiones de una misma imagen (tanto la foto central como la imagen que está en el centro de cada una de ellas).
- La figura del «La libertad iluminando el mundo» (*Liberty Enlightening the World*), conocida como la **Estatua de la Libertad** (*Statue of Liberty* en inglés, *Statue de la Liberté* en francés), es uno de los monumentos más famosos de Nueva York, de los Estados Unidos y de todo el mundo. Se encuentra en la isla de la Libertad al sur de la isla de Manhattan, junto a la desembocadura del río Hudson y cerca de la isla Ellis. La Estatua de la Libertad fue un regalo de los franceses a los estadounidenses en 1886 para conmemorar el centenario de la declaración de Independencia de los Estados Unidos y como un signo de amistad entre las dos naciones. Fue inaugurada el 28 de octubre de 1886 en presencia del presidente estadounidense de la época, Grover Cleveland. La estatua es obra del escultor francés Frédéric Auguste Bartholdi y la estructura interna fue diseñada por el ingeniero Gustave Eiffel. El arquitecto francés Eugène Viollet-le-Duc, estuvo encargado de la elección de los colores utilizados para la construcción de la estatua. El 15 de octubre de 1924, la estatua fue declarada como monumento nacional de los Estados Unidos y el 15 de octubre de 1965 se añadió la isla Ellis. Desde 1984 está considerada Patrimonio de la Humanidad por la Unesco.
 - La Estatua de la Libertad, además de ser un monumento importante en la ciudad de Nueva York, se convirtió en un símbolo en Estados Unidos y representa, en un plano más general, la libertad y emancipación con respecto a la opresión. Desde su inauguración en 1886, la estatua fue la primera visión que tenían los inmigrantes europeos al llegar a Estados Unidos tras su travesía por el océano Atlántico. En términos arquitectónicos, la estatua recuerda al famoso Coloso de Rodas, una de las « siete maravillas del mundo». Fue nominada para las « nueve maravillas del mundo», donde resultó finalista. El nombre asignado por la Unesco es «Monumento Nacional Estatua de la Libertad». Desde el 10 de junio de 1933 se encarga de su administración el Servicio de Parques nacionales de los Estados Unidos.
 - El dólar (representado por \$, US\$, C\$, etc.) es el nombre de la moneda oficial de varios países, dependencias y regiones. El dólar estadounidense es la moneda en circulación más extendida del mundo. Los símbolos ocultos del billete Dollar son: en el ángulo superior derecho, a la derecha del N° 1, un pequeño, diminuto, casi imperceptible buho. El buho es un el símbolo de los «Illuminati», una deidad mesopotámica llamada Moloch, asociada a Satanás y a quien los banqueros y jarcas mundiales rinden culto todos los años en el «Soto Bohemia», de California, vestidos con las ropas del Ku Klux Klan, dando vuelta el billete, la primera imagen es una pirámide con un ojo en su parte superior. La llamada «Pirámide con el Ojo que todo lo ve», símbolo de la masonería y del dios egipcio «Horus». En su parte inferior observamos la leyenda «Novo Ordo Seclorum», traducido sería: «Nuevo Orden Mundial» y en inglés se dice «New World Order». Arriba, leeréis «Annuit Coeptus», que significa «Nuestra empresa es exitosa» o «nuestra empresa es exitosa». En la base de la pirámide podemos encontrar escrito en números romanos el año 1776 (MDCCCLXXVI), en concordancia con el año de la independencia de los Estados Unidos, pero... también el año en que el sacerdote jesuita de origen judío, Adam Weishaupt, fundó esta orden, Los Illuminati. La pirámide, posee 13 escalones, y este dato sería irrelevante si no notamos que en el sector derecho, ese águila, símbolo americano, posee en una de sus patas, igual cantidad de flechas (13) y ... en su otra pata sostiene una rama con 13 hojas. Sobre el águila hay una estrella de David compuesta de 13 pequeñas estrellas. 13 barras en el escudo que aparece en el pecho del águila. El número 13 aparece repetitivamente en los billetes de Dollar, debido a que 13 es la cantidad de estados que se independizaron de Inglaterra, para formar lo que hoy conocemos como Estados Unidos, pero resulta que para los masones es el número de la transformación. Y como final, el águila, este bello animal, pero que además de aparecer en los billetes de Dollar, fue durante muchos años uno de los principales símbolos del nazismo.
 - El primer caso de velo para las mujeres se registra en un texto legal asirio del s. XIII A.dC. que restringió su uso a las mujeres nobles eres así y prohibió a prostitutas y a mujeres del campo común adoptarlo. Los textos griegos también han hablado del velo y del aislamiento de las mujeres que son practicadas entre la élite persa. Las estatuas de Persépolis representa a mujeres cubiertas por el velo y descubiertas en lo que parece ser considerado una cualidad de un estatus superior. Durante muchos siglos, hasta en torno a 1175, las mujeres anglosajonas y luego las Anglo-Normandas, a excepción de las muchachas jóvenes solteras, usaron velos que cubrieron enteramente su pelo, y a menudo sus cuellos hasta la barbilla. Solamente en el período Tudor (1485), cuando las capuchas llegaron a ser cada vez más populares, los velos de este tipo llegaron a ser menos comunes.
 - La paloma es un símbolo usado en representaciones antiguas y paleocristianas para denotar inicialmente la armonía y la paz interior o más bien, el deseo de tal paz para la vida futura de un difunto. Es un fenómeno propio del arte paleocristiano el que algunas figuras o imágenes usadas en contextos paganos fueran reutilizadas y potenciaran su significado al ser empleadas por los cristianos sobre todo en el arte funerario. Con ese sentido inicial de vida beata deseada a los difuntos, es colocada sea sola (como mero símbolo) sea también en el contexto de una representación paradisiaca, a veces al lado de una figura de orante. En ocasiones representa a la misma alma del difunto (siguiendo una exégesis en boga durante el tiempo de los padres de la iglesia) que llega al cielo gracias a la intervención de Jesús. Es común también representar a la paloma con un ramo de olivo en su pico o entre sus patas. Es una mención al texto del libro del Génesis donde Noé suelta una paloma para verificar si existe algún lugar ya seco tras el diluvio. En este sentido, representa la esperanza o implica un mensaje de salvación. En la primera mitad del siglo III comenzó a usarse también la paloma en las representaciones del bautismo de Jesús, donde, siguiendo el texto evangélico, representa al Espíritu Santo. Esta identificación de la paloma con el Espíritu Santo será frecuente y se prolonga a lo largo de toda la historia del arte cristiano.

FICHA DE ANÁLISIS ICONOGRÁFICO Y TÉCNICA, N°8



1. NIVEL CONTEXTUAL

DATOS GENERALES	
TÍTULO	Serie 8/12, ABU GRHAIB
FOTOGRAFO	Luvín Morales
NACIONALIDAD	Venezuela / México
AÑO	2007, 2008, 2009, 2010
GÉNERO	FOTOGRAFIA DE COMPOSICIÓN

DATOS TÉCNICOS	
TÉCNICA	Fotografía en gráfica digital
IMPRESIÓN	Copiado digital en "ujicolor cristal archive paper"
DIMENSIONES	Para esta ficha técnica, 0,6x0,6cms. Original 70x70cms.

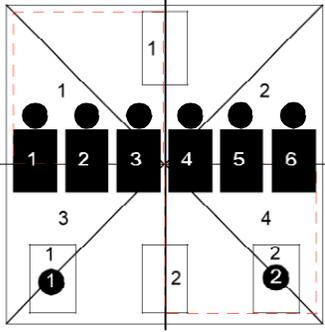
2. NIVEL MORFOLÓGICO

DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO FOTOGRÁFICO	
	<p>Basada en la fotografía publicada por Internet de un prisionero en Abu Ghraib siendo encadenado en las rejas de un celda de la prisión.</p>
DATOS GENERALES	
TÍTULO: File:Abu Ghraib 4.JPG	
HORA Y FECHA DE CONSULTA: 01:44, 17 February 2006	
PROCEDENCIA: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:AbuGhraibAbuse-standing-on-box.jpg	
WEB-SITE: WIKIMEDIA COMMONS	
GENERO: Reportaje y Fotoperiodismo	
COMENTARIOS: Taken from en.wikipedia. Photo of a Iraqi prisoner in Abu Ghraib.	

ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

1. La composición está basada en forma cuadrada de negativo impreso en 6x6 mm. A todo color.
2. Se hace un eje cartesiano atravesado por un eje paralelo de líneas vertical y horizontal.
3. La textura tratada aparenta un posterizado ya que la base de la composición está en formato rar.
4. La nitidez de la imagen es de buen foco.
5. La luz hace foco en el fondo de la imagen.
6. El contraste está tratado en cada imagen del fondo en un grado diferente.
7. Las fotografías bases o principales estan en formato RAR.
8. Se ubican seis fotografías en la línea del eje central horizontal.
9. Se ubican dos fotografías mismas que se repiten en la división cartesiana del cuadrante general creando un efecto de espejo.
10. Sobre el eje vertical cartesiano en la línea superior se superpone una imagen vectorial.
11. Sobre la trasversal izquierda superior a derecha inferior se superpone una imagen vectorial que hace un triángulo sobre el cuadrante general.
12. En los cuadrantes inferiores se superponen tres imagene vectoriales distribuidas en el rectángulo inferior.
13. Sobre tres de las imágenes que se ubican a las laterales de los cuadrantes inferiores se superpone dos imágenes vectoriales en la mitad de cada imagen.

3. NIVEL COMPOSITIVO

SISTEMA GRÁFICO O COMPOSITIVO	
<p>Reticulado básico compositivo</p> 	<p>DESCRIPCIÓN GEOMÉTRICA</p> <ol style="list-style-type: none">1. La composición está basada en un cuadrado general como de un negativo 6x6mm.2. El cuadrado general esta dividido en 4 partes cuadrangulares donde se ubica una misma como pieza única de fondo general.3. En los cuadrados superiores se superpone 1 rectángulo vertical en la línea vertical del eje cartesiano.4. En la línea horizontal del eje central del cuadrado general se superponen y distribuyen 6 cuadrados.5. Superpuesto sobre los 6 cuadrados se distribuyen y colocan 6 círculos pequeños.6. En los cuadrados inferiores se superponen 3 rectángulos verticales distribuidos desde el eje vertical central a las laterales7. En los rectángulos verticales que se ubican en las laterales del plano general se ubican en el centro 2 círculos.

RECURSO LITERARIO COMO FUNDAMENTO EN LA CONCEPTUALIZACIÓN Y REPRESENTACIÓN

Guy Hocquenghen, Rene Schere: “EL ALMA ATÓMICA PARA UNA ESTÉTICA DE LA ERA NUCLEAR”:

- 1 Como en el movimiento magnético o del amor, lo elemental circula entre los cuerpos que forma.

Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política: “El uso de la Imagen Visual “Una imagen vale más que mil palabras”:

- 1 ...herramienta para enseñar conceptos históricos y para ayudar a los ciudadanos a reconocerse en imágenes que para todos tengan sentido. Además, el entrenamiento en la mirada crítica a las imágenes visuales, permite estar alerta frente al mercado simbólico que nos rodea.

4. NIVEL INTERPRETATIVO

ARTICULACIÓN DEL PUNTO DE VISTA

La fotografía base o principal describe una estampa publicada por internet de las celdas de la prisión en Abu Ghraib aquí soldados patrullando a los prisioneros.

INTERPRETACIÓN DEL SISTEMA ICONOGRÁFICO

La composición está elaborada con elementos gráficos de la cultura occidental y la cultura árabe como un complemento general de significaciones.

Sobre el sistema gráfico (compositivo) los elementos están ubicados significando los conceptos interpretativos.

- Según "Los Símbolos del Islam", Tomado de la revista "Jornal del Ejército de Portugal", noviembre del 2006. aplicados a la fotografía titulada SERIE 1/12, ABU GRHAIB tenemos:
 - Los colores del paraíso: El paraíso, a pesar de que se lo imagina ser todo blanco, está repleto de otros colores. El Corán se refiere al "Paraíso de aquellos que fueron seleccionados" ya que "Para ellos serán los jardines del edén (*al-ʿand*), a través de los cuales fluyen ríos. Se les adornará allí con pulseras de oro", se los vestirá de satén y brocados verdes, estarán allí reclinados en divanes.
 - La naturaleza: La luz, El agua, Los jardines, El arco iris, La tierra, Los ángeles de la naturaleza, El árbol, El dragón (región china-irani), El águila, El ala, Las estrellas, La luna y El sol.
 - Los colores del Islam: el verde (*al-acdar*) que es el símbolo más generalizado del Islam y de dignatarios musulmanes.
 - Los colores positivos: el verde, simboliza la esperanza y la paz, otros colores aprobados en el Islam son el blanco y el negro.
 - Los colores negativos: el amarillo y el negro como "colores malditos" ya que el negro simboliza lo deprimente puesto que representa el color del diablo y de la morbosidad, mientras que el amarillo representa la tristeza, envidia y muerte. El color rojo, morado, turquesa y azul.
 - Los colores del paraíso: El paraíso, a pesar de que se lo imagina ser todo blanco, está repleto de otros colores. El Corán se refiere al "Paraíso de aquellos que fueron seleccionados" ya que "Para ellos serán los jardines del edén (*al-ʿand*), a través de los cuales bajan ríos. Se les adornará allí con pulseras de oro, se los vestirá de satén y brocados verdes, estarán allí reclinados en divanes.
 - Los antiguos alquimistas árabes estudiaron la numerología (ciencia de las letras), una disciplina en la cual cada número representa una idea o emoción. Este proceso místico de interpretación de los algoritmos y correspondiente analogía espiritual del encuentro metafísico entre lo divino y lo humano así como de lo eterno y lo temporal tiene su valor aun hoy.
 - El número uno representa a Dios y está en esta composición simbolizado como elemento que atraviesa la imagen en su posición central.
 - El número dos figura lo conocido y lo desconocido.
 - El cuatro representa la materia y equilibrio entre las cosas creadas y los elementos de Tierra-Aire-Fuego-Agua y está en esta composición simbolizado por 4 repeticiones de una misma imagen (tanto la foto central como la imagen que está en el centro de cada una de ellas).
 - El Islam se identifica con un símbolo histórico: la media luna o creciente islámico. Una de las formas más características de los movimientos de la luna: simboliza a la vez el cambio y el retorno de las formas.
La media luna, asociada a una estrella, en diversos países musulmanes simboliza la imagen del paraíso.
Es también para el Islam símbolo de resurrección. El signo de la media luna aparece sobre todo como emblema de la resurrección. Parece cerrarse, estrangularse, pero he ahí que en un punto se abre sobre el espacio libre, sin límites. Así la muerte parece cerrarse sobre el hombre, pero éste renace a otra dimensión, Infinita. Se pone por consiguiente el signo de la media luna sobre las tumbas.
- La Mano de Fátima, Símbolo de protección para musulmanes y judíos, Conocida como "Jamsa", "Khamsa" o "Hamsa", la Mano de Fátima es un talismán contra el mal de ojo y las desgracias utilizado tanto en el mundo musulmán como en el judío. La Mano de Fátima o *Hamsa* es uno de los amuletos protectores con mayor número de adeptos tanto en Oriente Medio como en el norte de África. La forma más común de este talismán representa una mano plana simétrica con el dedo corazón en el centro, a ambos lados el anular y el índice, más cortos que el corazón e iguales entre sí, y en los extremos dos pulgares, también del mismo tamaño y curvados hacia afuera. Según su procedencia, existen variaciones de este símbolo muy similares. Aunque no está directamente ligado con ninguna religión, lo cierto es que tanto musulmanes como judíos establecen una conexión entre la Mano de Fátima y sus propias creencias. La creencia musulmana también la denominan *Hamsa* o *Khamsa*, que en árabe significa cinco, el número de dedos de la mano. El número cinco es clave en el Islam: cinco son las veces que el almuecín llama a la oración desde su minarete; cinco son también las claves del misterio que sólo Alá conoce; los cinco Pilares de la Sabiduría; existen cinco tipos de ayuno durante el ramadán y disponen de cinco fórmulas para decir que Dios es grande. Pero también son cinco los camellos que se necesitan para el pago ritual de un agravio, y cinco son las generaciones que debe durar una venganza entre tribus del desierto.
 - El Kufiya o pañuelo palestino proviene de las tierras rurales palestinas, aunque tiene su tradición en toda la región arábiga: Irak, Jordania o Palestina. En un principio era utilizado para algo tan simple como para protegerse del polvo del desierto. Posteriormente, entre 1936-1939, fue impuesto por Al-Husseini como prenda masculina obligatoria bajo pena de apaleamiento o muerte durante su etapa bajo mandato británico. Se dice que la primera vez que Yasser Arafat utilizó esta prenda fue en 1965 en una de sus huidas del ejército israelí, cuando acababa de fundar el grupo Al Fatah. Cuando murió fue enterrado con un Kufiya, que desde entonces se convirtió en un símbolo de la resistencia y de la lucha por un Estado. En el mundo islámico se considera como un distintivo de sacrificio, libertad y Yihad.
 - La Rosa es la flor del amor, recibe la influencia del círculo en su similitud formal, sangre de los mártires y vino, de la unión de ellos nacen interpretaciones en torno a ideas de perfección, pasión, fertilidad, erotismo, meretrices, vida y muerte. Si son blancas alude a la pureza si son rojas al amor. Según algunas tradiciones, con las rosas se recoge la sangre de Cristo en el Calvario, en multitud de alegorías la rosa mística (sin espina) es la virgen María, estas referencias fundamental para la religión cristiana conducen a una gran popularidad simbólica apareciendo con diversos significados en los rosacruces, el jardín, el rosetón y la rosa de los vientos. Posteriormente el Islam emplearía la rosa como alegoría de la sangre de Mahoma y sus hijos así como la alquimia la emplearía para significar a grandes transformaciones. En el Renacimiento, las tres Gracias se adornaban con esta flor cuyas espinas empezaron a significar el dolor del amor.

FICHA DE ANÁLISIS ICONOGRÁFICO Y TÉCNICA, N°9



1. NIVEL CONTEXTUAL

DATOS GENERALES	
TÍTULO	Serie 9/12, ABU GRHAIB
FOTOGRAFO	Luvín Morales
NACIONALIDAD	Venezuela / México
AÑO	2007, 2008, 2009, 2010
GÉNERO	FOTOGRAFIA DE COMPOSICIÓN

DATOS TÉCNICOS	
TÉCNICA	Fotografía en gráfica digital
IMPRESIÓN	Copiado digital en "Ujicolor cristal archive paper"
DIMENSIONES	Para esta ficha técnica, 0,6x0,6cms. Original 70x70cms.

2. NIVEL MORFOLÓGICO

DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO FOTOGRÁFICO



Basada en la fotografía publicada por Internet de prisioneros en Abu Ghraib siendo amontonados unos encima de otros desnudos y altos mandos militares tomándose fotos como de souvenir ante la humillación.

DATOS GENERALES

TÍTULO: File:AbuGhraibAbuse-standing-on-box.jpg

HORA Y FECHA DE CONSULTA: 22:06, 21 March 2006

PROCEDENCIA:

<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:AbuGhraibAbuse-standing-on-box.jpg>

WEB-SITE: WIKIMEDIA COMMONS

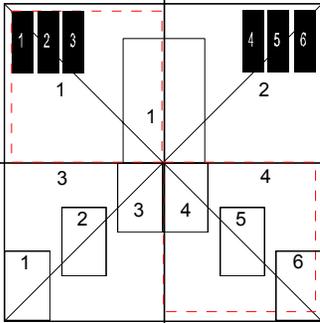
GENERO: Reportaje y Fotoperiodismo

COMENTARIOS: Taken from en.wikipedia. Photo of a Iraqi prisoner in Abu Ghraib.

ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

1. La composición está basada en forma cuadrada de negativo impreso en 6x6 mm. A todo color.
2. Se hace un eje cartesiano atravesado por un eje paralelo de líneas vertical y horizontal.
3. La textura tratada aparenta un posterizado ya que la base de la composición está en formato rar.
4. La nitidez de la imagen es de buen foco.
5. La luz hace foco en el fondo de la imagen.
6. El contraste está tratado en cada imagen del fondo en un grado diferente.
7. Las fotografías bases o principales estan en formato RAR.
8. Se ubican tres imágenes vectoriales en las laterales superior mismas que se repetin en ambos lados del cuadrante superior.
9. Se colocan cuatro imágenes en cada cuadrante de la división general, dos en los cuadrantes superiores y dos en los cuadrantes inferiores como efecto espejo.
10. Superpuesta en los cuadrantes superiores se coloca sobre el eje vertical central una imagen rectangular vectorial.
11. Desde la línea base horiontal del eje central se colocan intercalados en numero de dos, 6 imágenes fotográficas en forma descendente hasta alcanzar la línea horizontal inferior.

3. NIVEL COMPOSITIVO

SISTEMA GRÁFICO O COMPOSITIVO	
<p>Reticulado básico compositivo</p> 	<p>DESCRIPCIÓN GEOMÉTRICA</p> <ol style="list-style-type: none">1. La composición está basada en un cuadrado general como de un negativo 6x6mm.2. El cuadrado general esta dividido en 4 partes cuadrangulares donde se ubica una misma como pieza única de fondo general.3. En los cuadrados superiores se superpone 6 rectángulo verticales en ambas laterales del cuadro general.4. En en eje vertical cartesiano se supoerpone 1 rectángulo vertical hasta la base horizontal del eje central.5. Desde la linea horizontal del eje central se superponen 6 cuandrados en pares de 2 que se van distribuyendo hasta alcanzar la linea horizontal inferior del cuadrado general.

RECURSO LITERARIO COMO FUNDAMENTO EN LA CONCEPTUALIZACIÓN Y REPRESENTACIÓN

Guy Hocquenghen, Rene Schere: “EL ALMA ATÓMICA PARA UNA ESTÉTICA DE LA ERA NUCLEAR”:

1. La alegorización reconoce varios métodos: puede ser cósmica o acósmica, proceder por lecturas positiva o negativa. Permite establecer una correspondencia directa entre el hombre, el mundo y Dios en nombre de un Logos universal o, por el contrario, quebrar esa continuidad.
2. Lo sagrado contemporáneo no es mítico sino crítico.

4. NIVEL INTERPRETATIVO

ARTICULACIÓN DEL PUNTO DE VISTA

La fotografía base o principal describe una estampa publicada por internet de los prisioneros en Abu Ghraib siendo amontonados unos encima de otros desnudos y altos mandos militares tomándose fotos como de souvenir ante la humillación.

INTERPRETACIÓN DEL SISTEMA ICONOGRÁFICO

La composición está elaborada con elementos gráficos de la cultura occidental y la cultura árabe como un complemento general de significaciones.

Sobre el sistema gráfico (compositivo) los elementos están ubicados significando los conceptos interpretativos.

- Según "Los Símbolos del Islam", Tomado de la revista "Jornal del Ejército de Portugal", noviembre del 2006. aplicados a la fotografía titulada SERIE 1/12, ABU GRHAIB tenemos:
 - Los colores del paraíso: El paraíso, a pesar de que se lo imagina ser todo blanco, está repleto de otros colores. El Corán se refiere al "Paraíso de aquellos que fueron seleccionados" ya que "Para ellos serán los jardines del edén (*al-ʿand*), a través de los cuales fluyen ríos. Se les adornará allí con pulseras de oro", se los vestirá de satén y brocados verdes, estarán allí reclinados en divanes.
 - La naturaleza: La luz, El agua, Los jardines, El arco iris, La tierra, Los ángeles de la naturaleza, El árbol, El dragón (región china-irani), El águila, El ala, Las estrellas, La luna y El sol.
 - Los colores del Islam: el verde (*al-acdar*) que es el símbolo más generalizado del Islam y de dignatarios musulmanes.
 - Los colores positivos: el verde, simboliza la esperanza y la paz, otros colores aprobados en el Islam son el blanco y el negro.
 - Los colores negativos : el amarillo y el negro como "colores malditos" ya que el negro simboliza lo deprimente puesto que representa el color del diablo y de la morbosidad, mientras que el amarillo representa la tristeza, envidia y muerte. El color rojo, morado, turquesa y azul.
 - Los colores del paraíso: El paraíso, a pesar de que se lo imagina ser todo blanco, está repleto de otros colores. El Corán se refiere al "Paraíso de aquellos que fueron seleccionados" ya que "Para ellos serán los jardines del edén (*al-ʿand*), a través de los cuales bajan ríos. Se les adornará allí con pulseras de oro, se los vestirá de satén y brocados verdes, estarán allí reclinados en divanes.
 - Los antiguos alquimistas árabes estudiaron la numerología (ciencia de las letras), una disciplina en la cual cada número representa una idea o emoción. Este proceso místico de interpretación de los algoritmos y correspondiente analogía espiritual del encuentro metafísico entre lo divino y lo humano así como de lo eterno y lo temporal tiene su valor aun hoy.
 - El número uno representa a Dios y está en esta composición simbolizado como elemento que atraviesa la imagen en su posición central.
 - El número dos figura lo conocido y lo desconocido.
 - El cuatro representa la materia y equilibrio entre las cosas creadas y los elementos de Tierra-Aire-Fuego-Agua y está en esta composición simbolizado por 4 repeticiones de una misma imagen (tanto la foto central como la imagen que está en el centro de cada una de ellas).
 - El Islam se identifica con un símbolo histórico: la media luna o creciente islámico. Una de las formas más características de los movimientos de la luna: simboliza a la vez el cambio y el retorno de las formas. La media luna, asociada a una estrella, en diversos países musulmanes simboliza la imagen del paraíso. Es también para el Islam símbolo de resurrección. El signo de la media luna aparece sobre todo como emblema de la resurrección. Parece cerrarse, estrangularse, pero he ahí que en un punto se abre sobre el espacio libre, sin límites. Así la muerte parece cerrarse sobre el hombre, pero éste renace a otra dimensión, Infinita. Se pone por consiguiente el signo de la media luna sobre las tumbas.
 - Contra la representación de figuras. Cuando Mahoma destruyó los ídolos reafirmó la idea central de la trascendencia de Dios, que hace imposible poseer una imagen de Él, pero sobre todo reforzó la idea de que ningún artista puede competir con la divinidad en la creación de seres reales. Así, aunque el Corán, el libro sagrado de los musulmanes, no prohíbe expresamente la representación de figuras, el arte islámico evita "crear" figuras porque que esta facultad sólo se le reserva a Dios. La representación de figuras como la ilustración de manuscritos y como parte de la ornamentación fue aceptada solamente en determinadas épocas y lugares, o en objetos privados. La renuncia a las figuras se dio especialmente en temas de naturaleza sagrada así como en objetos destinados a ser usados dentro de las mezquitas. Por eso no se puede hablar propiamente de una tradición escultórica ni de pintura de caballete. Esto no excluyó el uso de ciertos temas figurados, sin embargo, éstos nunca tuvieron el carácter de reproducción exacta de la realidad.
- La Mano de Fátima, Símbolo de protección para musulmanes y judíos, Conocida como "Jamsa", "Khamsa" o "Hamsa", la Mano de Fátima es un talismán contra el mal de ojo y las desgracias utilizado tanto en el mundo musulmán como en el judío. La Mano de Fátima o *Hamsa* es uno de los amuletos protectores con mayor número de adeptos tanto en Oriente Medio como en el norte de África. La forma más común de este talismán representa una mano plana simétrica con el dedo corazón en el centro, a ambos lados el anular y el índice, más cortos que el corazón e iguales entre sí, y en los extremos dos pulgares, también del mismo tamaño y curvados hacia afuera. Según su procedencia, existen variaciones de este símbolo muy similares. Aunque no está directamente ligado con ninguna religión, lo cierto es que tanto musulmanes como judíos establecen una conexión entre la Mano de Fátima y sus propias creencias. La creencia musulmana también la denominan *Hamsa* o *Khamsa*, que en árabe significa cinco, el número de dedos de la mano. El número cinco es clave en el Islam: cinco son las veces que el almuecín llama a la oración desde su minarete; cinco son también las claves del misterio que sólo Alá conoce; los cinco Pilares de la Sabiduría; existen cinco tipos de ayuno durante el ramadán y disponen de cinco fórmulas para decir que Dios es grande. Pero también son cinco los camellos que se necesitan para el pago ritual de un agravio, y cinco son las generaciones que debe durar una venganza entre tribus del desierto.
- El escudo de Iraq está compuesto por la figura de un águila de oro aclarada de sable que sostiene sobre su pecho un escudo con los colores de la bandera nacional. El águila reposa sobre una franja horizontal en la que aparece escrita la denominación oficial del país, *Al-Yumhūriyya al-Jrāqīyya* ("República de Iraq"). Este escudo fue adoptado el 2 de julio de 1965 pero desde entonces se han introducido algunas modificaciones. En 1991, las franjas y estrellas de la bandera iraquí pasaron a estar colocadas horizontalmente y se introdujo, como en la bandera nacional, la frase: *-Allahu Akbar* ("*Dios es Grande*"). La figura del águila que aparece en el escudo de Irak es conocida como "*Águila de Saladino*" y fue adoptada del escudo de la República Árabe Unida. En el año 2008 al escudo de Iraq se le retiraron las tres estrellas de cinco puntas.

FICHA DE ANÁLISIS ICONOGRÁFICO Y TÉCNICA, N°10



1. NIVEL CONTEXTUAL

DATOS GENERALES	
TÍTULO	Serie 10/12, ABU GRHAIB
FOTOGRAFO	Luvín Morales
NACIONALIDAD	Venezuela / México
AÑO	2007, 2008, 2009, 2010
GÉNERO	FOTOGRAFIA DE COMPOSICIÓN

DATOS TÉCNICOS	
TÉCNICA	Fotografía en gráfica digital
IMPRESIÓN	Copiado digital en "uficolor cristal archive paper"
DIMENSIONES	Para esta ficha técnica, 0,6x0,6cms. Original 70x70cms.

2. NIVEL MORFOLÓGICO

DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO FOTOGRÁFICO



Basada en la fotografía publicada por Internet de un grupo de mujeres iraquíes vestidas a lo tradicional y en actitud de manifestación en contra de la guerra.

DATOS GENERALES

TÍTULO: Ser mujer en un país Musulman y Ocupado. Cuatro activistas hablan sobre la situación de las mujeres en Iraq, Afganistán y el Kurdistan

HORA Y FECHA DE CONSULTA: 07/05/2008 10:34

PROCEDENCIA:

http://images.google.es/imgres?imgurl=http://www.webislam.com/media/image/2008/05/gran_Mujeres_iraquies_chiies.jpg&imgrefurl=http://www.webislam.com/default.asp%3Fidt%3D9859&usq=Erd_3mOVH2GvaQx-OJ2ihmbIA2E=&h=254&w=345&sz=21&hl=es&start=6&itbs=1&tbid=FWep1t_B2NQ4wM:&tbnh=88&tbnw=120&prev=/images%3Fg%3Dmujeres%2Biraquies%26hl%3Des%26gbv%3D2%26tbs%3Disch:1

WEB-SITE: WEB-ISLAM comunidad virtual

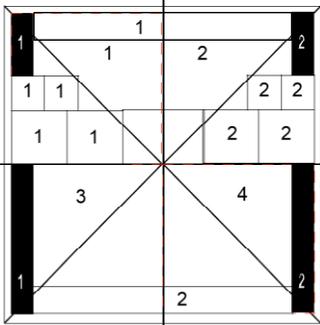
GENERO: Reportaje y Fotoperiodismo

COMENTARIOS: Manifestacion de mujeres árabes.

ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

1. La composición está basada en forma cuadrada de negativo impreso en 6x6 mm. A todo color.
2. Se hace un eje cartesiano atravesado por un eje paralelo de líneas vertical y horizontal.
3. La textura tratada aparenta un posterizado ya que la base de la composición está en formato rar.
4. La nitidez de la imagen es de buen foco.
5. La luz hace foco en el fondo de la imagen.
6. El contraste está tratado en cada imagen del fondo en un grado diferente.
7. Las fotografías bases o principales estan en formato RAR.
8. Se ubican dos fotografías en la línea horizontal superior mismas que se repiten en la línea horizontal inferior.
9. Superpuesta en los cuadrantes superiores se coloca una imagen fotográfica rectangular que se repiten en las laterales del cuadrado general superior.
10. Superpuesta a la línea horizontal superior del cuadrado general se ubica una imagen fotográfica rectangular.
11. Desde la línea horizontal de eje central general se alza hacia arriba una imagen fotografica en el centro del cuadrado general, seguidamente a cada lado de esta fotografia se colocan dos imágenes fotografías a ambos lados y seguidamente dos fotografías que hacen la lateral del cuadrado general encima de estas dos imágenes fotografias se superponen dos imágenes fotograficas cercanas a la línea horizontal superior del cuadrado general.
12. Desde la línea horizontal del eje central en forma descendente se ubican dos imágenes fotograficas rectangulares verticales a ambas laterales del cuadrado general.
13. Superpuesta a la línea horizontal inferior del cuadrado general se ubica una imagen fotográfica rectangular.

3. NIVEL COMPOSITIVO

SISTEMA GRÁFICO O COMPOSITIVO	
<p>Reticulado básico compositivo</p> 	<p>DESCRIPCIÓN GEOMÉTRICA</p> <ol style="list-style-type: none">1. La composición está basada en un cuadrado general como de un negativo 6x6mm.2. El cuadrado general esta dividido en 4 partes cuadrangulares donde se ubica una misma como pieza única de fondo general.3. En los cuadrados superiores se superpone 1 rectángulo horizontal en la línea base del cuadrado general.4. En los cuadrados superiores se superpone 2 rectángulos en posición vertical en las laterales del cudrado general.5. Desde la línea horizontal del eje cartesiano que divide el cuadrado general se alza 1 cuadrado desde el centro, seguidamente 2 cuadrados a ambos lados, más 2 cuadrados a ambos lados. Sobre los ultimos 2 cuadrados se alzan 2 cuadrados.6. Desde la línea horizontal del eje cartesiano que divide el cuadrado general se situan 2 rectángulos en ambas laterales.7. En los cuadrados inferiores se superpone 1 rectángulo horizontal en la línea base del cuadrado general.

RECURSO LITERARIO COMO FUNDAMENTO EN LA CONCEPTUALIZACIÓN Y REPRESENTACIÓN

Guy Hocquenghen, Rene Schere: “EL ALMA ATÓMICA PARA UNA ESTÉTICA DE LA ERA NUCLEAR”:

1. Expresar, por el contrario, un concepto determinado mediante la representación concreta es hacer del objeto particular un mero ejemplo, una ilustración, punto de apoyo para un pensamiento abstracto que ha agotado todo su contenido: es la alegoría.
2. De ahí las mayúsculas: la Guerra, la Justicia, la Paz, la Religión, el Amor, etcétera.

4. NIVEL INTERPRETATIVO

ARTICULACIÓN DEL PUNTO DE VISTA

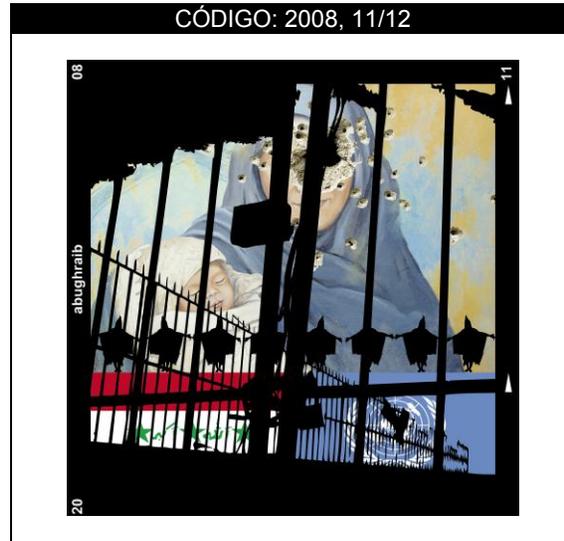
La fotografía base o principal describe una estampa publicada por internet de un grupo de mujeres iraquíes vestidas a lo tradicional y en actitud de manifestación en contra de la guerra.

INTERPRETACIÓN DEL SISTEMA ICONOGRÁFICO

La composición está elaborada con elementos gráficos de la cultura occidental y la cultura árabe como un complemento general de significaciones. Sobre el sistema gráfico (compositivo) los elementos están ubicados significando los conceptos interpretativos.

- Según "Los Símbolos del Islam", Tomado de la revista "Jornal del Ejército de Portugal", noviembre del 2006. aplicados a la fotografía titulada SERIE 1/12, ABU GRHAIB tenemos:
 - Los colores del paraíso: El paraíso, a pesar de que se lo imagina ser todo blanco, está repleto de otros colores. El Corán se refiere al "Paraíso de aquellos que fueron seleccionados" ya que —**Pa** ellos serán los jardines del edén (*al-**and***), a través de los cuales fluyen ríos. Se les adornará allí con pulseras de —**o**", se los vestirá de satén y brocados verdes, estarán allí reclinados en divanes.
 - La naturaleza: La luz, El agua, Los jardines, El arco iris, La tierra, Los ángeles de la naturaleza, El árbol, El dragón (región china-irani), El águila, El ala, Las estrellas, La luna y El sol.
 - Los colores del Islam: el verde (*al-**acdar***) que es el símbolo más generalizado del Islam y de dignatarios musulmanes.
 - Los colores positivos: el verde, simboliza la esperanza y la paz, otros colores aprobados en el Islam son el blanco y el negro.
 - Los colores negativos : el amarillo y el negro como —**o**res malditos" ya que el negro simboliza lo deprimente puesto que representa el color del diablo y de la morbosidad, mientras que el amarillo representa la tristeza, envidia y muerte. El color rojo, morado, turquesa y azul.
 - Los colores del paraíso: El paraíso, a pesar de que se lo imagina ser todo blanco, está repleto de otros colores. El Corán se refiere al "Paraíso de aquellos que fueron seleccionados" ya que —**Pa** ellos serán los jardines del edén (*al-**and***), a través de los cuales bajos fluyen ríos. Se les adornará allí con pulseras de oro, se los vestirá de satén y brocados verdes, estarán allí reclinados en divanes.
 - Los antiguos alquimistas árabes estudiaron la numerología (ciencia de las letras), una disciplina en la cual cada número representa una idea o emoción. Este proceso místico de interpretación de los algoritmos y correspondiente analogía espiritual del encuentro metafísico entre lo divino y lo humano así como de lo eterno y lo temporal tiene su valor aun hoy.
 - El número uno representa a Dios y está en esta composición simbolizado como elemento que atraviesa la imagen en su posición central.
 - El número dos figura lo conocido y lo desconocido.
 - El cuatro representa la materia y equilibrio entre las cosas creadas y los elementos de Tierra-Aire-Fuego-Agua y está en esta composición simbolizado por 4 repeticiones de una misma imagen (tanto la foto central como la imagen que está en el centro de cada una de ellas).
 - El Islam se identifica con un símbolo histórico: la media luna o creciente islámico. Una de las formas más características de los movimientos de la luna: simboliza a la vez el cambio y el retorno de las formas.
 - La media luna, asociada a una estrella, en diversos países musulmanes simboliza la imagen del paraíso.
 - Es también para el Islam símbolo de resurrección. El signo de la media luna aparece sobre todo como emblema de la resurrección. Parece cerrarse, estrangularse, pero he ahí que en un punto se abre sobre el espacio libre, sin límites. Así la muerte parece cerrarse sobre el hombre, pero éste renace a otra dimensión, Infinita. Se pone por consiguiente el signo de la media luna sobre las tumbas.
- Las espinas nacen del tejido leñoso o vascular de algunas plantas esta asociado a expresiones como: sacar la espina. Desarraigar algo malo o perjudicial. Sacarse alguien la espina. Desquitarse de una pérdida, especialmente en el juego. Tener a alguien en espinas. Tenerle con cuidado o zozobra.
 - Por arte islámico se conoce el estilo artístico desarrollado en la cultura generada por la religión islámica. El arte islámico tiene una cierta unidad estilística, debido al desplazamiento de los artistas, comerciantes, mecenas y obreros. El empleo de una escritura común en todo el mundo islámico y el desarrollo de la caligrafía refuerzan esta idea de unidad. Concedieron gran importancia a la geometría y a la decoración que podía ser de tres tipos: Epigrafa: mediante versículos del Corán. Lacería: mediante líneas entrelazadas formando estrellas o polígonos. Ataurique: mediante dibujos vegetales.
 - En arquitectura, crearon edificios con funciones específicas tales como mezquitas y madrazas, siguiendo el mismo patrón básico, aunque con diferentes formas. Prácticamente no hay arte de la escultura pero las realizaciones de objetos de metal, marfil o de cerámica, alcanzan con frecuencia una alta perfección técnica. Existe también una pintura y una iluminación en los libros sagrados y profanos.
 - Las Rosas originariamente crecieron, hace más de 4.000 años, en el fértil valle situado entre los ríos Tigris y el Eufrates, en Oriente Medio, justo donde tradicionalmente se situaba el Paraíso del Antiguo Testamento. De hecho, planchas de arcilla descubiertas en los templos de Ur (Irak) nos hablan del uso que el sultán de Bagdad hacia del agua de rosa destilada, del que utilizaba más de 30.000 ánforas al año para perfumar sus habitaciones privadas y su exclusivo harén. A pesar de que los griegos ya conocieron y apreciaron esta flor hasta el punto de dedicarla a la diosa Afrodita por ser el símbolo de... la belleza y el amor, Europa tuvo que esperar hasta la Edad Media, tras las Segundas Cruzadas, para conocer la expansión y el inicio del aún hoy reinado de la rosa. Los cruzados que defendieron Jerusalén del ejército del general musulmán Salah-al Din (más conocido por Saladino), regresaron a Europa tras la caída de la ciudad sagrada trayendo consigo esquejes de una nueva planta que habían descubierto en los jardines monásticos orientales y que los monjes cultivaban por sus propiedades medicinales. Por su parte el mismo general sarraceno también utilizó esta flor, enviando caravanas con cientos de camellos cargados de agua de rosas que fue utilizada para limpiar y purificar las mezquitas que habían sido ocupadas por los cristianos.». «Los primeros datos de su utilización ornamental se remontan a Creta (siglo XVII a. C.). La rosa era considerada como símbolo de belleza por babilonios, sirios, egipcios, romanos y griegos. En Egipto y Grecia tuvo una especial relevancia, y mucho más en Roma. Los romanos cultivaron la rosa intensamente, siendo utilizados sus pétalos para ornamento, así como la planta en los jardines en una zona denominada Rosetum. Tras la Edad Media, donde su cultivo se restringió a Monasterios, vuelve a surgir la pasión por el cultivo del Rosal. Un ejemplo de esta pasión fue la emperatriz Josefina que a partir de 1802 en su Palacio de la Malmaison llegó a poseer una colección de 650 rosales. Las colecciones de rosas se han multiplicado desde entonces. A fines de 1700, fue introducida en Europa, *R. sempervirens*, conocida como *Rosa de Bengala*, con flores pequeñas agrupadas. Para el comienzo de 1800, fue introducida en Europa, *R. indica var. fragans*, conocida con el nombre de Rosa de Té, originaria de la China (conocida también como *R. chinensis*). La era moderna de las rosas se inicia a partir de 1867 con la creación del primer ejemplar Híbrido de Té por el productor francés Guillot, quien la llamó: "La France". «El invento surgió por casualidad, cuando Guillot estaba intentando mejorar una rosa naranja. El resultado fue una flor muy olorosa y con una larga floración, distinta en tamaño y características a las rosas que había hasta entonces... La rosa de té original, anterior a la creación de los híbridos que sucedieron a la invención de Guillot de Francia, era más pequeña, casi sin olor y se producía en una escasa paleta cromática: blanco, rosa y rojo. Durante el siglo XIX empezaban a llegar variedades del extremo oriente, donde su cultivo fue también muy relevante por los antiguos jardineros chinos (existen datos del cultivo de rosales 3000 a. C.). Con ellos llegan los colores amarillos.».
 - La Kaaba (en árabe **الكعبة**, "el dado" o "el cubo") es el lugar sagrado y de peregrinación religiosa más importante del Islam. Es la "casa de dios", donde lo divino toca lo terrenal. Hacia ella se orientan los musulmanes de todo el mundo para rezar. Se encuentra en La Meca, constituyendo la peregrinación a La Meca o Hajj uno de los cinco pilares del Islam. Sin embargo, Kaaba y la Piedra negra, que se encuentra en ella, no son objetos de adoración en el Islam. Los musulmanes única y exclusivamente adoran a Al-lah. La Kaaba es un lugar de adoración cuya fundación, unos 2000 años antes de nuestra era se atribuye al patriarca unitario de los judíos Abraham, o Ibrahim para los musulmanes, y su hijo Ismael (Ismail).
 - La geometría durante el primer siglo del Imperio Musulmán no se produjo ningún desarrollo científico, ya que los árabes, no habían conseguido el impulso intelectual necesario, mientras que el interés por el saber en el resto del mundo, había desaparecido casi completamente. Fue a partir de la segunda mitad del siglo VIII, cuando comenzó el desenfrenado proceso de traducir al árabe todas las obras griegas conocidas, fundándose escuelas por todo el Imperio. Destacaremos la obtención del número pi con 17 cifras exactas mediante polígonos inscritos y circunscritos en la circunferencia realizada por Kashi (s. XVI). Después de más de 150 años, en 1593, en Europa, Viète encontró sólo nueve cifras exactas. Hubo que esperar a fines del siglo XVI y comienzos del XVII para repetir el cálculo de Kashi. El rasgo característico más importante de las matemáticas árabes fue la formación de la trigonometría. En relación con los problemas de astronomía, confeccionaron tablas de las funciones trigonométricas con gran frecuencia y alto grado de exactitud, tanto en trigonometría plana como esférica. Entre las obras geométricas destacan las de Omar Khayyam (s. XVI) y Nasir Edin (s. XIII), directamente influenciadas por las obras clásicas, pero a las que contribuyeron con distintas generalizaciones y estudios críticos, como los relativos al axioma euclideo del paralelismo, que pueden considerarse como estudios precursores de la geometría no euclidea. La geometría se encuentra hasta en los pisos. Debajo del altar mayor está la escalera de mármol que conduce a la gruta natural donde nació Jesús. Allí hay un altar y, en el suelo, una estrella de plata que señala el lugar y una inscripción que dice: "Aquí nació Cristo Jesús de María Virgen". Cincuenta y tres lámparas se mantienen encendidas día y noche. En la capilla de enfrente se venera el Pesebre. En este altar celebran la eucaristía los sacerdotes católicos, mientras que en el altar del nacimiento lo hacen los ortodoxos y los armenios.

FICHA DE ANÁLISIS ICONOGRÁFICO Y TÉCNICA, N°11



1. NIVEL CONTEXTUAL

DATOS GENERALES	
TÍTULO	Serie 11/12, ABU GRHAIB
FOTOGRAFO	Luvín Morales
NACIONALIDAD	Venezuela / México
AÑO	2007, 2008, 2009, 2010
GÉNERO	FOTOGRAFIA DE COMPOSICIÓN

DATOS TÉCNICOS	
TÉCNICA	Fotografía en gráfica digital
IMPRESIÓN	Copiado digital en "uficolor cristal archive paper"
DIMENSIONES	Para esta ficha técnica, 0,6x0,6cms. Original 70x70cms.

2. NIVEL MORFOLÓGICO

DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO FOTOGRÁFICO



Basada en la fotografía publicada por Internet de un mural alegórico a la madre y la familia árabe (iraquí) siendo lugar de encuentro de tiroteos.

DATOS GENERALES

TÍTULO: Misereor: War orphans, Iraq. War orphans need your help to live in peace.

HORA Y FECHA DE CONSULTA: June 16th, 2007

PROCEDENCIA:

http://images.google.es/imgres?imgurl=http://www.ryanproject.net/wp/wp-content/uploads/2007/06/26010b-iraq2.jpg&imgrefurl=http://www.ryanproject.net/wp/%3Fp%3D49&usq=_jDg294QdDgBweE_R2XdvLZpRXeQ=&h=324&w=450&sz=131&hl=es&start=6&itbs=1&tbnid=HeJtYuffAR-XQM:&tbnh=91&tbnw=127&prev=/images%3Fq%3Dwar%2Bleaves%2Bmany%2Bscars%26hl%3Des%26gbv%3D2%26tbs%3Disch:1

WEB-SITE: ryanproject.net

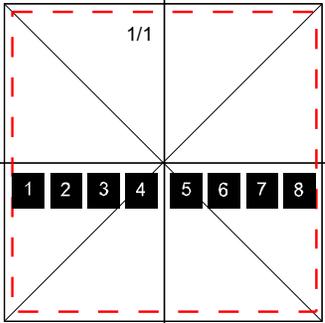
GENERO: Reportaje y Fotoperiodismo

COMENTARIOS: Advertising Agency: Kolle Rebbe, Germany, Creative Directors: Sven Klohk, Lorenz Ritter, Art Director: Maik Beimdiek, Copywriter: Elena Bartrina y Manns, Illustrator: Eva Salzmann, Image Manipulator: Kathrin Meske, Account Handler: Alexander Duve, Jessica Gustaffson, Marketing Manager: Georg Larscheid, Image courtesy of D&AD.

ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

1. La composición está basada en forma cuadrada de negativo impreso en 6x6 mm. A todo color.
2. Se hace un eje cartesiano atravesado por un eje paralelo de líneas vertical y horizontal.
3. La textura tratada aparenta un posterizado ya que la base de la composición está en formato rar.
4. La nitidez de la imagen es de buen foco.
5. La luz hace foco en el fondo de la imagen.
6. El contraste está tratado en cada imagen del fondo en un grado diferente.
7. Las fotografías bases o principales están en formato RAR.
8. Se ubican una fotografía en el cuadrante general como única de fondo.
9. Superpuesta a la fotografía de fondo se coloca una imagen vectorial.
10. Superpuesta a debajo de la línea horizontal del eje cartesiano se coloca una sucesión de ocho imágenes vectoriales.

3. NIVEL COMPOSITIVO

SISTEMA GRÁFICO O COMPOSITIVO	
<p>Reticulado básico compositivo</p> 	<p>DESCRIPCIÓN GEOMÉTRICA</p> <ol style="list-style-type: none">1. La composición está basada en un cuadrado general como de un negativo 6x6mm.2. En el cuadrado general se superpone 1 cuadrado como pieza única de fondo general.3. Superpuesta a la pieza única de fondo se superpone 1 cuadrado.4. Debajo de la línea horizontal del eje cartesiano general se coloca una sucesión de 8 cuadrados medianos.

RECURSO LITERARIO COMO FUNDAMENTO EN LA CONCEPTUALIZACIÓN Y REPRESENTACIÓN

Guy Hocquenghen, Rene Schere: "EL ALMA ATÓMICA PARA UNA ESTÉTICA DE LA ERA NUCLEAR":

1. -cualquier imagen puede servir de punto de partida para bellas contemplaciones".
2. La torsión de la estética en torno de lo sublime es el punto crucial de lo moderno.

Luis Antonio Cifuentes: "IMAGEN, MEMORIA Y ESTETIZACIÓN DE LA VIDA":

1. Con el auge y masificación de la imagen contemporánea, las formas de vida de nuestra época son modificadas y reconstruidas a partir de modelos preestablecidos, configurados en la imagen misma. Cuando la vida y la muerte son presentadas en forma de imagen *montada*, por ejemplo, en los noticiarios, queda en entredicho el *acontecimiento* en cuanto tal. Si usamos el lenguaje de Walter Benjamin, lo que peligra con la difusión de la imagen producto del montaje es la *singularidad* del acontecimiento y su significación histórica. Podríamos hablar de la pérdida de la memoria como testimonio histórico, cuando la imagen se vuelve ella misma acontecimiento. El suceso en su singularidad, por contraste con lo anterior, es memoria histórica en un sentido estricto. Quiero, a partir de esa transformación que sufre *acontecimiento histórico* en nuestros días a causa de la *estética de la imagen*, reflexionar sobre lo que ha ocurrido con la *memoria* de la vida y de la muerte como realidades humanas.

4. NIVEL INTERPRETATIVO

ARTICULACIÓN DEL PUNTO DE VISTA

La fotografía base o principal describe una estampa publicada por internet de un mural alegórico a la madre y la familia árabe (iraquí) siendo lugar de encuentro de tiroteos.

INTERPRETACIÓN DEL SISTEMA ICONOGRÁFICO

La composición está elaborada con elementos gráficos de la cultura occidental y la cultura árabe como un complemento general de significaciones. Sobre el sistema gráfico (compositivo) los elementos están ubicados significando los conceptos interpretativos.

- Según «Los Símbolos del Islam», Tomado de la revista «Jornal del Ejército de Portugal», noviembre del 2006. aplicados a la fotografía titulada SERIE 1/12, ABU GRHAIB tenemos:
 - Los colores del paraíso: El paraíso, a pesar de que se lo imagina ser todo blanco, está repleto de otros colores. El Corán se refiere al «Paraíso de aquellos que fueron seleccionados» ya que «Para ellos serán los jardines del edén (al-*and*), a través de los cuales fluyen ríos. Se les adornará allí con pulseras de oro, se los vestirá de satén y brocados verdes, estarán allí reclinados en divanes.
 - La naturaleza: La luz, El agua, Los jardines, El arco iris, La tierra, Los ángeles de la naturaleza, El árbol, El dragón (región china-irani), El águila, El ala, Las estrellas, La luna y El sol.
 - Los colores del Islam: el verde (al-*acdar*) que es el símbolo más generalizado del Islam y de dignatarios musulmanes.
 - Los colores positivos: el verde, simboliza la esperanza y la paz, otros colores aprobados en el Islam son el blanco y el negro.
 - Los colores negativos: el amarillo y el negro como «dones malditos» ya que el negro simboliza lo deprimente puesto que representa el color del diablo y de la morbosidad, mientras que el amarillo representa la tristeza, envidia y muerte. El color rojo, morado, turquesa y azul.
 - Los colores del paraíso: El paraíso, a pesar de que se lo imagina ser todo blanco, está repleto de otros colores. El Corán se refiere al «Paraíso de aquellos que fueron seleccionados» ya que «Para ellos serán los jardines del edén (al-*and*), a través de los cuales bajan ríos. Se les adornará allí con pulseras de oro, se los vestirá de satén y brocados verdes, estarán allí reclinados en divanes.
 - Los antiguos alquimistas árabes estudiaron la numerología (ciencia de las letras), una disciplina en la cual cada número representa una idea o emoción. Este proceso místico de interpretación de los algoritmos y correspondiente analogía espiritual del encuentro metafísico entre lo divino y lo humano así como de lo eterno y lo temporal tiene su valor aun hoy.
 - El número uno representa a Dios y está en esta composición simbolizado como elemento que atraviesa la imagen en su posición central.
 - El número dos figura lo conocido y lo desconocido.
 - El cuatro representa la materia y equilibrio entre las cosas creadas y los elementos de Tierra-Aire-Fuego-Agua y está en esta composición simbolizado por 4 repeticiones de una misma imagen (tanto la foto central como la imagen que está en el centro de cada una de ellas).
 - El número ocho: los ocho puntos cardinales.
- La crucifixión es una tortura o modo de ejecución que consiste en atar o clavar a la víctima en una cruz. Jesucristo muere crucificado, por lo que se convirtió en el símbolo del cristianismo. La trascendencia del significado de la crucifixión ha sido un tema de debate teológico a lo largo de la historia de la Iglesia. Pablo fue el que expresó el simbolismo de la Cruz de Cristo. La crucifixión supone únicamente una humillación y derrota en apariencia, pues antecede a la victoria de Cristo sobre la propia muerte. El significado teológico de la crucifixión se convirtió en un tema central en la evolución posterior del cristianismo. Jesús fue crucificado junto a otros dos ladrones condenados a muerte verdadera. A Jesús lo mandan a matar porque lo acusan de blasfemar, al decir que el era el «Rey de los Judíos» y «Mesías, el hijo de Dios». Dejando que la muchedumbre tomara la decisión de si Jesús debía o no morir en la cruz. Poncio Pilatos le condeno a muerte, obligándole a cargar la cruz hasta donde fue crucificado.
 - La imagen maternal de la mujer nos recuerda la representación simbólica de la Virgen de Majestad, que dominó el arte del siglo XII, sucedió un tipo de Virgen más humana, que no se contenta con servir de trono al Niño, sino que se presenta como una verdadera madre relacionada con su hijo. La expresión de ternura maternal comporta matices muy variados. Las actitudes son también más libres e imprevistas. Una Virgen de Majestad siempre está sentada en su trono; por el contrario, las Vírgenes de Ternura pueden estar sentadas o de pie, acostadas o de rodillas. Por ello, no puede estudiárselas en conjunto y necesariamente se deben introducir en su clasificación numerosas subdivisiones. La Virgen de parto sobre el lecho. Así como la Virgen encinta se separa del grupo de la Visitación, la Virgen acostada sobre el lecho de parturienta, presentada aisladamente, surge del tema de la Natividad. Esta representación, que apareció a fines de la Edad Media, ha sido popularizada por visiones de monjas místicas. Casi todas las imágenes de este tipo proceden de conventos femeninos. La Virgen de la leche. Este tipo de Virgen nodriza es el más antiguo de todos. Se lo encuentra a partir del siglo II en el arte de las catacumbas. La iconografía de las Vírgenes de leche es extremadamente diversa. Cuando el Niño es destetado la Virgen le da gachas de leche con un caxillo. Ese motivo de la Virgen de la Sopa o Virgen con la cuchara parece haber sido de la particular preferencia de los pintores flamencos de finales de la Edad Media, como Isenbrandt o Gerard David. La Virgen de humildad. En el arte italiano del Trecento surgió bajo el nombre de Virgen de Humildad una variante de la Galaktotrofusa bizantina o Virgen de la leche, reconocible por estar sentada en el suelo, a veces sobre un cojín. Este motivo, sin duda de origen dominico, nació en Umbría o en las Marcas y fue adoptado por la escuela de Siena. El Niño Jesús acariciando la barbilla de su madre. Entre las innumerables representaciones de la Virgen madre, las más frecuentes no son aquellas donde amamanta al Niño, sino esas otras donde, a veces sola, a veces con santa Ana y san José, tiene al Niño en brazos, lo acaricia tiernamente, juega con él. Esas maternidades sonrientes son, junto con las Maternidades dolorosas llamadas Vírgenes de la Piedad, las imágenes que más han contribuido a acercar a la Santísima Virgen al corazón de los fieles. A decir verdad, las Vírgenes pintadas o esculpidas de la Edad Media están menos sonrientes de lo que se cree: su expresión es generalmente grave e incluso preocupada, como si previera los dolores que le deparará el futuro. Sucede con frecuencia que ni siquiera mire al Niño que tiene en brazos, y es raro que participe en sus juegos. Es el Niño quien acaricia la barbilla o la mejilla de la madre, quien sonríe y tiende los brazos. Los frutos, los pájaros que sirven de juguetes al Niño tenían, al menos en su origen, un significado simbólico que explica esta expresión de inquieta gravedad. El pájaro es el símbolo del alma salvada: la manzana y el racimo de uvas aluden al pecado de Adán redimido por la sangre del Redentor. A veces el Niño está representado durante el sueño mientras la Virgen vela. La Virgen adorando al Niño. El tema está tomado de la Natividad, en la que a partir del siglo XIV la adoración reemplaza al alumbramiento. Este tema es muy popular en la escuela florentina del Quattrocento. La Virgen de la rosaleda. Este tema es particularmente popular a fines de la Edad Media. Sentada con el Niño sobre las rodillas, la Virgen está situada frente a un seto o bajo un emparado de rosas. Este tema, que durante mucho tiempo pasó por ser creación de los pintores alemanes de la escuela renana, fue en realidad creado a principios del siglo XV por un orfebre parisino. El más antiguo ejemplo conocido es el caballito de oro de Altoetting, que es un precioso juguete regalado en 1404 por Isabel de Baviera a su marido demente, Carlos VI. Allí se ve al rey que acaba de apearse del caballo, arrodillado a los pies de la Virgen sentada bajo un emparado de rosas. Fue más tarde cuando el tema se introdujo en la escuela renana, donde fue popularizado por Stephan Lochner y por Martin Schongauer. Su moda se explica por la mística tierra y un poco amanerada que florecía en los conventos de monjas, y por el gusto tan difundido de los jardines privados, llamados cerrados, cercados o paraísos. De Alemania pasó al norte de Italia. Una variante de este tema es el de la Virgen sentada sobre la zarza ardiendo, símbolo de la maternidad virginal. En el célebre tríptico de Nicolas Froment en Aix en Provence, la zarza ardiendo de Moisés se convierte en un rosal.
 - La bandera de Iraq ha tenido cinco diseños diferentes desde su primera adopción, en 1922. Su actual versión fue adoptada oficialmente el 22 de enero de 2008 y consiste de tres bandas horizontales iguales en color rojo la superior, blanca la intermedia y negra la inferior. En el centro de la banda blanca se encuentra una inscripción en caligrafía cúfica de la frase *Allahu Akbar*, que significa «Alá es grande». A diferencia de la mayoría de las banderas nacionales, la bandera iraquí se iza con el lado derecho hacia el mástil. Esta bandera fue establecida por el gobierno de dicho país por un periodo provisorio de un año, con el fin de encontrar una solución a la controversia generada en Iraq sobre el uso de la bandera. La bandera utilizada previamente había sido instituida por Saddam Hussein, y una vez caído su gobierno tras la Guerra de Iraq, diversas comunidades (como los Kurdos) que habían sido brutalmente reprimidas por dicho régimen, rechazaron el uso del emblema nacional.
 - La bandera de las Naciones Unidas es de color azul claro con el emblema de las naciones Unidas de color blanco en el centro. Este emblema está formado por una proyección azimutal equidistante del mapa del mundo centrada en el Polo Norte (por lo que no se ve la Antártida), con dos ramas de olivo rodeándola. Estas ramas de olivo son un símbolo de paz, mientras que el mapa del mundo representa a la zona de interés fijada por la resolución de la Asamblea General en 1946, fecha de su creación y la del emblema pertinente. Los colores blanco y azul claro son los colores oficiales de la ONU. Esta bandera fue adoptada oficialmente el 20 de octubre de 1947, aunque otra similar con el dibujo de la tierra diferente fue usada ya en 1945.
 - Michel Foucault en su obra «*Surveiller et punir*» (Vigilar y castigar) señala que, su utilización como pena sancionadora de la delincuencia, es un fenómeno reciente que fue instituido durante el siglo XIX. Antes, el cárcel, sólo se utilizaba para retener a los prisioneros que estaban a la espera de ser condenados (o no) de una manera efectiva (castigo, ejecución o desestimación). Los prisioneros permanecían retenidos en un mismo espacio, sin consideración a su delito y tenían que pagar su manutención. La desorganización era de tal magnitud que los sospechosos de un mismo delito podían, con toda facilidad, cambiar la versión de los hechos antes de su proceso. La aplicación de la justicia de la época era de dominio público. Se mostraban los suplicios a los que eran sometidos los acusados así como sus ejecuciones. Michel Foucault menciona los *grandes recintos* o la *nave de los locos*, como ejemplos particulares de privación de libertad anteriores a la época moderna. Contrariamente a la condena que establece una pena de prisión relativa a la falta cometida, las prisiones de la época servían como un medio de exclusión para todo tipo de personas marginales (delincuentes, locos, enfermos, huérfanos, vagabundos, prostitutas, etc.) todos eran encarcelados, sin orden ni concierto, a fin de acallar las conciencias de las «honradas» personas sin más aspiración que la de hacerlas desaparecer. La creación de las cárceles surgió ante la necesidad de mantener en secreto el tratamiento de la delincuencia. Las ejecuciones, llevadas a cabo en público, fueron cada vez más discretas hasta desaparecer, por completo, de la vista pública. Las torturas, consideradas como bárbaras, tenían que ser modificadas por otra cosa. Foucault señala que la elección de la prisión se debió a una elección por defecto, en una época en la que la problemática era, mayoritariamente, la de castigar al delincuente, la privación de libertad se revelaba como la técnica coercitiva más adecuada y menos atroz que la tortura. Foucault afirmó que, desde sus principios, la eficacia de las prisiones fue motivo de importantes debates.
 - La prisión evolucionó rápidamente, se convirtió en lo que Foucault denominó como una *institución disciplinaria*. Su organización, consistía en un control total del prisionero que estaba vigilado constantemente por los carceleros. En la filosofía del Panopticon de Jeremy Bentham se encontró la perfecta ilustración de la nueva técnica carcelaria. Las teorías de Foucault fueron puestas, parcialmente, en duda, pero se vieron mejoradas con los trabajos sobre la «*Sociología de la experiencia carcelaria*» de Gilles Chantreine. Según este autor, si bien el castigo corporal dejó de existir, éste fue reemplazado por otra forma de castigo menos violenta, aunque siguió siendo castigo de acuerdo con los valores de las democracias occidentales. Las cárceles actuales son las heredadas de estos ideales que, realmente, no se cumplen, la cárcel se justifica, más o menos, de acuerdo con los lugares y con los períodos en función de estos ideales con los que fueron creadas.

FICHA DE ANÁLISIS ICONOGRÁFICO Y TÉCNICA, N°12



1. NIVEL CONTEXTUAL

DATOS GENERALES	
TÍTULO	Serie 12/12, ABU GRHAIB
FOTOGRAFO	Luvín Morales
NACIONALIDAD	Venezuela / México
AÑO	2007, 2008, 2009, 2010
GÉNERO	FOTOGRAFIA DE COMPOSICIÓN

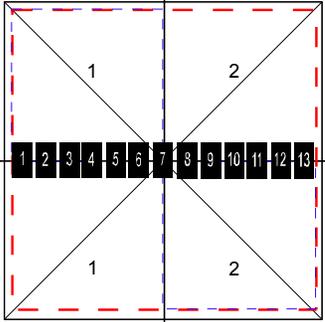
DATOS TÉCNICOS	
TÉCNICA	Fotografía en gráfica digital
IMPRESIÓN	Copiado digital en "ujicolor cristal archive paper"
DIMENSIONES	Para esta ficha técnica, 0,6x0,6cms. Original 70x70cms.

2. NIVEL MORFOLÓGICO

DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO FOTOGRÁFICO	
	<p>Basada en la fotografía publicada por Internet de un prisionero en Abu Ghraib siendo torturado amarrado en la estructura de una litera de la prisión y siendo tapado en la cabeza por una prenda íntima masculina.</p>
DATOS GENERALES	
TÍTULO: File:AbuGhraibAbuse-standing-on-box.jpg	
HORA Y FECHA DE CONSULTA: 22:06, 21 March 2006	
PROCEDENCIA: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:AbuGhraibAbuse-standing-on-box.jpg	
WEB-SITE: WIKIMEDIA COMMONS	
GENERO: Reportaje y Fotoperiodismo	
COMENTARIOS: Taken from en.wikipedia. Photo of a Iraqi prisoner in Abu Ghraib.	

ELEMENTOS MORFOLÓGICOS
<ol style="list-style-type: none">1. La composición está basada en forma cuadrada de negativo impreso en 6x6 mm. A todo color.2. Se hace un eje cartesiano atravesado por un eje paralelo de líneas vertical y horizontal.3. La textura tratada aparenta un posterizado ya que la base de la composición está en formato rar.4. La nitidez de la imagen es de buen foco.5. La luz hace foco en el fondo de la imagen.6. El contraste está tratado en cada imagen del fondo en un grado diferente.7. Las fotografías bases o principales estan en formato RAR.8. Se ubican dos fotografías en la línea horizontal superior haciendo efecto de espejo.9. Sobre los cuadrantes superiores y sobre el eje vertical cartesiano se superpone una imagen vectorial próxima a la línea horizontal superior del cuadrado general.10. Se ubican dos fotografías en la línea horizontal inferior haciendo efecto de espejo.11. Superpuesta sobre la línea horizontal del eje cartesiano del cuadrado general se colocan trece imágenes vectoriales.12. Sobre el cuadrado general se superpone una imagen en forma de marca de agua vectorial.

3. NIVEL COMPOSITIVO

SISTEMA GRÁFICO O COMPOSITIVO	
<p>Reticulado básico compositivo</p> 	<p>DESCRIPCIÓN GEOMÉTRICA</p> <ol style="list-style-type: none">1. La composición está basada en un cuadrado general como de un negativo 6x6mm.2. El cuadrado general esta dividido en 4 partes cuadrangulares donde se ubica 2 pares por foto misma como pieza única de fondo general.3. En el cuadrado general se superpone 1 cuadrado.4. En los cuadrados superiores se superpone 1 círculo en la línea superior horizontal del cuadrado general sobre el eje central.5. Sobre la línea horizontal del eje cartesiano del cuadrado general se disponen 13 cuadrados medianos de forma lineal.

RECURSO LITERARIO COMO FUNDAMENTO EN LA CONCEPTUALIZACIÓN Y REPRESENTACIÓN

Guy Hocquenghen, Rene Schere: "EL ALMA ATÓMICA PARA UNA ESTÉTICA DE LA ERA NUCLEAR":

- 1 Bello sólo sobrevive en anti-frases como: "¡te parece bonito!"; como sinónimo de mentira: bellas promesas...

Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política: "El uso de la Imagen Visual "Una imagen vale más que mil palabras":

- 1 En primer lugar, la imagen visual dentro de su propia época, cuando fue gestada y el rol que le cupo como manifestación artística y como una forma de propagar conocimientos e ideas.

Maite Iracheta: "En la Fotografía de la guerra: No basta con solo mirar". Tomado de Letras Libres:

- 1 "La realidad —dice Sontag— ha abdicado. Sólo hay representaciones: los medios. Los sucesos deben alcanzar el nivel de espectáculo para que se los tome en cuenta, para que se consideren reales." La guerra debe ser mediatizada para mostrarse a los ciudadanos que carecen de compromiso, por encontrarse lejos y reclamando cómodamente una superioridad adquirida desde el living room de su casa. El riesgo es la estimulación del apetito por ver más: buscar la atrocidad como espectáculo, allá, lejos, en esos países exóticos. La secuencia de imágenes que coleccionamos construye una ficción, que se vuelve parte del imaginario individual, y, por virtud de ello, recordar es cada vez más sinónimo de evocar imágenes y menos de hundirse en la historia. No debemos preguntar qué pasó —piensa Sontag—, sino por qué.

4. NIVEL INTERPRETATIVO

ARTICULACIÓN DEL PUNTO DE VISTA

La fotografía base o principal describe una estampa publicada por internet de un prisionero en Abu Ghraib siendo torturado amarrado en la estructura de una litera de la prisión y siendo tapado en la cabeza por una prenda íntima masculina.

INTERPRETACIÓN DEL SISTEMA ICONOGRÁFICO

La composición está elaborada con elementos gráficos de la cultura occidental y la cultura árabe como un complemento general de significaciones. Sobre el sistema gráfico (compositivo) los elementos están ubicados significando los conceptos interpretativos.

- Según «Los Símbolos del Islam», Tomado de la revista «Jornal del Ejército de Portugal», noviembre del 2006, aplicados a la fotografía titulada SERIE 1/12, ABU GRHAIB tenemos:
 - Los colores del paraíso: El paraíso, a pesar de que se lo imagina ser todo blanco, está repleto de otros colores. El Corán se refiere al «Braiso de aquellos que fueron seleccionados» ya que «Bra ellos serán los jardines del edén (al-and), a través de los cuales fluyen ríos. Se les adornará allí con pulseras de oro», se les vestirá de satén y brocados verdes, estarán allí reclinados en divanes.
 - La naturaleza: La luz, El agua, Los jardines, El arco iris, La tierra, Los ángeles de la naturaleza, El árbol, El dragón (región china-irani), El águila, El ala, Las estrellas, La luna y El sol.
 - Los colores del Islam: el verde (al-acdar) que es el símbolo más generalizado del Islam y de dignatarios musulmanes.
 - Los colores positivos: el verde, simboliza la esperanza y la paz, otros colores aprobados en el Islam son el blanco y el negro.
 - Los colores negativos: el amarillo y el negro como «dores malditos» ya que el negro simboliza lo deprimente puesto que representa el color del diablo y de la morbosidad, mientras que el amarillo representa la tristeza, envidia y muerte. El color rojo, morado, turquesa y azul.
 - Los colores del paraíso: El paraíso, a pesar de que se lo imagina ser todo blanco, está repleto de otros colores. El Corán se refiere al «Braiso de aquellos que fueron seleccionados» ya que «Bra ellos serán los jardines del edén (al-and), a través de los cuales bajos fluyen ríos. Se les adornará allí con pulseras de oro, se les vestirá de satén y brocados verdes, estarán allí reclinados en divanes.
 - Los antiguos alquimistas árabes estudiaron la numerología (ciencia de las letras), una disciplina en la cual cada número representa una idea o emoción. Este proceso místico de interpretación de los algoritmos y correspondiente analogía espiritual del encuentro metafísico entre lo divino y lo humano así como de lo eterno y lo temporal tiene su valor aun hoy.
 - El número uno representa a Dios y está en esta composición simbolizado como elemento que atraviesa la imagen en su posición central.
 - El número dos figura lo conocido y lo desconocido.
 - El cuatro representa la materia y equilibrio entre las cosas creadas y los elementos de Tierra-Aire-Fuego-Agua y está en esta composición simbolizado por 4 repeticiones de una misma imagen (tanto la foto central como la imagen que está en el centro de cada una de ellas).
 - La representación de la naturaleza esta dado por elementos como: la luz, el agua, los jardines, el arco iris, la tierra, los ángeles de la naturaleza, el árbol, el dragón, (región china-irani), el águila, el ala, las estrellas, la luna y el sol.
- La caligrafía árabe hace alusión siempre y en todo momento a frases religiosas o nombres sagrados del Corán, es muy típica el nombre del profeta Muhammad enmarcado sobre decoraciones florales.
 - El Sol: En Oriente, feliz nueva; en Occidente, fatal pronóstico; cubierto, daño personal; resplandeciente, gloria; rojo, contrarios negocios; ver a la vez el Sol y la Luna, sangrienta guerra. El simbolismo del sol es múltiple: luz y calor, en primer lugar. El sol es como una gran lumbrada. Este es, por cierto, el nombre que se le da en la tradición sacerdotil a la creación del sol. En las lenguas semíticas de una misma raíz (lv) se derivan tanto los vocablos que significan "luz", como los que significan "fuego" y "candelero". El sol es todo eso: luz, fuego y, ¿por qué no?, una gran candelera. Esta tradición es acádica: los vocablos emparentados, como "or (la luz), están documentados casi exclusivamente en acádico.
 - El sol es, en primer lugar, el dador de la luz, porque cada día vence las tinieblas de la noche. Las antiguas culturas se han impresionado siempre por el hecho de que el sol muere cada día y revive cada mañana. Como el hombre que cada noche se sumerge en el sueño -imagen de la muerte para levantarse cada mañana con nuevas fuerzas. Por eso, el sol es la imagen de la estabilidad, la fuente de la vida, los egipcios, al menos durante el período de Akenaton, desarrollaron en el contexto del culto al sol una hermosa literatura. En Heliópolis, por ejemplo, circuló un significativo mito cosmogónico según el cual el sol tuvo al cielo como madre y a la tierra como padre, de acuerdo con el mismo mito fue el dios vietno quien en la Creación separó la tierra del cielo. Los hebreos conformaron su cultura en contacto con los pueblos vecinos. En su literatura, en efecto, encontramos vestigios sumerocadíticos, hititas, egipcios y, desde luego, cananeos, por citar algunas culturas. Si no el propio dios, para muchos pueblos el sol es una epifanía de la divinidad. Inmortal como Dios, pues resucita infaliblemente por la mañana: la muerte del sol por la tarde hace que la imaginación popular lo vea recorriendo por las noches el reino de los muertos; podrá, por tanto, ser guía de las almas en las regiones infernales y volverlas a llevar al día siguiente, con la mañana, a la luz. En una ulterior abstracción simbólica, Platón ve en el sol la imagen del bien. De hecho, desde muy pronto las culturas utilizaron las categorías luz-tinieblas en sentido moral; y si el sol es epifanía de Dios, entonces Dios es la luz de los hombres. Fuente de luz, de calor y de vida, los rayos del sol representan también las influencias celestes o espirituales recibidas por la tierra. El sol es símbolo del conocimiento intelectual. Según los antiguos mexicanos vivimos en la era del quinto sol, bajo el signo de Xiuhcutcutli, una de las divinidades del fuego. El sol es luz y es fuego, como una vela encendida, como una lumbrada.
 - Para Goethe, el amarillo es un color atrayente, se encuentra en el polo positivo y significa luz, claridad, fuerza, cercanía, atracción y afinidad. Luckiesin al igual que Goethe, opinó que el amarillo es el más hermoso de los colores, pues al estar asociado con el sol, significa alegría y es muy llamativo, es símbolo de luz, calor y del mismo sol. Para Johannes Itten, el amarillo era el color del verano junto con el verde savia. La luz solar se percibe como amarilla, aunque propiamente no tiene ningún color. Van Gogh tenía una especial predilección por este color. También es el color de la iluminación mental, de la claridad mental. Pero en el amarillo definitivamente predominan los significados negativos: el amarillo con una pizca de verde, el apastoso color del azufre. Es el color de todo lo que disgusta. Junto con el gris, el amarillo es el color de los celos y por ende, la inseguridad. Combinado con negro, es la impureza. En la Edad Media, era el color que identificaba a los desterrados de la sociedad: las prostitutas, las madres solteras, los deudores, los herejes debían agregar a su vestimenta alguna prenda de color amarillo que demostrara su deshonra. Los judíos, al igual que los mendigos, debían colgar de sus ropas unas argollas amarillas. Era el color de los deshonrados porque no podían ocultar su deshonra, se veía incluso en la oscuridad. En política, el amarillo era el color de los traidores. Kandinsky dice que el amarillo representa la locura violenta, lo insupportable. En Asia en cambio, el amarillo es el color de la felicidad, de la gloria, la sabiduría, la armonía y el color de la cultura. En China, el amarillo es la fuerza natural dispensadora de la vida. El color de la majestad imperial era el amarillo, los emperadores chinos eran hijos del cielo; es además el color del Estado y de la religión, se utiliza en el altar y significa gloria divina. Además el amarillo es yang, la fuerza masculina, el principio activo, creador. También en la India, el amarillo es el color de los dioses y de los gobernantes.
 - El amarillo simboliza la sexualidad, o poéticamente expresado «la reconquista del amor». Es además el color del gusto ácido, refrescante y amargo. Después del verde, es el color de lo venenoso. Es el color de lo espontáneo, la impulsividad, lo impertinente y la presuntuosidad: es el color de las señas de advertencia de sustancias tóxicas, explosivas o radioactivas, como signos negros sobre fondo amarillo. La tarjeta amarilla en fútbol es un signo de advertencia, y la bandera amarilla izada en una ciudad medieval significaba que en ella se había declarado la peste. El amarillo es la forma: es lo triangular, lo redondo, lo anguloso y lo ovalado. Este color se encuentra siempre ligado a alguna forma.
 - El símbolo del Hombre representa la etapa de la evolución universal en la que se unen espíritu y materia, polos de la vida única. Por poseer autoconciencia, el hombre puede ser ese eslabón. La autoconciencia lo lleva a volverse un dios manifestado, después de superar los obstáculos propios del inicio de la etapa de experiencia de la vida en la condición humana. Si el libre albedrío forma parte de esta experiencia, al trascenderlo tiene la oportunidad de recorrer los caminos que interna y profundamente eligió. Antes de su divinización, el hombre es un campo de batalla para las fuerzas de la materia: en realidad, cada uno debe superarlas dentro de sí, para luego ingresar en el reino espiritual. El hombre puede tener innumerables formas: habitar diversos puntos del cosmos, y no sólo la esfera terrestre. La idea del hombre como microcosmos atraviesa la historia, desde tiempos casi míticos, pues es atribuida al dios egipcio Teuth o Toth, el Hermes griego y el Mercurio romano, el patrono de los hermenéutas, de la hermenéutica (Festugière, 1950, v. I, 71-73). Es recogida por el cristianismo, en la patristica y la edad media; resurge con mucho impulso en el renacimiento y en el barroco, pero decae en la modernidad. Después de alguna breve presencia en el romanticismo (por ejemplo, en el Fausto de Goethe), es recuperada hasta la época contemporánea, por autores como Scheler y Jung. ¿Por qué decae en la modernidad? No parece que sea sin motivo, ya que en la modernidad se endurece la idea del hombre por virtud del mecanicismo y se pierde la conciencia de su vinculación con el cosmos, cosa que sólo tendrá algunos atisbos en los pensadores románticos. Mas ahora que se trata de potenciar el contenido humanista de nuestra época, aunque distinto de las otras, nuevo, conviene reto mar esta imagen del microcosmos. Será muy importante para ello. En efecto, la idea del microcosmos implica que el hombre participa de los diversos reinos del ser, y no sólo de manera cognoscitiva y emotiva, sino incluso ontológica: él es, de alguna manera y en una pequeña medida al menos, todo. Esta manera es la participación; participa de todos los modos de ser: el mineral, el vegetal, el animal, el espiritual. La idea del hombre como microcosmos también implica la jerarquía de los seres. El espíritu (con su grado supremo ocupado por Dios) es lo más elevado; el hombre es el grado intermedio, y el mundo material el ínfimo. Pero el hombre participa de todos, y puede elevarse a lo más alto del espíritu, o puede elegir ser algo inferior. Esto lo expresa muy bien Fernán Pérez de Oliva, en el renacimiento español e italiano: «Bique como el hombre tiene en sí natural de todas las cosas, así tiene libertad de ser lo que quiere. Es como planta o piedra, puesto en ocio, y si se da al diente corporal, es animal bruto; y si quisiere, es ángel, hecho para contemplar la cara del Padre [...]» (Pérez de Oliva, 1953, 390b-391a). También implica la idea de que el hombre es un límite, horizonte o frontera de todos los reinos del ser; es un ser privilegiado, colocado en el entrecrece de todos, y recorrido por todos. Hasta hubo en algunos pensadores cristianos la idea de que el hombre tenía un lugar más privilegiado que el del ángel en el designio divino, porque ellos no participan de lo material. Esto llevó, más allá del platonismo ambiente, a una revalorización del cuerpo humano, como parte esencial suya, según el plan de Dios, y no sólo el espíritu, por elevado que fuera. También implica la idea de la alta dignidad humana, ya que es el punto de encuentro de todos esos reinos, poseedor de la experiencia viva, del conocimiento empático del existir de todos esos aspectos. Y, además de ayudar a ver el puesto del hombre en el cosmos, también ayuda a confeccionar la moral y hasta la utopía que le es propia, con base en esos aspectos que son todos suyos, y que no se pueden descuidar ni relegar, so pena de desequilibrar el todo humano. También implica la idea de que el hombre es un espejo del universo, que refleja todo en sí mismo, por lo cual puede especular sobre él y expresarlo o significarlo. Como un ícono. Por esta condición de espíritu encarnado, el hombre era considerado como el pontífice (pontífex) de la creación, en el doble sentido de sumo sacerdote y de constructor de puentes, entre los distintos imperios de la realidad. Esto se ve sobre todo, según el cristianismo, en la persona de Jesucristo, que reúne en sí la dimensión de creatura y la de Creador. De manera especial, empero, el hombre es la imagen del mundo universo (imago mundi), y también la imagen de Dios (imago Dei); todo ello le confiere una dignidad sin par (Beuchot, 2002, 279-291). Es el ícono más representativo del universo creado, y aun del Creador, el análogo de la creación y de Dios. Es analógico-ícono con todo el universo. Porque ciertamente Dios contiene en sí todas las cosas, en las ideas ejemplares que tiene de ellas, pero las posee de un modo espiritual, no material (ya que respecto de él las perfecciones materiales son imperfección), pero en el hombre se da (aun con la imperfección) todo conjuntamente. El puede armar todo. El hombre es, pues, el modelo, el paradigma o el ícono de todo el universo. Estudiar al hombre como microcosmos nos podrá llevar a un gran enriquecimiento de nuestras relaciones con el mundo, nos dará una clave para nuestra antropología filosófica. Aunque no es semejante a todo el cosmos sino en algunos aspectos (no en todos), se da en él una semejanza icónica, que hará, como pensaba Santo Tomás, que realice en sí mismo el orden cósmico, y lo plasme en las cosas humanas (Sto. Tomás, De veritate, q. 20, a. 3, c.). Y no sólo nos conducirá a una antropología filosófica diferente de la que ahora campea, sino a una nueva ética y hasta a una nueva metafísica, más acorde con el hombre mismo. Más humanas, con más sentido para dar al ser humano en su vida, en su camino por el Misterio, hacia el Absoluto. Lejos de encerrarnos en la subjetividad, como hizo la edad moderna, nos abrirá a la objetividad, la alteridad y la trascendencia. La dignidad del hombre radicará en su capacidad de relacionarse con todas las esferas del cosmos y de relacionarlas entre sí. Esto lo hará cultivarlas con su ciencia y su técnica, pero también respetarlas con la veneración de lo empático, de aquello de lo que formamos parte, porque nos sentimos parte de un todo, de manera más holística de lo que se ha hecho hasta ahora. Y también sin perder las diferencias, los límites. La idea y símbolo del hombre como un mundo en pequeño (microcosmos) que tiene y vive todos los elementos del gran mundo (macrocosmos) nos lleva a considerar que el ser humano es un ser privilegiado para conocer y comprender los distintos aspectos del cosmos y tender sus relaciones con él. Esta idea-símbolo puede servirnos de guía para muchas reflexiones, reflexiones que se dirigen a comprender nuestro interior y nuestro exterior. La idea-símbolo del hombre como microcosmos es algo bello, pero, también, y esto es lo más importante creo que es algo cierto. Y es que en nuestra época nos encontramos en este punto en una situación parecida a la del microcosmos en la antigüedad: el microcosmos de todos los tiempos, a saber, con una gran oportunidad de comprenderse comprendiendo lo demás.

CONCLUSIÓN

Esta investigación se trazó como una especie de triángulo invertido donde su vértice principal, apunta hacia un resultado de producción artística; con ello significamos que, hemos partido de un embudo que hace una revisión metodológica, historiográfica del pasado y contemporánea sobre la imagen digital y la temática de la guerra. Finalmente justifiqué mi producción contextualizada en el área artística de la gráfica digital fotográfica.

El tema de Abu Ghraib me ha apoyado para expresar en torno a temas globales con los que -no estamos de acuerdo con la guerra, y en la que estoy inmersos a través del tiempo mediático que nos ha tocado vivir.

La investigación me condujo a visualizar y analizar aquellos mundos paralelos en la captación y construcción de la imagen fotográfica, que se debaten entre el purismo clásico y el documental, y aquellas imágenes que nos recuerdan el idilio del desastre (en este caso la guerra) como es la extensa recaudación de imágenes en la segunda guerra mundial a través de fotógrafos y artistas plásticos.

Mi máximo aporte con esta investigación radica en la experimentación como simulación artística digital y entender en primer término que en la construcción de la imagen fotográfica contemporánea intervienen serios y complejos tratamientos de software que dan múltiples acabados e infinidad de formas compositivas.

Éstos conllevan un “stop” para no saturar la imagen y que ella no compita con su significación, es decir, se trata de imágenes que oscilan entre lo gráfico y lo fotográfico si bien: Gráfico significa para mí figura, representa lo esquemático de la figura como línea activa del dibujo. Sabemos que el dibujo también es una técnica, no importa si manual o digital. Lo importante es que aparte de la técnica, podemos producir imágenes y estas pueden ser gráficas, pictóricas o fotográficas); lo fotográfico pese a ser una técnica mecánico químico manual o digital para nosotros represento la elevada cantidad de información de las figuras obtenidas como una unidad de composición y esto se logra gracias a la mezcla de formatos digitales como el JPEG y el RAR (rasterizado) que le dan

un acabado de posterizado sin perder su cualidad de imagen fotográfica además, nos permitió su manipulación en cuanto a algunos elementos de la composición como color, ritmo, textura, tamaño y el laboratorio se complemento en lo digital con la utilización del formato TIFF para lograr la máxima resolución en la imagen y el acabado deseado en la reproducción final y física de la imagen se logró por la utilización del papel metalizado en un mediano formato de 50x50cms

En segundo término se siguió una nomenclatura en cuanto a la organización temática como la serie de Goya sobre los fusilamientos, es decir el aspecto iconográfico dependió de la cantidad de información por cada imagen, recordemos que se mezclaron elementos decorativos y de significación de la cultura árabe (islámica) e iguales elementos de la cultura occidental que hacen el resultado con diferentes grados de iconicidad y de comunicabilidad visual. En otras palabras, se trata de dos tipos de imágenes: las gráficas, muy cercanas al esquema, por un lado, y, por el otro, las pictóricas, más próximas a la fotografía y a la imagen misma tratada con ellos. Estamos entonces frente a dos pluralidades: la del estilo y la del tema, encrucijada vital del artista visual actual.

En tercer término, para ser artística, mi obra -producida para esta investigación sobre Abu Ghraib- se trataron las imágenes motivadas por cosmovisiones encontradas, por un lado el producir a través de la creación de una base de datos dispuestas por internet sobre el tema y por otro lado percibir la crítica social y la producción cultural que en torno al tema de la guerra han producido los artistas en diferentes épocas y en diferentes conflictos bélicos.

Como es de suponer no todos los artistas producen imágenes selectivas, (muchos se enfrascan en las masivas), las selectivas no sólo usan las técnicas tradicionales como el dibujo, la pintura o el grabado y se limitan a producir obras únicas sino que también emplean los nuevos medios digitales.

En cuarto término hicimos una gran separación para no disputar entre las imágenes gráficas, esquemáticas, hipocodificadas, es decir, aquéllas que tienen bajo grado de

iconicidad y, por el otro, las imágenes fotográficas, pictóricas, hipercodificadas es decir con mayor grado de iconicidad. Sin embargo, quisimos producir una serie de imágenes con un nuevo estilo de efectos estéticos donde la forma y el contenido dependa de la opción elegida por el espectador y haga una lectura de acuerdo a su grado de sapiencia o como comenta Umberto Eco, que hable a través de su propias enciclopedias en que cada espectador se enfrenta a dialogar con la obra o cualquiera.

En quinto término imágenes y palabras nos induce, a toda realidad de significaciones ante un espectador de la guerra que la contempla –en esta ocasión- no ~~in~~ situ”, pero sí a través de la pantalla del computador en la autopista de la información, que admira una realidad intangible y ajena, la cual, requerirá de una forma indefectible, o en muchas maneras de nombrarlas, a múltiples modos de representarla gráficamente hasta agotar los conocimientos y modos posibles en ella.

Otro aspecto radica en la lucha constante de transformar las significaciones de la composición esto es, aludir a ellas como portadoras de mensaje quizás con intereses antagónicos y en colisión -para nosotros todo lo contrario- hacemos referencia a una lucha propia de nuestro tiempo que concierne más a la calidad de la imagen que a la producción.

En esta contienda de imágenes masivas y selectivas existen fuerzas en la manipulación, el espectáculo y la apropiación de la misma que se complementan entre sí, por ser resultado de la diversidad humana contemporánea aludiendo un poco a lo que decía Juan Acha ~~porque~~ los seres humanos somos a ratos hombre-masa y a ratos, individuos”

Quizás el estilo fotográfico o pictórico de nuestra serie se encuentre en la contemporaneidad a través de los nuevos medios digitales como la Internet pues allí encontramos un mayor exponencial del tema y el mensaje trabajado en esta tesis donde la realidad corresponde a las diversidad imaginativa y controlada por el usuario a un deseo realizado, también corresponde a ciertas aptitudes en la que lo nuevo se mezcla con lo antiguo y hasta con lo inexistente, por ello ante lo novedoso siempre ocurre la

necesidad de eliminar lo antiguo, quizás es lo que conlleva a la creación de la imagen con los nuevos medios digitales.

Esta investigación también reflejó una visión crítica y propositiva de la impresión -como género, técnica y documento histórico- de la fotografía de guerra y los estereotipos de vida y muerte con los que van asociados a la moral, al respecto sobre estos temas de apariencia o simulación del hombre entre la vida y la muerte que otros fotógrafos han tratado, por ejemplo nos llamó poderosamente la atención que Joel Peter Witkin en torno al concepto de moralidad, y los restos de seres humanos que utilizó para realizar la imagen titulada: "El Hombre de Vidrio" en la Ciudad de México (1996), lo haga en torno al mismísimo concepto de lo que es ser un fotógrafo; por tanto considera, que "alguien que se hace fotógrafo es porque quiere absorberlo todo y comprimirlo a que quede en una imagen fija, como cuando realmente quieres decirle algo a alguien, lo agarras, lo tomas y abrazas eso es lo que ocurre con la imagen fija", en este caso Witkin utiliza un criterio que sobrepasa la mayoría de las personas que no están conscientes que la mortalidad tiene que ver con la vida y la muerte. Desde luego que no todo tiene que ver con el trabajo duro de la existencia, si no de lo que ocurre en la vida.

Cada momento –dice Witkin- –es una decisión moral. Hay un código de moralidad en cada uno de nuestros corazones, y es una cuestión de encontrar nuestros destinos y el propósito de esos destinos. Esta vida es un sitio para ensayar, debiera de ser un ensayo sublime". (Publicado en la revista WORLD ART/96).

Con esta visión crítica y hasta compositiva de los aspectos técnicos del simulacro movidos por las exaltaciones del antes y el después y adentrarse en el pensamiento, sus calidades, sus perspectivas y ambiciones y reflexionar sobre la imagen fotográfica de prensa y específicamente sobre las imágenes fotográficas que provienen de realidades crueles, de zonas en conflicto y, además, reconociendo las distintas lecturas que se hacen sobre el significado de estas imágenes y que nos dejan una serie de interrogantes cuando éstas se constituyen como una parte muy importante de nuestra memoria visual, tanto personal como colectiva es sin duda otro plano: no sólo son ficciones, creaciones del fotógrafo, sino que además implican una reconstrucción de esa ficción, un

desdoblamiento de la realidad ya desdoblada antes, en la primer imagen obtenida. Ya estas fotos o futuras fotos son fragmentos de la realidad, recortes instantáneos de una historia viva, de la gente y del lugar. Ya esos recortes implican una realidad que se desdobra en otra semejante, pero que ha cambiado de territorio, pertenece a otro espacio, entre real e ilusorio, ni lo uno ni lo otro: el simulacro es como recortes que se reutilizan, se reinterpretan, se reconstruyen mediante un soporte tecnológico que permite redimensionarlos. Así, por ejemplo. el collage digital en Pedro Meyer es ya una foto donde la imagen ha mutado o dicho en palabras de Roland Barthes, la imagen no es lo real, pero sí es el “análogo” perfecto de lo real, *...y es precisamente esa perfección analógica la que, para el sentido común, define la fotografía...* Este “análogo” existe como una síntesis de lo real, un simulador perfecto de lo real, que aparenta el todo, el boceto sobre la hoja de calco, tan parecido a lo calcado que ambos llegan a confundirse.

Finalmente, parafraseó a Susan Sontag, cuando nos hace comprender en sus conclusiones en torno a la fotografía, que en la manera de conocer moderna debe haber imágenes para que algo se convierta en “real”. Las fotografías identifican acontecimientos, le confieren importancia a los acontecimientos y los vuelven memorables. Para que una guerra, una atrocidad, una epidemia o un denominado “desastre natural” sean tema de interés más amplio, han de llegar a la gente por medio de los diversos sistemas (de la televisión. del internet y por medio de periódicos y revistas) que difunden la imagen fotografiada a millones de personas. En la manera de mirar moderna, la realidad es sobre todo apariencia; resulta siempre cambiante. Una fotografía registra lo aparente. El registro de la fotografía es el registro del cambio, de la destrucción del pasado. Puesto que somos modernos tenemos la costumbre de ver fotografías somos, por definición, modernos sabemos que las identidades son construcciones. La única realidad irrefutable -y nuestro mejor indicio de identidad- es cómo aparece la gente y las cosas alrededor.

Por ello una fotografía es un fragmento: un vislumbre. Todos almacenamos mentalmente cientos de imágenes fotográficas, dispuestas para la recuperación instantánea. Todas las fotografías aspiran a la condición de ser memorable; es decir, inolvidables.

Según la perspectiva que nos define como modernos, hay un número infinito de detalles. Y eso son las fotografías, detalles. Por lo tanto, las fotografías se parecen a la vida, ser moderno es vivir hechizado por la salvaje autonomía del detalle y eso es lo que finalmente concluimos con nuestra experiencia de experimentación plástica para la creación fotográfica de la serie: Abu Ghraib.

FUENTES DE CONSULTA

- Albers**, Josef, Interaction of color, Yale, University Press, 1963.
- Baudrillard**, Jean: Cultura y simulacro. Kairós, Barcelona 1994.
- Barthes**, Roland (1992): "El mensaje fotográfico" en Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces. Barcelona: Paidós (1ª Edición: 1961).
- _____, La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Barcelona: Paidós. 1990.
- _____, "El efecto de realidad" (1968), en El susurro del lenguaje, Barcelona, Paidós, 1987.
- cvBarnet**, Alex, "La vida de Kennedy en sus manos", La Vanguardia, 23 de noviembre de 2004.
- Benjamín**, Walter, Discursos interrumpidos I. Madrid. Taurus, 1973.
- _____, Sobre la fotografía Pretextos. Barcelona 2005.
- _____, "Questioning digital aesthetics". Disponible en: <http://www.sdu.dk/hum/bkw/digital-aesthetics.html> (consultado el 16 de julio de 2009).
- Berenguer**, Xavier: El medio es el programa, en: <http://www.iaa.upf.es/~berenguer/textos/programa/principal.htm> (consultado el 30 de abril de 2009).
- Beceyro**, Raúl, El mensaje fotográfico, Ensayos sobre fotografía, Paidós, Buenos Aires, 2003.
- Brea**, José Luis: Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Ed. Akal Madrid 2005.
- Brea**, José Luis, Un ruido secreto, El arte en la era póstuma de la Cultura, Ed. Mestizo, A.C., Murcia, 1996.
- Bray**, R. Formation de la doctrine classique, París, Nizet, 1963.
- Beaugé**, F.: "L'Irak, au miroir des exactions commises pendant la guerre d'Algérie", Le Monde, 9 de mayo de 2004, consultable en Le Monde.fr
- Bourdeau**, Pierre: Un arte medio. Fotografía, Ed Gustavo Gilli. Barcelona 2003.
- Burke**, Peter: Formas de hacer historia. Alianza universidad. Madrid 1994.
- Burke**, Peter: Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico. Colección crítica biblioteca de bolsillo. Barcelona 2005.
- Coleman**, C.: "Nueva tecnología + Nueva iconografía = Nueva fotografía. Fotografía de los años 80 y 90 en la colección del MNCARS." 14 septiembre - 4 diciembre 2004, Museo de Arte Abstracto español, Cuenca, Fundación Juan March.
- Costa**, Joan: El lenguaje fotográfico. Madrid: Fontanella. 1977.
- Coriu**, L.; Buffi, O. (2003): "Comment éviter une nouvelle dérouté de l'information", dentro del dossier

- Guerre et information Le Monde, 19 febrero. 2003. Le Monde.fr
- Dorfles**, Gillo: "Últimas tendencias del arte de hoy", Ed. Labor, S.A., Barcelona. 1986.
- Dubois**, Philippe: El acto fotográfico. De la representación a la recepción. Barcelona: Paidós (1ª Edición: 1983).
- Ekaizer**, E.: "Rumsfeld, 'libre' a pesar de las pruebas. Dos informes sobre las torturas de Abu Ghraib muestran la responsabilidad del jefe del Pentágono", El País, edición Cataluña, 28 de agosto de 2004.
- Eco**, Umberto: Los límites de la interpretación, Barcelona, Lumen. 1990
- Fernández A.**, José: (Coord.) "Arte efímero y espacio estético", Editorial Anthropos, Barcelona, 1988
- Friera**, Silvina, Dossier Susan Sontag, Argentina 29 /12/04.
- Fisk**, R.: "La última crisis más importante", La Vanguardia, 26 de septiembre, 2004.
- Fontcuberta**, J.: El beso de Judas. Fotografía y verdad. Gustavo Gili, Barcelona 1997.
- Freund**, Gisèle: La fotografía como documento social. Barcelona: Gustavo Gili (1ª Edición: 1974).
- García, Canclini**, Néstor: "Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad" Ed. Grijalbo, México, 1989.
- Gadamer**, H.: "Verdad y método: Fundamentos de una hermenéutica filosófica". Salamanca. Editorial: Sígueme. 1977.
- _____, El giro hermenéutico. Cátedra, Madrid, 1998
- Gerrin**, M.: "L'Irak, ou l'excès de réalité », Le Monde 22 de mayo, 2004, Le Monde.fr
- Gómez Isla**, José: Arte y fotografía de creación. Ed. Nerea. San Sebastián 2005.
- _____, Imagen digital: lecturas híbridas, en: <http://www.ucm.es/info/univfoto/num1/fhibridas.htm> (consultado el 28 de junio de 2009).
- Goodman**, N. S/F. "Los lenguajes del arte". Ed. Seix Barral, Barcelona, 1976.
- Gourevitch**, Philip: La balada de Abu Ghraib publicado por la Editorial DEBATE, 1era edición de 2008.
- Gombrich**, Ernst: Didier Eribon Lo que nos dice la imagen. Ed Norma. Bogotá 1991.
- Guash**, Anna María: Arte último del siglo XX. Alianza forma. Madrid, 2000.
- Gubern**, R.: Patologías de la imagen. Barcelona: Anagrama. 2004.
- Gray Osha**, Davidson: "The Secret File of Abu Ghraib," *Rolling Stone*, June 28, 2004
- Hayten**, Peter J.: El color en las artes, Ediciones LEDA Barcelona, 1986.
- Hamilton**, M.: "The christian dogs of war", 2004. www.dissidentvoice.org/May2004 (consultado el 25 de junio de 2009).

Henning, Michel: Encuentros digitales: pasados míticos y presencia electrónica, en La imagen fotográfica en la cultura digital, 1ª edición, Compilador: Martín Lister, Ed. Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 1997.

Hersh, Seymour.: “Torture at Abu Ghraib. American soldiers brutalized Iraqis. How far up does the responsibility go?”, *The New Yorker*, 1 de mayo, 2004. Consultable en: www.newyorker.com/fact/content/?040510fa_fact (consultado el 15 de junio de 2009).

_____, *Chain of Command : The Road from 9/11 to Abu Ghraib*. Nueva York: Harper Collins (edición española *Obediencia debida*. Del 11 S a las torturas de Abu Ghraib, Madrid: Aguilar, 2004).

_____, “The Gray Zone,” *The New Yorker*, May 24, 2004 issue (May 15, 2004 website).

“Here’s What’s Wrong with Abu Ghraib,” *Gay & Lesbian Times*, May 13, 2004

Joly, Martín: *La imagen Fija*. París 1994.

Kevin, Jackson: “BUSH COMPROMETIÓ A EE.UU. A UNA GUERRA PERMANENTE”, *The Independent*, Traducción: Gabriela Fonseca *La Jornada de México* - 11/08/03.

Kember, Sarah: “¿La nueva visión de la medicina?” en Lister, M. (Comp.). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós. 1997.

Laferla, Jorge (Compilador), *De la pantalla al arte transgénico*, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2000.

Laguillo, Manolo: “El problema de la referencialidad” en *¿Por qué fotografiar? Escritos de circunstancias 1982-1994*. Murcia: Ediciones Mestizo. 1995.

Ledo Andion, Margarita: *Documentalismo fotográfico contemporáneo. Da inocencia á lucidez*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia. 1995.

Lima, José Lezama. *Confluencias*. Selección de ensayos. Letras cubanas. La Habana, 1988.

Lister, Martin, *Imagen fotográfica en la cultura digital*, Barcelona: Paidós, 1997.

Luc, Sante, “Tourists and Torturers,” *New York Times*, May 11, 2004.

Marchall, McLuhan: *La Galaxia de Gutenberg*, Editorial: Planeta de Agostini - *Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo*, Edición: 1985, México.

Mantecón, Marta: *Catálogo de la Colección de Fotografía Contemporánea de TELEFONICA*, España, 1968.

Machado, Arlindo: *Ensayos en forma de hipermedia*, en: *El Paisaje mediático, Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2000.

_____, *El advenimiento de los medios*, en *El medio es el diseño*, Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas, Bs. As. 2000.

Maldonado, Tomás, „Lo real y lo virtual?. En: *El futuro de la modernidad*. Madrid: Júcar Universidad, 1990.

- Manovich**, Lev: The Language of new media, Mit press, Cambridge 2001.
- Másmela**, Carlos: Dialéctica de la imagen, una interpretación del sofista de platón. Anthropos. Barcelona 2006.
- Melot**, Michel: El grabado, Barcelona, SkiraCarroggio Ediciones, 1981.
- Morawsky**, Stefan. Las variantes interpretativas de la fórmula “el ocaso del arte”. En Criterios. No. 21/24. Tercera época. Enero 1987-Diciembre 1988.
- Moore**, Michael: Will They Ever Trust Us Again? Letters from the war zone. Nueva York, 2004.
- O’neil**, Brendan.: “Leaking self-doubt. The Abu Ghraib torture scandal was pushed into the media by disgruntled military men, not campaigning journalists”. 2004. www.spiked-online.com/articles (consultado el 30 de junio de 2009).
- _____, “Leaking Self-Doubt,” Spiked-Online.com, May 13, 2004.
- Odin**, Roger: Le film de famille. Usage privé, usage public. París, 1995.
- Ortiz-Oses, Andrés**: “Mundo, hombre y lenguaje crítico. Estudios de filosofía hermenéutica”. Salamanca: Ediciones Sígueme. 1976.
- Palacio**, Arranz, M.: La imagen Sublime, Centro Arte Reina Sofía, M. Cultura. Madrid 1987.
- Panofsky**, Erwin: El significado en las artes visuales. Alianza Forma Madrid 1988.
- _____, La perspectiva como forma simbólica. Tusquets Editores
- _____, Estudios de Iconología: Alianza Forma. Madrid 1988.
- Pérez**, Ornia, J.R., El arte del vídeo, Ed. RTVE/SERBAL. Madrid, 1991.
- Punt**, Michael: “El elefante, la nave espacial y la cacatúa blanca: arqueología de la fotografía digital”, en Lister, Martín: La imagen fotográfica en la cultura digital. Barcelona: Paidós, 1997
- Read**, Herber: Imagen e Idea. Breviarios Fondo de la cultura económica. 2003.
- Richard**, Marie: Les misères et les malheurs de la guerre: A Work and its Context, tomado de Research Centre "Westfälischer Friede" [http:// www.lwl.org/westfaelischer-friede/wfe-t/](http://www.lwl.org/westfaelischer-friede/wfe-t/) (consultado el 10 de julio de 2009).
- Rouille**, André: “Pour une histoire sociale de la photographie de XIX siècle” en Les cahiers de la photographie, n° 3, Paris. 1981.
- Sanz**, Juan Carlos: El libro de la imagen. Alianza editorial. 1996.
- Santacla**, Lucia: El arte del Silicio, Revista Cybercultura del Centro Cultural del Banco Itaú, San Pablo, Brasil. 2000. http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=-2014&cd_materia=458 (consultado el 12 de julio de 2009).
- Schwartz**, Jorge: "Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos". Madrid: Cátedra. 1991.

Soulages, Francois: Estética de la fotografía. Editorial la marca, París 1998

Sontag, S.: Ante el dolor de los demás. Madrid: Alfaguara. 2003.

_____, "Regarding the torture of others". www.southerncrossreview.org/35/sontag (versión española "Imágenes de la infamia. La historia recordará la guerra de Irak por las fotografías y vídeos de la cárcel de Abu Ghraib", en El País. Domingo, 30 de mayo, 2004. Traducción de Aurelio Mayor).

Susan J. Brison: "Torture, or „Good Old American Pornography“?," *The Chronicle of Higher Education*, June 4, 2004

Ternois, Daniel: L'art de Jacques Callot, París, F. de Nobelel, 1962.

VV.AA.: "Análisis de Marshall McLuhan", ed: Tiempo contemporáneo. Buenos Aires, 1969, 1º ed: 1969.

Virilio, Paul: El arte del motor. Aceleración y realidad virtual. Ed. Manantial, Buenos Aires 2003.

_____, El ciber mundo la política de lo peor, 1era edición, Madrid 1997.

William, Mitchel: Decano de la Scholl of Architecture and Planning, Massachusetts Institute of Technology, y autor entre otros libros de etopia. Vida urbana, Jim, Gustavo Gili, 2001 (publicación original del MIT en 1999).

Wolfgang Cruz Rivero, J.: "El triunfo de la razón tecnocrática", en Revista Razón y Palabra, Número 14, Año 4, Mayo - Julio 1999.

Zizek, Slavoj, "Between Two Deaths: The Culture of Torture," www.infoshop.org, posted June 23, 2004

Zimmermann, Patricia: "Reel families. A social history of amateur film". Indiana: Bloomington Indiana University Press. 1995.

Véase, Grhaib, In these times, 21 mayo. www.inthesetimes.com/site/main/article/747. Versión italiana, "Il tableau vivant d' Abu Ghraib", en www.speedoflife.darktech.org (consultado 20 de julio de 2009).

Véase, "New perspectives: Art & design in the digital". University of Illinois, Urbana Champaign. Disponible en: <http://www.art.uiuc.edu/ad319/paper2.html> (consultado 25 de julio de 2009).

Véase, La fotografía: breve suma por Susan Sontag, traducción de Aurelio Major (thursday, november 24, 2005 <http://lagataaranya.blogspot.com/2005/11/la-fotografia-breve-suma-por-susan.html>) (consultado 28 de julio de 2009).

Véase, H-enciclopedia Meyer, Pedro –Ficción Fotográfica- Instalación – Simulacro- Verdades y Ficciones Fotografía: En la frontera: Verdades y Ficciones de Pedro Meyer (I) por Inés Bortagaray <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Bortagaray/Meyer1.htm> (consultado 30 de julio de 2009).

Véase, Mayo de 2003. "Fotografía: No basta con sólo mirar" por Maité Iracheta. Letras Libres <http://www.letraslibres.com/index.php?art=8796> (consultado 10 de agosto de 2009).

Véase, Fotografía de Guerra: crueldad, horror y memoria, Sabrina Forno, <http://comunicadoresderosario.zoomblog.com/archivo/2005/11/17/fotografia-de-Guerra-crueldad-horror->

[y.html](#) (consultado 15 de agosto de 2009).

Véase, Yves Klein. The Chelsea Hotel Manifesto. Disponible en Yves Klein-Art Minimal and Conceptual Only. <http://home.sprynet.com/~mindweb/page30.htm> (consultado 16 de agosto de 2009).

Véase, International Center of Photography: www.icp.org / The Andy Warhol Museum: www.warhol.org (consultado 24 de agosto de 2009).

Véase, “El programa sin atributos” en La Ferla J. & Groisman M., ed. “El medio es el diseño” Universidad de Buenos Aires, 2000. También en: <http://www.upf.edu/pdi/dcom/xavierberenguer/> (consultado 5 de septiembre de 2009).

Véase, Producción, Redacción: Blanca Amelia Gabaldón Venegas, Ago/2008 Investigación y Recopilación de los Nuevos Paradigmas en la Crítica de una Obra de Arte. Disponible en: <http://blancag15.spaces.live.com/blog/cns!420D32B7275E5464!333.entry> (consultado 12 de septiembre de 2009).