

La experiencia estética y la fotografía documental

el caso de Taliban Soldier de Luc Delahaye

Paula VELASCO PADIAL

Universidad de Sevilla

Introducción

Vivimos rodeados de imágenes. La imagen fotográfica está presente en casi la totalidad de los aspectos de nuestra vida. La gran mayoría de la población ha tomado una foto en algún momento de su vida, del mismo modo que, a día de hoy, casi toda la población de occidente tiene acceso a una cámara –aunque sea de mala calidad– gracias a la incorporación de dispositivos fotográficos en nuestros teléfonos móviles. Es bastante probable que todas las personas de nuestro entorno más cercano hayan sido fotografiadas alguna vez, y que ellos mismos hayan sido artífices de más de un retrato. Se hace evidente, por lo tanto, que las fotografías forman parte de nuestro día a día y están por todas partes.

Tanto es así que, con el paso del tiempo y a pesar de las reticencias iniciales, la fotografía ha llegado a ser considerada como un arte más, y hoy comparte espacios con las manifestaciones artísticas más clásicas. Bien es cierto que su naturaleza es muy distinta de la de la pintura, pero su trayectoria la ha hecho ser considerada merecedora de la misma atención. Aunque aún hoy hay escépticos que se niegan a aceptar la importancia de la fotografía dentro del mundo del arte, lejos han quedado ya las palabras de Baudelaire, que tachaba las imágenes fotográficas de “medios de asombro ajenos al arte” (Baudelaire, 1996, 229). Pese a quien le pese, la institución artística, encabezada por los grandes museos, no ha dudado en incorporarla a sus salas. Hoy en día, cualquier templo dedicado al arte moderno posee un importante número de instantáneas en su catálogo. Basta con una visita a su museo favorito para ratificarlo.

Si bien el museo ya exhibe sin tapujos fotografías en sus espacios, no todas las imágenes que en él se encuentran deben ser interpretadas de la misma manera. Podríamos catalogar las instantáneas expuestas en dos grandes grupos: de una parte, aquellas imágenes que tienen valor por sí mismas; de otro lado, las que cuelgan en las paredes como ventana a otra cosa, a otra realidad. El caso más común es, sin lugar a dudas, el segundo: la imagen fotográfica entendida como documento que refiere o testimonia una realidad externa a él. Sería éste el caso de las imágenes que pretenden ilustrar el desarrollo de una *performance*. Pensemos en *A Line Made by Walking* (1945), conocida obra del artista británico Richard Long. En ella, la imagen nos remite a un paisaje en el que el gesto performativo de caminar ha trazado una línea en la hierba. De esta manera, lo verdaderamente relevante no es la fotografía como objeto, sino la modificación del espacio llevada a cabo mediante el gesto de caminar. El valor de la captura no es otro que el de ejercer de testigo de esta propuesta asociada al Land Art. Por si la belleza de la imagen nos distrae, la descripción de la misma no deja lugar a dudas:

This formative piece was made on one of Long's journeys to St Martin's from his home in Bristol. Between hitchhiking lifts, he stopped in a field in Wiltshire where he walked backwards and forwards until the flattened turf caught the sunlight and became visible as a line. He photographed this work, and recorded his physical interventions within the landscape.

Although this artwork underplays the artist's corporeal presence, it anticipates a widespread interest in performative art practice. This piece demonstrates how Long had already found a visual language for his lifelong concerns with impermanence, motion and relativity¹.

Por otro lado podemos encontrar lo que podríamos considerar realmente como fotografía, entendida como objeto y no como testimonio, aquella que se identifica directamente con el arte. Aquí tendrían cabida las obras de reconocidos artistas, como podrían ser Mapplethorpe, Cindy Sherman, Jeff Wall o Gregory Crewdson. La forma de diferenciar ambos tipos de fotografías parece sencilla: en el caso de la fotografía entendida como testimonio, la imagen actúa como documento; en la fotografía artística la propia imagen constituye el objeto artístico o, por decirlo de otra manera, tiene valor por sí misma.

Llegado este punto, me gustaría incidir en el título de esta comunicación: “La experiencia estética y la fotografía documental”. A muchos les parecerá una redundancia el uso del adjetivo ‘documental’, pues entenderán que toda fotografía no es otra cosa que el registro mecánico de la realidad. De ahí su potencial como documento, como testimonio. El uso de este término sirve, más bien, para diferenciar entre la fotografía creada con fines artísticos y aquella que está tomada directamente de la realidad, la que consideramos como información. En la primera admitimos que lo real puede manipularse, que hay lugar para la ficción, mientras que en el segundo caso nos aferramos al noema *esto ha sido*. Son muchos los autores que han planteado esta problemática: prácticamente todo aquél que ha reflexionado sobre la imagen fotográfica se ha detenido en la cuestión ontológica. En cualquier caso, hoy en día es

¹ “Esta obra performativa fue realizada en uno de los viajes de Long a St Martin desde su hogar en Bristol. En una de las paradas entre viajes haciendo autostop, se detuvo en un campo en Wiltshire, en el que caminó hacia atrás y hacia delante hasta que el césped aplanado captó la luz del sol y se hizo visible como una línea. Fotografió su trabajo, y registró así su intervención física en el paisaje. Aunque en esta obra de arte no aparece la presencia corporal del artista, anticipa un amplio interés en la práctica del arte performativo. Esta pieza demuestra cómo Long ya había encontrado un lenguaje visual para sus preocupaciones de por vida, como la impermanencia, el movimiento y la relatividad”. Traducción propia de la descripción de la obra extraída de la página web de la galería Tate, en la que se encuentra expuesta. El texto original puede encontrarse en <http://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149>

fácil encontrar ambos tipos de imágenes en la galería, conviviendo en un mismo espacio.

Fotografía documental y fotografía artística

Si el valor de la fotografía es, precisamente, el de ser capaz de capturar la verdad, todos los aspectos negativos de la vida deberían estar incluidos en su temática de representación. Sin embargo, la mayoría de las imágenes expuestas, aquéllas que son reconocidas como fotografía artística, obvian esto para centrarse en verdades más amables. De hecho, desde los albores de este medio se ha distinguido claramente entre la fotografía *per se* y otro tipo de fotografía, la que realmente está dedicada a desvelar todo aquello que sucede en el mundo: la fotografía documental y el fotoperidismo. Mientras que la primera se ocupa de explorar y explotar el potencial estético que puede extraerse del trabajo con la cámara, la segunda está directamente relacionada con la idea de imagen como testimonio, sin pretensiones estéticas de ningún tipo. Y cada una tiene su lugar: una pertenece al panorama artístico, otra al mundo de la información. O, al menos, así ha sido durante un largo tiempo.

Hoy en día, las líneas que separaban ambos mundos se han difuminado. Y sin embargo, pensamos que es posible distinguir claramente entre las imágenes elaboradas con fin artístico y aquellas que no persiguen este fin. Si comparásemos la obra de Gregory Crewdson con el trabajo del fotoperiodista Goran Tomasevic, la clasificación sería clara y evidente. Sin embargo, existen multitud de ejemplos en los que esta distinción se complica hasta hacerse imposible. Pensemos en una de las imágenes que hoy es todo un símbolo de la Guerra de los Balcanes: la instantánea de la biblioteca de Sarajevo en ruinas que tomó Gervasio Sánchez cuando cubría el conflicto de la antigua Yugoslavia. Esta fotografía goza de un fuerte componente estético, pese a que su intención es puramente informativa. La estética de la ruina, la belleza del blanco y negro, el halo de luz que se cuela entre los escombros... Todos estos elementos podrían generar en nosotros una experiencia estética placentera si olvidamos por un segundo que la imagen fue realizada al tiempo que la ciudad era bombardeada, y que la biblioteca no fue sino otra víctima más de las muchas que dejó tras de sí esta lid. Comparémosla con la imagen del talibán muerto, obra de Luc Delahaye. Si la primera fue tomada con fines documentales, la segunda pretende ser arte. Pertenece a la serie *History*, un conjunto de imágenes de gran formato que presentan escenas que van desde desastres naturales hasta crímenes de guerra. Parte de esta obra fue expuesta también en la Tate Modern, junto con obras de otros artistas como Simon Norfolk, y recientemente ha vuelto a ocupar las paredes de la galería londinense gracias a la muestra *Conflict, Time, Photography*. En esta comparación no resulta tan sencillo etiquetar las fotografías.

El motivo por el que es más difícil clasificar estas imágenes como información sin pretensiones artísticas o como arte –a priori sin intención informativa– se hace evidente: ambas imágenes cuentan con un componente estético. Hoy en día, las líneas que separaban ambos mundos se han difuminado. Imágenes que fueron tomadas con fines meramente informativos han pasado a formar parte de las colecciones de los más prestigiosos centros dedicados al arte. Pensemos, por ejemplo, en las imágenes de Roger Fenton, o las tomas de Mathew Brady y su equipo. El tiempo ha erosionado su función documental, haciendo que pierda fuerza, y el hecho de que sean expuestas en el contexto del museo hace que cobren importancia como objetos estéticos. En otros casos, obras con un marcado carácter documental cuelgan de las paredes de la galería. Y, con ellas, se ha introducido en el museo el dolor real de personas que sufrieron los horrores de una guerra, que fueron víctimas de desastres naturales o se vieron afectados por la violencia propia del ser humano. Es éste el caso de la obra de Luc Delahaye, fotógrafo francés cuyo trabajo ha sido expuesto y aclamado

en distintas galerías y museos. Sus fotografías son el ejemplo perfecto del desvanecimiento de la frontera entre documento y obra artística.

Luc Delahaye, el talibán muerto y la experiencia estética

Retomemos la comparación entre la obra de Gervasio Sánchez y la de Luc Delahaye para reflexionar sobre la experiencia estética ligada a estas imágenes. Como señalábamos con anterioridad, en el caso de la *Biblioteca de Sarajevo* destaca la aparición de la ruina, ese objeto sublime que inspiró a tantos poetas y que, además, se nos muestra en blanco y negro, lo cual influye notablemente en la percepción que tenemos de la misma. Esta categoría estética, que tiene una larga trayectoria en la historia del pensamiento estético, ha sido utilizada para denominar el disfrute estético vinculado a experiencias negativas.

Edmund Burke se refería así a este tipo de vivencia “si el dolor no conduce a la violencia, y el terror no acarrea la destrucción de la persona (...) son capaces de producir deleite; no placer, sino una especie de horror delicioso, una especie de tranquilidad con un matiz de terror; que, por su pertenencia a la autoconservación, es una de las pasiones más fuertes de todas. Su objeto es lo sublime” (Burke, 2001, 101).

La captura de Gervasio Sánchez tiene esta belleza sublime que haría que esta imagen no desentonara en un museo. Pero cuando le preguntan sobre ella, el periodista se apresura a responder que bajo las bombas no se puede hacer arte². Es fácil de comprender esta afirmación: en medio de un ataque, la última preocupación de un periodista debería ser componer una imagen.

Pero, ¿qué ocurre con la imagen de Delahaye? Si bien no es una captura que nos lleve automáticamente a alabar su *belleza*, no podemos negar que existe una intención estética en ella. En primer lugar, llama la atención su gran formato. Una imagen de esas dimensiones, como el propio autor señala, es incompatible con los formatos y la economía de la prensa. El hecho de que la imagen esté tomada con una cámara de gran formato también afecta a la imagen final. La obra está llena de pequeños detalles que, de haberse registrado y presentado de otra manera, pasarían desapercibidos por las propias limitaciones del medio fotográfico y del formato en el que las imágenes informativas llegan al espectador.

Recordemos que Delahaye comenzó trabajando como fotoperiodista: durante esta primera etapa, en las que retrató conflictos bélicos como los acaecidos en Afganistán, Yugoslavia o Ruanda, sus imágenes eran netamente informativas. Tras años dedicándose a este oficio, el autor cambió su forma de trabajar, pero no abandonó la guerra. La clave está en la forma de acercarse a la verdad registrada en la imagen. Ya en su etapa de fotoperiodista, el trabajo de Delahaye se diferenciaba del resto en su forma de entender el conflicto. Porque, no nos engañemos, la verdad no puede ser resumida en una sola imagen. Es mucho más complejo que eso. Pero el lector de prensa no se detiene a observar la captura y a extraer de ella toda la información que ésta le puede proporcionar, sino que se le ofrecen imágenes donde lo sucedido sea evidente. Y para reforzar este efecto, la información cuenta con el pie de foto.

La captura de Gervasio Sánchez y la de Luc Delahaye tienen más puntos en común que elementos que las diferencien. Más aún cuando se descontextualizan, cuando se muestran sin el soporte físico que se ha elegido para ellas. Pero, si es así, ¿por qué la primera pertenece al mundo del arte y la segunda al de la información?

Fueron muchos los que, anclados a una manera arcaica de entender el arte, criticaron la

² Declaraciones extraídas del Diálogo entre Gervasio Sánchez y Publio López Mondéjar. A partir del minuto 21:55. https://www.youtube.com/watch?v=g_8kw-_VZX8

exhibición de esta serie en la galería. Digamos que esta pieza no responde exactamente al canon de belleza que muchos esperan encontrar en un museo. Pero, recordemos, la experiencia estética no tiene por qué limitarse a la experiencia de lo bello, y el movimiento posmoderno ha explotado hasta la saciedad esta cuestión. El arte también puede provocar reacciones de repugnancia, de hastío, de rechazo, y no por ello dejar de ser arte. Tampoco ayudó a su aceptación el hecho de que las piezas de la exposición estuvieran a la venta por el módico precio de 15.000 dólares, ni que se editara una tirada limitada de un libro de artista marcado en 1000 dólares. Moralmente plantea una problemática sobre la que se lleva años debatiendo sin llegar a ninguna solución concreta. De cualquier manera, no es el fin de esta comunicación cuestionar si esta pieza en cuestión es arte o no lo es. En este sentido, partiremos de la idea ampliamente desarrollada por George Dickie en *El círculo del arte* (2005) de que aquello que se muestra en una galería queda bajo su influjo y se torna arte. Sin embargo, la toma de Delahaye trae consigo todo tipo de cuestiones que se plantean como nuevos interrogantes que el pensamiento estético debe resolver.

La crítica principal que se le ha hecho a esta serie es, precisamente, que tiene un fuerte componente estético. Encontrar belleza en un contexto como el de la guerra de Afganistán resulta conflictivo desde el punto de vista ético, como muchos se han encargado de señalar. Sin embargo, la experiencia estética tiene lugar al contemplar la imagen. Y no se trata de una experiencia negativa, una sensación de rechazo, de asco, de querer cerrar los ojos ante el cadáver que se nos muestra. Como el propio Delahaye se encarga de señalar, “it is just true that there are beautiful landscapes in Afghanistan where there is also death. To not show this complexity? Reporters in the press see the Afghan landscape but they don't show it, they are not asked to. All my efforts have been to be as neutral as possible, and to take in as much as possible, and allow an image to return to the mystery of reality”³.

El trabajo de Delahaye permite reflexionar acerca de la naturaleza de la experiencia estética, de cómo el espectador percibe la realidad captada por la cámara y sobre cómo ésta puede proporcionarle placer estético; pero también brinda la oportunidad de volver a cuestionar la separación entre arte y documento. Volvamos entonces a la obra de Delahaye para analizar la estética de *Dead Taliban Soldier*. Comparamos esta obra con la fotografía con la que ganó el premio World Press Photo en 1992, época en la que aún trabajaba como fotoperiodista. Estamos, pues, ante dos piezas elaboradas por el mismo autor, pero que nos llevan a dos formas de entender la imagen fotográfica completamente contrarias. De los elementos que las diferencian podremos extraer por qué consideramos que una de ellas, la que nos hace mirar de frente a una joven cubierta de sangre junto a su mascota muerta, muestra una realidad y, por lo tanto, no debería (a no ser que sea a través del gore) definirse a través de la estética. En contraposición, podremos ver como en la imagen que nos remite al talibán muerto los vínculos con lo real se desvanecen y dejan paso a la posibilidad de una experiencia estética.

En primer lugar cabe replantearse qué entendemos por fotografía. Normalmente se piensa la imagen fotográfica como un instante, el resultado del encuentro fortuito de una persona con una realidad determinada que congela gracias a su cámara. Pero, si esto fuera así, ambas imágenes serían exactamente iguales. Para poder entender la imagen fotográfica en su totalidad debemos considerar la obra como un proceso, cuya *creación* no culmina al disparar el obturador, sino que se traslada hasta el momento del contacto entre espectador y objeto. Esta propuesta, ya anticipada por la manera de entender el proceso fotográfico de Philippe

³ Fragmento de la entrevista concedida por el artista a Bill Sullivan, publicada en Artnet bajo el título *The Real Thing: Photographer Luc Delahaye*. Disponible en <http://www.artnet.com/magazine/features/sullivan/sullivan4-10-03.asp>

Dubois y conocida como estética de la recepción, fue trabajada por Hans-Robert Jauss en su aplicación directa a la literatura. En ningún momento se le quita relevancia al gesto del artista –fotógrafo, en nuestro caso–, pero se le atribuye al espectador un papel activo en la percepción de la imagen. Esta idea también está presente, con otro desarrollo, en el pensamiento de Rancière. Para él, “la eficacia estética significa propiamente la eficacia de la suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado” (Rancière, 2010, 62). Es decir, que el espectador no se limita a recibir de forma pasiva la experiencia que otro ha creado para él, sino que participa en este proceso.

Y no sólo eso, sino que existen otros elementos que también influyen en este proceso, como el editor del periódico, el comisario de una exposición y, por qué no, el propio espacio de exhibición. En la fotografía bélica, como señala Judith Butler, “la cuestión (...) no es sólo lo que muestra, sino también cómo muestra lo que muestra. El «cómo» no solo organiza la imagen sino que, además, trabaja para organizar nuestra percepción y nuestro pensamiento igualmente. (...) La fotografía no es meramente una imagen visual en espera de interpretación; ella misma está interpretando de manera activa, a veces incluso de manera coercitiva” (Butler, 2010, 106).

Con todas las cartas sobre la mesa, podemos decir que, en el caso de que se pudiesen percibir estas fotografías como objetos estéticos no deberíamos limitarnos a contemplar la intención del fotógrafo, que en la comparativa que nos ocupa es claramente distinta, sino también en la forma en la que el espectador recibe e interpreta la imagen, siempre vinculada a un contexto determinado. Porque por mucho que Delahaye pretenda mostrar la belleza que ve en la guerra de Afganistán, esta no será tal para una persona que haya sufrido de manera directa sus efectos. Para los familiares del talibán muerto, por ejemplo, la fotografía nunca será un objeto, sino la realidad de su pariente fallecido (o asesinado).

Además, a los elementos que muestra una toma se le deben sumar aquellos que se omiten. En este sentido, merece la pena pensar la fotografía no como un instante congelado, sino como una realidad resumida en un instante, en el que corresponde al espectador reflexionar sobre lo que sucedió y no limitarse a contemplar un segundo concreto. Es más sencillo verlo a través de la imagen reciente de la ejecución de James Foley: Vemos una imagen que dista mucho de ser el instante decisivo, pero somos capaces de reconstruir la acción completa. A esto se refería Ariella Azoulay en su libro *El contrato civil de la fotografía* cuando diferenciaba entre *seeing* y *watching*. El espectador no debe permanecer pasivo ante un instante ya dado, sino implicarse para culminar el proceso fotográfico.

Pero esta distinción aún no explica por qué una imagen puede ser tratada como arte y otra como documento, por qué a una se le presupone una experiencia estética y a otra no. La clave está en la forma en la que se interpreta la fotografía. En el caso de la niña herida, en el caso de que la imagen ilustre una noticia y se interpreten como testimonio, los juicios que se elaboran se hacen sobre la propia protagonista de la imagen, sobre la realidad en sí misma. De ahí estriban los problemas éticos que supondrían catalogar esta imagen como bella. Pero si nuestro juicio estético se realiza sobre la imagen fotográfica como objeto, esquivamos este escollo y somos capaces de reflexionar sobre la realidad y la verdad de la imagen fotográfica de otra manera.

En este punto entra en juego todos los elementos que Delahaye ha elegido para diferenciar una imagen de la otra: el tamaño y el museo nos hacen ver la imagen como obra y no como realidad. Se trata, en definitiva, de un proceso de extrañamiento, sobre el que ya reflexionó Víktor Shklovski y que Bertolt Brecht retomaría para sus escritos sobre teatro. Para que sea más sencillo entender este recurso, merece la pena recordar el uso que de él hace Haneke en

Funny Games, cuando uno de los personajes “rebobina” la cinta hasta poder cambiar el curso de los acontecimientos para que sucedan a su manera o, más recientemente, en *Breaking Bad*, cuando Gustavo Fring se ajusta la corbata tras salir por su propio pie de la explosión que ha acabado con su vida. En ambos casos, los recursos ficcionales nos recuerdan que no estamos presenciando la realidad *per se*, la verdad, y, por lo tanto, nos permiten referirnos a la obra en su totalidad, y no sólo a los sucesos que representan. Lo mismo sucede con la imagen fotográfica.

Al aumentar la escala de la imagen y al presentarla en un museo, al ponerle un precio, Delahaye está tratando la fotografía como objeto, y no como realidad. Lo que vemos, por lo tanto, no es el cadáver de una persona, no empatizamos con él ni compartimos el dolor de sus allegados, sino que vemos una representación. Magritte se anticipó a esto con su obra *La traición de las imágenes*. Ni aquello era una pipa ni esto es un hombre muerto, sino que es su representación. Y es esto lo que nos permite tener una experiencia estética.

Delahaye nos muestra una ficción, pero entendida a la manera de Rancière: “La ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al real. Es el trabajo que opera disensos, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación” (2010, 68). A través de su obra, Delahaye nos propone una nueva manera de entender la imagen documental, de entender la realidad de la guerra.

Bibliografía

- Azoulay, Ariella, *The civil contract of photography*, The MIT Press, Nueva York, 2008
Baudelaire, Charles, *Salones y otros escritos sobre arte*, Visor, Madrid, 1996
Brecht, Bertolt, *Escritos sobre teatro*, Alba Editorial, Barcelona, 2010
Burke, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime de lo bello*, Tecnos, Madrid, 2001
Butler, Judith, *Marcos de guerra: las vidas lloradas*, Paidós, Barcelona, 2010
Dickie, George, *El círculo del arte*, Paidós, Barcelona, 2005.
Dubois, Philippe, *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*, Paidós, Barcelona, 1994
Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, Ellago, Pontevedra, 2010
Shklovski, Víktor, *El arte como artificio*, disponible en <http://www.catedramelon.com.ar/wp-content/uploads/2013/08/El-Arte-como-Artificio.pdf>

