



Recibido: 02-05-2013

Aceptado con modificaciones: 27-06-2013

Aprobado finalmente: 31-07-2013

Ante la imagen de los demás: pornografía de la muerte y producción cultural en el contexto digital

*After the pictures of others:
pornography of death
and cultural production in the digital context*

Eva Navarro Martinez

eva.navarro@hmca.uva.es - <http://comunicarlacultura.com>

Universidad de Valladolid

RESUMEN

Este artículo analizará algunos de los aspectos que conciernen a la distribución y el intercambio en internet de lo que podríamos llamar “imágenes de horror” (bélico, terrorista, etc.). De todas las características relacionadas con la red y sus posibilidades, se enfoca principalmente en tres; que formarán los hilos conductores del artículo: el simulacro, acceso y democratización; la reapropiación; y el control. Los casos de estudio son algunas de las imágenes que resultaron de la así llamada “guerra contra el terror” tras los ataques terroristas del 11-S. El primer ejemplo es el cortometraje *Fitna* realizado por el político holandés Gert Wilders y, el segundo, las fotografías de las torturas a los presos en la cárcel iraquí de Abu Ghraib por parte de soldados estadounidenses en 2003 y las apropiaciones y reutilizaciones de las mismas en el mundo del arte y la cultura. Partiendo de estos ejemplos, se tratan de esbozar al-

gunos de los procesos por los que un objeto de representación, especialmente los de contenido violento, se convierte en artístico o cultural. La aproximación, por tanto, es semiótica, ya que dichas creaciones se analizan como signos cuyo sentido se define y redefine por el contexto, los actores y sus correspondientes discursos, que tienen lugar en cada una de las re-apropiaciones de dichas producciones, cuyos elementos estéticos no pueden desligarse de su contenido o valor ideológico.

PALABRAS CLAVE

Pornografía de la muerte, apropiación, simulacro, imágenes de los otros, arte en internet.

ABSTRACT

This paper will analyze some aspects of the digital and Internet distribution and its later re-appropriation of, so called, “dramatic images”. Of all characteristics and concepts related to the web net and its possibilities, it will focus in three: simulacrum, access and democratization and re-appropriation and control. These characteristics of digital images will be analyzed in the frame of a topic: the *pornography of death* (of terror, war and violence). The study cases are some of the images resulting of the so-called “war on terror”- after 9/11 terrorist attacks. A first example is the film *Fitna* by Dutch politician Gert Wilders and the second one is the publication of images of tortures to Iraqi prisoners by USA soldiers in Abu Ghraib and their further appropriations for different purposes. Starting from these examples special attention will be paid to the processes of becoming “cultural and artistic object” nowadays, analyzing the oppositions between “cultural subject and cultural object”, “private and public”, “we and they”, “life and death”, “art and spectacle” are (un)resolved in our cultural context, mainly after Internet.

KEYWORDS

Pictures of others, online art, pornography of death, simulacrum, online art.

SUMARIO

Introducción

Fantasmas en la cocina virtual

Ultimate works of art? (Sobre la pornografía de la muerte en la Cultura occidental)

Todo está en este libro

“Just a dead man”: el arte de convertirse en objeto cultural

Ante las fotografías de los demás desde el arte contemporáneo

Algunas consideraciones finales

Bibliografía

SUMMARY

Introduction

Ghosts in the virtual kitchen

Ultimate works of art? (On pornography of death in Western culture)

Everything is in this book

“Just a dead man”: the “art” of becoming a cultural object.

After the photos of “others”

Some final considerations.

Bibliography

Introducción

Hace unos años el FOAM (Museo de la Fotografía de Amsterdam) organizó una exposición de fotografía periodística con el tema de los niños soldados en África. Fui a verla pero no pude pasar de la primera sala. Me resultó imposible tolerar las miradas de intenso miedo impreso en aquellas caras anónimas que se exhibían ante el público como objetos de belleza o piezas de arte. Era evidente que aquellas fotografías cumplían uno de los supuestos objetivos del fotoperiodismo que es denunciar las atrocidades del mundo y hasta incomodarnos en nuestras seguras posiciones de espectador. Pero esa muestra, como todas las de este tipo, abren el debate ético que plantea Susan Sontag en su libro *Ante el dolor de los demás*, en torno a la representación del horror humano en el arte, la cultura y los medios de comunicación. Esta anécdota sirve para plantear algunas cuestiones: ¿Qué es lo que se muestra cuando en un museo se nos invita a admirar fotografías o vídeos sobre los horrores de la guerra o el hambre, por ejemplo? ¿Qué es lo que se nos pide que apreciemos como espectadores: el objeto artístico (la fotografía, el vídeo, la pintura...) o el contenido de lo representado? ¿Cuál es el mensaje? La cuestión se complica cuando este tipo de material, muchas veces de carácter periodístico, se reutiliza con otros fines (ideológicos, políticos o artísticos).

Asumiendo que posiblemente no hay respuesta a estas cuestiones, y sin pretender entrar en un debate sobre la ética de estas prácticas, este artículo analizará algunos de los aspectos que conciernen a la distribución y el intercambio en internet de lo que podríamos llamar “imágenes de horror” (bélico, terrorista, etc.). De todas las características relacionadas con la red y sus posibilidades, me enfocaré principalmente en tres; que formarán los hilos conductores del artículo: el simulacro, acceso y democratización; la reapropiación; y el control. Internet es un mundo “descorporeizado”, al que aparentemente todo el mundo con conexión a la red tiene acceso, y el cual puede ser entendido como una extensión del mundo analógico o incluso una negación de éste.

La web es en sí misma un museo virtual, una cocina digital, una sala de operaciones..., en la cual la “producción cultural” ha perdido completamente el aura definida por Walter Benjamin, y se convierte en simulacro de sí misma. En este “ágora”, como ya ha sido definida, el concepto de autoría y la división de papeles (en un sentido tradicional) entre creadores/as y receptores/as ha transformado su naturaleza: cualquiera con una cámara es al mismo tiempo

emisor/a y receptor/a (y por tanto manipulador/a) de imágenes. Los últimos movimientos sociales y políticos como las revueltas árabes son una prueba de cómo los contenidos generados por ciudadanos han ganado terreno en la web, transformando y cuestionando, incluso, las formas tradicionales de comunicación, desde el periodismo a la producción cultural. (Navarro y G. Matilla, 2011). Los internautas se han convertido en EMIRECs: *emetteur-recepteur* (Cloutier, 1972) o “*prosumers*”: *producers and consumers* (Toffler, 1980). La tercera característica, fuertemente relacionada con lo anterior, es lo que podría calificarse de “canibalismo”, uno de los ejes principales de la producción en internet. Este canibalismo engloba los conceptos de “re-apropiación” y “des-control” de la producción cultural (ideológica).

Estas tres características de la producción cultural en el contexto digital serán analizadas en el marco de un tema: la “pornografía de la muerte”. Mi aproximación, por tanto, es semiótica, ya que dichas creaciones se analizan como signos cuyo sentido se define y redefine por el contexto, los actores y sus correspondientes discursos, que tienen lugar en cada una de las re-apropiaciones de dichas producciones, cuyos elementos estéticos no pueden desligarse de su contenido o valor ideológico. (Navarro, 2010)

Tomaré como caso de estudio algunas de las imágenes que resultaron de la así llamada “guerra contra el terror” tras los ataques terroristas del 11-S. El primer ejemplo es el cortometraje Fitna realizado por el político holandés Gert Wilders y, el segundo, las fotografías de las torturas a los presos en la cárcel iraquí de Abu Ghraib por parte de soldados estadounidenses en 2003 y las apropiaciones y reutilizaciones de las mismas en el mundo del arte y la cultura.

Fantasmas en la cocina virtual

“La humanidad se mantiene obstinadamente en la caverna de Platón, aún recreándose, según su antigua costumbre, en meras imágenes de la verdad”. Así comienza Susan Sontag su ensayo *Sobre la fotografía*.¹ La discusión sobre fotografía y verdad es probablemente tan larga como la historia de la primera (Fontcuberta, 2002). Si pensamos en la fotografía digital y su difusión en Internet, la anterior aserción de Sontag se hace aún más remarcable. La fotografía digital, especialmente después de muchas manipulaciones, convierte en mayor la distancia entre el ob-

¹“*Humankind lingers unregenerately in Plato's cave, still reveling, its age-old habit, in mere images of the truth*”. Susan Sontag, *On photography*. (1977: 3)

jeto y su representación. A través de la manipulación, a través de la copia o de los programas de edición fotográfica, tales representaciones adquieren un estatus independiente. Se convierten en representaciones de representaciones. No se puede ni siquiera afirmar que existan “originales” en el formato digital, a diferencia del analógico, o también que cada copia se convierte en original. En el reino del simulacro, las imágenes se han emancipado completamente de su referente. Como ya ha señalado Baudrillard (2001) al hablar del simulacro “el arte se ha vuelto iconoclasta, incluso agnóstico, ya que no ha dejado de creer en su propio status sagrado”. Para este mismo autor, además, en el contexto virtual, la creación estética no proviene sólo de que se pueda crear con la computadora, sino que la operación misma, la elaboración de la información y los contenidos será una acción estética. Esto, afirma, “constituye el peligro más grave, lo que yo llamaría el grado Xerox de la cultura [...] El arte se ha convertido, en general, en una especie de prótesis publicitaria, y la cultura en una especie de prótesis generalizada” (Baudrillard 2001). Para otros autores existe la idea de que, en la postmodernidad, el arte ha abandonado su intención creadora y se desarrolla a partir de producciones culturales existentes. En este contexto, la búsqueda de significado a través del arte es un camino sin retorno. El arte se convierte en un elemento cultural más (Vellarino, 2009).

Además de las características de simulacro y pastiche en el arte o la producción cultural en internet, otro aspecto importante tiene que ver, como ya he señalado al principio, con la inmediatez y el gran alcance de su distribución, y su carácter doméstico y (aparentemente) abierto y democrático. La gente con acceso a la red cuenta con una infinita despensa de contenidos de todo tipo y formato. Material al que se puede acceder, descargar, manipular y volver a subir a la red para su subsiguiente distribución y reutilización. Así hasta el infinito. Esto cuenta para contenidos de todo tipo, incluidas la tortura, la violencia, la Guerra, etc. En este gran escapate, las fronteras entre público y privado, y entre la dignidad de los sujetos representados y su conversión en objetos queda totalmente abolida. Este fue el caso, como otros muchos, de las fotografías de Abu Ghraib que analizo más adelante. La incapacidad de controlar la propia imagen en la era de Internet es más grande que nunca en la historia de la cultura y la comunicación. El sujeto real se vuelve su simulacro y se convierte en su propio fantasma virtual, infinitamente multiplicado, actuando entre nosotros, con la vida “real”, sustituyendo, incluso, a la realidad.

Pero ya sabemos que la red no es tan libre y democrática como se nos hace creer, y que en nuestra era la información se ha convertido en un negocio, en una mercancía que controlar (Fisher, 2003; Abril, 2005). En este contexto, la apropiación es una forma de control, como la cultura occidental de masas muestra continuamente. Si Internet ha hecho posible que grupos y discursos minoritarios puedan tener acceso a la información y a la escena pública, su reverso es en realidad la gran brecha (de género, étnica, socioeconómica, etc.), que se ha creado no sólo en el acceso a las TICs y la presencia en el espacio digital, sino también, en la creación, difusión y control de información, discursos e ideologías. Como Fisher (2003) apunta, la creación de cada nueva tecnología de la información y la comunicación introduce nuevas formas de analfabetización y una brecha entre aquellos con acceso a estos medios y aquellos que no tienen.² Por tanto, la apropiación del discurso y la producción de los otros, y la reelaboración en productos globalizados se produce predominantemente por aquellos que tienen el poder. Y en la web, como se ha señalado ampliamente, el discurso dominante sigue siendo blanco, occidental (principalmente norteamericano) y androcentrista. Esta es la principal cara de la actual globalización cultural.

“Ultimate works of art?”

Pornografía de la muerte en la Cultura occidental

En la actualidad los límites entre el fotoperiodismo y el arte también parecen haberse vuelto más frágiles. En “*A holiday from history*”, Slavoj Žižek (2001: 48) se pregunta si el así llamado terrorismo fundamentalista no es también una expresión más de “la pasión por lo real”: entendiendo “lo real”, en un sentido lacaniano, como lo opuesto a “la realidad social de cada día”; y la “pasión por lo real”, según Alain Badiou, como “el rasgo clave del siglo XX”. Žižek se refiere a las “espectaculares acciones terroristas” y su carácter de puesta en escena teatral, como él mismo se pregunta:

¿No fue el bombardeo del World Trade Center, en relación con las películas sobre desastres de Hollywood, algo parecido a lo que sería la pornografía “snuff” frente a la pornografía sadomasoquista común? Este es el elemento de verdad en la provocativa declaración de Karl-

² Según el autor, la tecnología de la imprenta introdujo el fenómeno del alfabetismo, que no existía, al menos no como lo entendemos ahora, en la comunicación oral.

Heinz Stockhausen de que el choque de los aviones chocando contra las torres del WTC supuso la "obra de arte definitiva, se puede percibir efectivamente el colapso de las torres del WTC como la conclusión climática de la pasión por lo real del arte 'del siglo XX ". Los "terroristas" no lo hicieron principalmente para provocar daños materiales reales, sino por el espectacular efecto del mismo.

(Žižek, 2001: 50)³

Creo que reducir los ataques a las Torres Gemelas, o los atentados siguientes, a su "naturaleza espectacular", por mucho que la tuvieran, no sólo muestra una falta de respeto a las víctimas, sino que al mismo tiempo muestra una característica clave de nuestra época –apreciable tanto en la producción como en el análisis cultural, al menos en Occidente-, y es la apreciación del mundo desde el prisma dominante del nosotros-ellos que nos permitimos a razón de la seguridad de las pantallas de nuestros televisores y ordenadores. Al mismo tiempo, esto supone des-politizar un acto cargado de un fuerte sentido político e ideológico, cuyo impacto funcionó, es verdad, por estar fuertemente enraizado en la lógica de la cultura visual de masas, pero también en la videopolítica. Juzgar las imágenes de ataques terroristas o de guerras sólo en términos de su naturaleza espectacular significa juzgar los hechos históricos sólo a través de su representación mediática en las pantallas (occidentales), normalmente junto a la idea de que esas guerras ocurren en "otros" lugares (menos civilizados).⁴ Como señala Susan Sontag (2003: 35) "ser espectador de calamidades que ocurren en otros lugares se ha vuelto un rasgo intrínseco de la modernidad".

En relación con este tema utilizo el término "pornografía de la muerte" (introducido por el antropólogo Geoffrey Gorer, 1965) que desde la antropología, la sociología o los estudios cul-

³ Was the bombing of the World Trade Center –in relation Hollywood disaster movies- not unlike snuff pornography versus ordinary sadomasochistic porn? This is the element of truth in Karl-Heinz Stockhausen's provocative statement that the planes hitting the WTC towers was the "ultimate work of art; one can effectively perceive the collapse of the WTC towers as the climatic conclusion of 20TH -century art's 'passion for the real'. The 'terrorists' didn't do it primarily to provoke real material damage, but for THE SPECTACULAR EFFECT OF IT. (La traducción es mía)

⁴ La estrategia de las cadenas de televisión norteamericanas de no mostrar sangre o imágenes demasiado violentas de los atentados del 11-S podría ser un ejemplo de ello: los cadáveres en televisión siempre son de "otros". Este modo de proceder contrasta con el de TVE de mostrar constantemente las víctimas y los trenes sangrientos del 11-M, aunque ambas estrategias fueran caras de la misma moneda: dar forma a través del simulacro mediático a cada uno de los roles implicados en el problema (y básicamente reducidos a "nosotros-ellos", "víctimas y demonios"...), además de evitar un debate serio al reducir los hechos a una muy consciente selección de imágenes.

turales se usa para describir un fenómeno que desde la última mitad del siglo XX, se aprecia en las culturas occidentales, principalmente anglosajonas.⁵ La muerte se ha vuelto “pornográfica”, es decir, algo inapropiado en una “discusión educada”, algo “burdo y vulgar” de lo que hay que evitar hablar (Gorman, 2011). En efecto, nuestras culturas, seducidas por la publicidad, la moda y el culto al cuerpo, no dedican mucha reflexión al tema de la muerte, y parecen tentadas e inducidas a negar la existencia de la vejez, la enfermedad y la muerte. Por tanto, cualquier recordatorio de lo contrario es experimentado como perturbador, morboso y pornográfico, y como un ataque frontal al “mundo de fantasía” que estamos creando. Consecuentemente, mirar imágenes de la muerte se ha convertido en un “acto de voyeurismo”, que revela una paradoja, que ya fue apuntada por Geoffrey Gorer en su libro *Death, Grief and Mourning* (1965): mientras que la muerte natural se ha vuelto “inmencionable” o tabú, los medios y la cultura de masas llenan nuestras vidas de imágenes de toda suerte de muertes violentas. Como escribe Susan Sontag, el dolor está representado desde hace tiempo en el arte, pero casi siempre es dolor derivado de causas violentas (guerras, violaciones, torturas, etc.). El sufrimiento natural o derivado de accidentes apenas tiene representación en el arte (2003: 60). Consecuentemente, esto nos lleva a pensar que la representación de la violencia desde la iconografía religiosa hasta las imágenes de guerra en las noticias de televisión, siempre esconde una intención ideológica. Lo cual podría aplicarse también a las (aparentemente vacías de significado) representaciones postmodernas de la violencia en películas como las de Tarantino, por ejemplo, donde la sangre parece responder más, como afirmara el propio autor alguna vez, a un recurso narrativo o estético (Navarro, 2011). Como han apuntado muchos autores, el espectáculo de la guerra, la violencia y la muerte, está profundamente relacionado con una política del miedo y la amenaza que, ya desde la Guerra Fría, y más aún desde el 11-S, se ha puesto en marcha en las sociedades occidentales, alimentado por los discursos políticos y apoyado por los medios y la cultura de masas. De modo que el miedo a la muerte y el miedo a un

⁵ Relacionado con este concepto está el de “Pornomiseria”, utilizado para nombrar un tipo de cine, surgido en Colombia durante la década de los 70, que abusaba del uso de imágenes de pobreza y miseria humana. Los críticos de la Pornomiseria defendían que su tratamiento de los problemas sociales era morboso y superficial, enfocado básicamente a ganar dinero y reconocimiento internacional. Algunas de las más interesantes críticas vinieron del llamado Grupo de Cali, un grupo de realizadores representados por Carlos Mayoloy Luis Ospina, quienes produjeron el documental *Agarrando Pueblo*, una aguda sátira de las películas de Pornomiseria. Estos documentos pueden verse en: www.luisospina.net

“otro desconocido” caminan junto al simulacro de libertad -de movimiento, de expresión y de elección de todo aquello que nos ofrece la sociedad moderna- (Dewilde, 2005).

Todo está en *este* libro

En la primera década de este milenio apareció en la escena política holandesa un personaje bastante polémico. Su nombre es Gert Wilders y el principal mensaje de su campaña (tal vez el único) fue la lucha contra “la islamización de Europa”. Ahora su partido forma parte de la coalición en el gobierno. Su polémica campaña alcanzó el punto más alto cuando en 2008 realizó, junto a la documentarista holandesa Scarlet Pimpernel, una película titulada *Fitna*,⁶ que canalizaba y reforzaba su cruzada contra el Islam, y por ende, contra su expansión en Europa. En los 17 minutos que dura el corto, Wilders intenta demostrar que el Corán motiva a sus creyentes a odiar a todos los que no sigan los preceptos musulmanes. Durante meses, antes de su estreno, el político defendió la película ante el Parlamento holandés basándose en dos pilares: la libertad de expresión y su supuesto “carácter pedagógico”. La película vio la luz en Internet pero fue censurada y retirada de la web pocos días después.

Fitna es una especie de *mashup* –un collage de vídeos que originalmente no tienen relación entre ellos-, que muestra extractos de Suras del Corán, en los que supuestamente se incita a la violencia, ejemplificados con fragmentos de vídeos de actos terroristas perpetrados por el fundamentalismo islámico en los últimos años. La película comienza con el aviso de que “las imágenes son muy duras”. De hecho, lo son. El abanico va desde los ataques del 11-S, 11-M o el 7-J, hasta la decapitación de Eugene Armstrong que los propios terroristas de Al-Qaeda grabaron en vídeo y difundieron en Internet. Además del contenido, todas las imágenes tienen en común que están tomadas de la red, la mayoría de forma ilegal. Esto le valió a Wilders algunos procesos judiciales e incluso la condena internacional desde diferentes gobiernos y organizaciones.

⁶ Palabra árabe que significa división y guerra civil en el seno del Islam. Tiene además unas polémicas connotaciones religiosas pues expresa la idea de un castigo infligido por Dios a los pecadores.

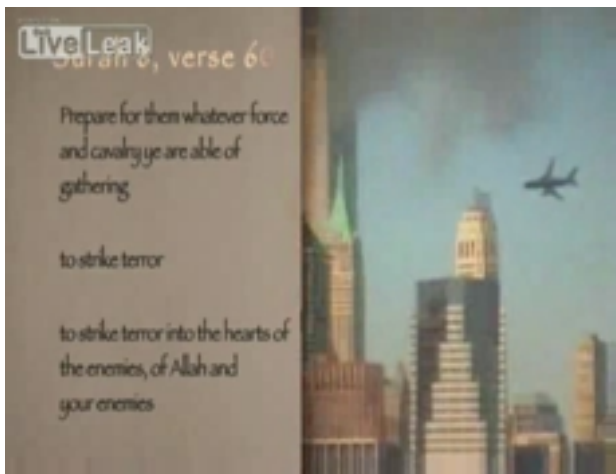


IMAGEN 01: Fotograma de *Fitna*, en el que se ve un fragmento del Sura 8, del Corán, junto a una imagen del ataque a las Torres Gemelas.

En su libro *Sobre la fotografía* Susan Sontag (1977: 4) señala que, a diferencia de la literatura, el dibujo o la pintura, como creaciones visuales “hechas a mano”, la fotografía parece no tanto una interpretación de la realidad sino un trozo de ella: “miniaturas de realidad que todo el mundo puede adquirir”. Es decir, las palabras ofrecen el material para crear una representación de la realidad, a través de su interpretación, mientras que las fotografías parecen ser ellas mismas un fragmento de ésta alcance de cualquiera. Esta aserción de Sontag resulta muy apropiada para definir una diferencia crucial entre palabras e imágenes, que tiene que ver con el grado de abstracción y reflexión propuesto por cada medio. Si la palabra “sugiere” mientras que la imagen “enseña”, podríamos casi afirmar que toda representación fotográfica, en especial, de la violencia y la muerte, es pornográfica. En este sentido, por supuesto, *Fitna* lo es.

Por otra parte, *Fitna* no podría haberse hecho antes de Internet. Ni habrían sido los mismos los resultados y el impacto del film. Como reza el Código de buenas prácticas para el correcto uso del vídeo en Internet Code of Best Practices in Fair Use for Online Video⁷ (una guía para vídeo-creadores sobre el correcto uso de imágenes de la red), el vídeo se está convirtiendo, cada vez más, en una parte central de nuestro paisaje diario, haciéndose también más visible gracias a que la gente lo comparte en las plataformas digitales. Mashups, remixes,

⁷ *Code of Best Practices in Fair Use for Online Video*. (2008) Center of Social Media of the American University. [Electronic], Available: www.centerforsocialmedia.org/fairuse [20 April 2013].

subs, etc., son nuevos fenómenos surgidos gracias a la red, pero que retoman una tradición antigua: el reciclaje de viejos elementos de la cultura para crear nuevos. La gente hace y comparte vídeos para contar historias de su vida personal, por ejemplo, remezclando vídeos caseros con música popular. Hoy en día el videoremix también se ha convertido en un componente central del discurso político como demuestran numerosos documentos. Tanto los vídeos profesionales como los de aficionados están creando nuevas formas de cultura popular. La circulación de estos vídeos es una parte emergente del negocio actual, como ha demostrado la venta de YouTube a Google. Por tanto, cada vez más, crear y compartir vídeos dependen de la habilidad para usar y hacer circular material con copyright. Hasta hace poco esto había sido irrelevante tanto desde el punto de vista comercial como legal, ya que la distribución abierta de vídeos caseros era rara y se ceñía al círculo de amistades o amigos. Sin embargo, las plataformas digitales hacen que cualquier contenido sea más público que nunca, lo cual ha desarrollado tanto nuevos hábitos culturales como nuevos modelos de negocio. Hoy día el marco legal en internet se ha convertido en un debate social, no sólo para los profesionales de la comunicación y la cultura.⁸

Wilders se apuntó a esta emergente práctica pero se saltó cualquier regla legal sobre la reutilización de material publicado en Internet. No respetó ni derechos de autoría, ni de imagen, y peor aún, ni siquiera comprobó la identidad de personas que aparecen en ella. Por ejemplo cuando introduce sin permiso las caricaturas de Mahoma, realizadas por el dibujante danés Kurt Westergaard; o cuando al referirse al asesinato del cineasta Theo van Gogh, Wilders introduce en la película una fotografía del rapero holandés Salah Edin en lugar de la del autor del crimen, Mohammed Bouyery.⁹ Aparentemente absorto como estaba en su “cruzada artística”, Wilders olvidó dos principios importantes: el primero es que no todo lo procedente de la despensa digital es de libre acceso; y que, incluso en el simulacro mediático, la manipulación tiene sus límites. Y el segundo, que no cualquier imagen de “los otros” tiene validez representativa, incluso si parece en todo similar a los ojos de los creadores y del (supuesto) público objetivo. Además de ser ofensivo contra la mayoría de los musulmanes, el contenido de Fitna tiene otras características. En primer lugar daña la imagen y la privacidad de los representados

⁸ *Ibidem*, p. 2.

⁹ Fuentes en: *Fitna* (film), Wikipedia [Electronic] http://en.wikipedia.org/wiki/Fitna_%28film%29 [20 April 2013](Consultado el 20/04/2013)

en ella (una privacidad en muchos casos ya previamente dañada). En segundo lugar reduce la representación del Islam y los musulmanes a la estereotipada dicotomía del “nosotros, los civilizados” frente al “ellos, los bárbaros”. Dicotomía heredada, según Sardar, del tradicional Orientalismo eurocentrista, y potenciada por algunos discursos políticos y mediáticos desde el 11 de septiembre del 2001 (Sardar, 2004).

Lo que tiene *Fitna* de “particular” no es sólo el hecho de que un político esté detrás de su realización -lo que confirma (otra vez) lo importante que las imágenes, el espectáculo y la producción cultural, en general, han sido siempre a los ojos de los líderes políticos-, sino que se trata de un producto auténticamente postmoderno, integrado en la cultura de masas digital, con todos sus ingredientes: desde el origen heterogéneo del material audiovisual, la apropiación (ilegal) de los mismos, su carácter hipertextual y la difusión en la red a través de una canal como *Live Leaks*.

“Just a dead man”: el “arte” de convertirse en objeto cultural

Otro famoso ejemplo tomado del álbum visual que nos ha ido dejando la llamada “guerra contra el Terror”, es la serie de fotografías de las torturas a presos iraquíes en la prisión de Abu Ghraib. Estamos ante un paradigmático ejemplo que sintetiza muchos de los aspectos del contexto digital citados anteriormente. Además de mostrar las violaciones de derechos humanos por parte de los soldados de un país que justificó la guerra por “razones humanitarias”, son, respecto al tema que nos ocupa, un radical ejemplo de violación de la intimidad del Otro al convertirlo en objeto de voyerismo, más tarde en objeto cultural, a través de la apropiación de su imagen, en actos tan extremos como la tortura y la muerte.

La publicación de estas fotos en 2004 acaparó la atención de todo el mundo desde el periodismo, la opinión pública, la justicia, la política, los artistas, etc., hasta la crítica de la cultura y el arte, académica o no. El historiador de arte Ernst Eisenman en su libro *The Abu Ghraib Effect* (2007: 18) defendió que la reacción de la crítica artística norteamericana ante estas fotografías había sido de “temor y familiaridad”, debido a que tales imágenes recordaban a obras de conocidos artistas comprometidos con la política en los dos últimos siglos. El autor ofrece en su ensayo una serie de comparaciones entre las fotografías de Abu Ghraib y los trabajos de autores como Goya y Picasso o de obras pertenecientes a corrientes de la tradición

artística occidental desde el antiguo arte militar y la representación de mártires del Renacimiento o el Barroco, hasta el arte y el cine pornográficos. Al igual que otros historiadores del arte, el ensayo de Eisenman intenta colocar las fotografías de Abu Ghraib en la tradición artística occidental aproximándose a ellas como objetos artísticos o culturales. ¿Lo son? ¿En qué momento se convierte un acto –en principio, ocasional como éste- en cultural? La primera respuesta es que un acto, sólo porque sea, por ejemplo, fotográfico, no es cultural en sí mismo hasta que se le convierte en tal. La segunda es que de serlo, a mi modo de ver, las fotografías de Abu Ghraib no enlazan con las tradiciones artísticas citadas sino con otro tipo de prácticas: una, también presente a lo largo de la historia, sería el hacer públicos ciertos actos privados (e institucionales) como las ejecuciones y ajusticiamientos, para escarmiento o pedagogía del pueblo; y otra, retratar escenas “cotidianas” (un grupo de amigos pasándolo bien) a través de una cámara doméstica, sin pretender ir más allá, como reconocería alguno de los soldados en la acusación.

Incluso reconociendo las similitudes entre ciertas obras de arte (como *Los desastres de la Guerra* de Francisco de Goya) y las fotos de las torturas a presos iraquíes, creo que hay dos diferencias básicas: la primera es la intención ideológica de sus autores, la denuncia pública de las torturas y la guerra en el primer caso; y la segunda, es que las fotografías de Abu Ghraib no están tomadas por profesionales del arte sino por los propios protagonistas de las torturas, supuestamente para intercambio de ámbito privado. Subirlas a la red podría deberse más a la inconsciencia y el desconocimiento de lo que significa “privado y doméstico” en Internet. Creo que estos aspectos los separan de ser obras de arte y hacen que su carácter cultural sea más antropológico que artístico, pues responde más la práctica actual y cotidiana, generada por la extensión y domesticación de las TICs y fomentada por los medios de comunicación y la cultura de masas de hacer pública la vida privada de la gente común. Como señaló Susan Sontag al respecto de estas fotografías:

Las imágenes tomadas por los soldados estadounidenses en Abu Ghraib, sin embargo, reflejan un cambio en la utilización de imágenes - menos objetos que salvar más que mensajes para ser difundidos o distribuidos. Una cámara digital es una posesión común entre los soldados. Si antes fotografiar la guerra era dominio de los fotoperiodistas, ahora los soldados mismos son todos fotógrafos – grabando su guerra, su diversión, sus observaciones de lo que encuentran pintoresco, sus atrocidades – e intercambian imágenes entre sí, enviándolas por correo electrónico a todo el mundo.

Cada vez hay más grabaciones de lo que las personas hacen, realizadas por ellas mismas. Especialmente, en Estados Unidos, el ideal de Andy Warhol de filmar los acontecimientos reales en tiempo real - la vida no se edita, ¿por qué se iba a editar su grabación? - se ha convertido en una norma para un sinnúmero de transmisiones en la red, en las que la gente graba su jornada, cada uno en su propio reality show. (La traducción es mía)¹⁰

Creo que estas observaciones arrojan bastante luz al significado de estas fotografías en el actual contexto digital. Pues estas representan, como estoy defendiendo, tanto la democratización de la creación “artística” y de la comunicación “periodística”, gracias al auge de las tecnologías, como el deseo y la necesidad (al parecer cada vez más “compulsivos” e imperantes) de la gente de certificar cada momento de su vida diaria (Facebook y otras redes sociales son un buen ejemplo de ello). De hecho, así lo admitió uno de los soldados implicados. Javal Davis no tomó ni aparece en ninguna fotografía, pero su posterior confesión ilustra muy bien las palabras de Sontag sobre la tendencia actual de ser los protagonistas quien certifiquen sus propias actividades y su vida cotidiana, incluida la guerra.¹¹

¹⁰ *The pictures taken by American soldiers in Abu Ghraib, however, reflect a shift in the use made of pictures - less objects to be saved than messages to be disseminated, circulated. A digital camera is a common possession among soldiers. Where once photographing war was the province of photojournalists, now the soldiers themselves are all photographers - recording their war, their fun, their observations of what they find picturesque, their atrocities - and swapping images among themselves and e-mailing them around the globe.*

There is more and more recording of what people do, by themselves. At least or especially in America, Andy Warhol's ideal of filming real events in real time - life isn't edited, why should its record be edited? - has become a norm for countless Webcasts, in which people record their day, each in his or her own reality show. (Sontag, 2004)

¹¹ “Todo el mundo allí tenía una cámara digital. Todo el mundo estaba tomando fotos de todo, de los detenidos a la muerte [...]no era nada, como en Vietnam, donde los chicos estaban tomando fotografías de las víctimas con un cigarrillo en la boca. Como decir: mira, mamá. Suena enfermo, pero allí que era lo normal, no significaba nada. Quiero decir, cuando estás rodeado por la muerte, la carnicería y la violencia veinticuatro horas al día, siete días a la semana, todo eso te absorbe. Vas por la calle y ves un cadáver en la carretera, y cuando hace un par de meses habría sido como: 'Oh, Dios mío, un cuerpo muerto ', hoy es como: 'Maldita sea, está en mal estado boca arriba, vamos a buscar algo de comer.' Puedes ver a alguien corriendo por la calle mientras arde, y siempre y cuando no sea un soldado estadounidense, el comentario será: 'alguien debe quitar de en medio a ese tipo.' 'Everyone in theatre had a digital camera. Everyone was taking pictures of everything, from detainees to death [...] that was nothing, like in Vietnam, where guys were taking pictures of the dead guy with a cigarette in his mouth. Like, Hey, Mom, look. It sounds sick, but over there that was commonplace, it was nothing. I mean, when you're surrounded by death and carnage and violence twenty-four hours a day, seven days a week, it absorbs you. You walk down the street and you see a dead body on the road, whereas a couple months ago, you would have been like, 'Oh, my God, a dead body,' today you're like, 'Damn, he got messed up, let's go get something to eat.' You could watch someone running down the street burning on fire, as long as it's not an American soldier, it's 'Somebody needs to go put that guy out.'” (Gourevitch and Errol Morris, 2008).

Una de las fotos más populares de Abu Ghraib es la del prisionero apodado “Gilligan”, en la que se muestra a un hombre vestido con una especie de túnica, con la cabeza cubierta con una capucha, subido en una pequeña caja con los brazos en cruz.



IMAGEN 02: “Gilligan”, de la serie de fotografías de Abu Ghraib, 2004.

Esta imagen es estremecedora, pero como confesó la soldado que hizo la mayoría de las fotos, Sabrina Harman, las hay “incluso peores” y una de ellas es sin duda en la que ella misma aparece posando con el cadáver de un prisionero muerto a causa de las torturas durante un interrogatorio. Una de las dificultades para mirar esta foto reside en el contraste entre la amplia sonrisa de Harman y el rostro del hombre muerto junto a ella. La escena parece la de un cazador que posara orgulloso con su presa muerta. El relato detrás de esta imagen es aún más chocante precisamente por el contraste entre el brutal asesinato y la frivolidad con que se narra cómo se tomó la fotografía, ya que según ella misma su sonrisa respondía simplemente el gesto espontáneo de sonreír al posar ante una cámara.¹²

La soldado norteamericana Sabrina Harman, posando con el cadáver del preso iraquí Al-Jamadi. De la serie de fotografías de Abu Ghraib, 2004.

¹² Según confesó ella misma en una entrevista al documentarista Errol Morris: “Fue algo que hice sin pensar demasiado. [...] Era sólo para decir: “Hey, mira, es un hombre muerto. Estamos con un hombre muerto.” No fue nada más. [...] Y como siempre que sales en una foto, quieres sonreír. Es sólo eso, supongo, algo que hice.” (La traducción es mía) “... *It was just something I did without thinking it too much. [...] It was just to say: “Hey, look, it’s a dead guy. We’re with a dead guy.” It wasn’t anything more. [...] Like when you get into a photo, you want to smile. It’s just, I guess, something I did.*” (Gourevitch and Morris, 2008)



IMAGEN 03: La soldado norteamericana Sabrina Harman, posando con el cadáver del preso iraquí Al-Jamadi. De la serie de fotografías de Abu Ghraib, 2004.

Escribe Susan Sontag en su libro *Sobre la fotografía* (1974: 3) que “hacer una fotografía es poseer el objeto de representación”. Este era, como señala la autora, el motor de la vieja costumbre de tomar fotografías de familiares muertos, para mantener algo de la persona ida, para mantenerla viva, apresada en un trozo de papel. Creo que es posible trasladar esta idea a las fotos de Abu Ghraib, incluso si los soldados no eran totalmente conscientes de ello. Eso es al menos lo que me recuerda la fotografía de Sabrina Harman junto al cadáver de Jamadi, aunque esta última carezca completamente del respeto y la solemnidad de las primeras.

Posiblemente, el único aspecto positivo de haber tomado y publicado las fotografías es que evidenciaron lo que estaba pasando allí, y ésa fue, según Harman, aunque pueda costar creerlo, su único propósito al tomarlas. De hecho, llama la atención que nadie que no apareciera o participara en el juego de las fotografías, aunque hubiese tenido responsabilidad en las torturas, fuera juzgado.¹³ En realidad, por tanto, lo que la CIA condenó del suceso de Abu Ghraib no

¹³ "El que interrogó a Jamadi de la C.I.A. nunca ha sido acusado de crimen. Pero sí Sabrina Harman como resultado de las fotos que tomó y apareció en Abu Ghraib. Ella fue condenada por un tribunal militar en mayo de 2005, de conspiración para maltratar a prisioneros, negligencia en el cumplimiento del deber, y malos tratos. Fue condenada a seis meses de prisión, una reducción de rango, y un cargo de mal comportamiento. Megan Ambuhl, Javal Davis, Chip Frederick, Charles Graner y Jeremy Sivits estaban entre los otros soldados que, a causa de las fotografías, también fueron condenados a penas que fueron desde una reducción de rango y una pérdida de la paga a diez años de prisión. La única persona con rango por encima de sargento que se enfrentó a una juicio marcial fue absuelto de conducta criminal. Nadie ha sido acusado nunca de los abusos en la prisión que no fueron fotografiados. Originalmente, los cargos de Harman incluyen varios actos relacionados con sus fotografías de Jamadi, pero éstos nunca fueron llevados a juicio. Las imágenes constituyeron la primera evidencia pública de que el hombre había sido asesinado durante un

fueron ni las torturas ni los asesinatos cometidos en la prisión, sino ese “untimely photo-play”, en palabras de Gourevitch y Morris, que puso ante los ojos del mundo entero lo que estaba sucediendo en la trastienda de la “guerra contra el terror”. Según los autores, dichas fotografías carecen hasta de valor simbólico,

tales fotografías son repelentes, en gran parte debido a que tienen un terrible y reductora monotonía. Exceptuando un punto de vista forense, son inequívocas, y tienen la cualidad de la pornografía. Son lo que muestran, nada más. No comunican ningún punto de vista y están despojadas de su contexto, ofrecen poco o nada en que pensar, y están hechas sin motivo de asombro. No tienen ningún valor como símbolos. (Gourevitch y Morris, 2008). (La traducción es mía).¹⁴

Esta pareciera ser, en efecto, la única conclusión tras leer las confesiones de los soldados implicados, para quienes hacer estas fotos sólo supuso un poco de diversión o “a little of fun”, o

interrogatorio en Abu Ghraib, y Harman dijo: "Trataron de acusarme de destrucción de bienes del Estado, lo que no entiendo . Y por malos tratos al tomar fotos de un hombre muerto . Pero ya estaba muerto. No sé por qué es maltrato y alterar pruebas retirar el vendaje de su ojo para tomar una foto y luego colocarlo de nuevo. Cuando murió lo limpiaron él todo y luego pusieron las vendas . Así que en realidad no alteré pruebas porque ya habían hecho eso por mí. Obviamente las fotos destacaban un asesinato que se había intentado cubrir" (Morris, 2008) (La traducción es mía) . *“Jamadi’s C.I.A. interrogator has never been charged with a crime. But Sabrina Harman was. As a result of the pictures she took and appeared in at Abu Ghraib, she was convicted by court-martial, in May of 2005, of conspiracy to maltreat prisoners, dereliction of duty, and maltreatment, and sentenced to six months in prison, a reduction in rank, and a bad-conduct discharge. Megan Ambuhl, Javal Davis, Chip Frederick, Charles Graner, and Jeremy Sivits were among the handful of other soldiers who, on account of the photographs, were also sentenced to punishments ranging from a reduction in rank and a loss of pay to ten years in prison. The only person ranked above staff sergeant to face a court-martial was cleared of criminal wrongdoing. No one has ever been charged for abuses at the prison that were not photographed. Originally, Harman’s charges included several counts pertaining to her pictures of Jamadi, but these were never brought to trial. The pictures constituted the first public evidence that the man had been killed during an interrogation at Abu Ghraib, and Harman said, “They tried to charge me with destruction of government property, which I don’t understand. And then maltreatment for taking the photos of a dead guy. But he’s dead. I don’t know how that’s maltreatment. And then altering evidence for removing the bandage from his eye to take a photo of it and then I placed it back. When he died, they cleaned him all up and then stuck the bandages on. So it’s not really altering evidence. They had already done that for me. But in order to make the charges stick they were going to have to bring in the photos, which they didn’t want, because obviously they covered up a murder and that would just make them look bad.”* (Morris, 2008).

¹⁴ *“Such photographs are repellent, in large part because they have a terrible, reductive sameness. Except from a forensic point of view, they are unambiguous, and have the quality of pornography. They are what they show, nothing more. They communicate no vision and, shorn of context, they offer little, if anything, to think about, no occasion for wonder. They have no value as symbols.”* (Gourevitch y Morris, 2008).

una actividad más de su día a día, como la guerra. Sin embargo, estas fotos fueron también comparadas con las de linchamientos a negros a principios del siglo XX (algunas de las cuales eran vendidas en las tiendas en forma de postales), por tanto, hay opiniones que sitúan estas imágenes en una larga tradición norteamericana de racismo contra los negros y otros grupos de origen no occidental. “Es el cuerpo “no blanco” el que está consistentemente amenazado y devaluado en esta sociedad. [...] Nuestro presidente ha dicho que las fotos tomadas de Abu Ghraib no son los Estados Unidos que él conoce, pero para mí, como hombre negro, muestran un país que me es muy familiar” *It is the “non-white” body that is consistently menaced and devalued in this society. [...] Our president has said that the pictures taken from Abu Ghraib are not the America that he knows, but to me, as a black man, they are an America that is all too familiar*” (Gordon, 2004). (La traducción es mía)

La tortura en las prisiones y su documentación visual no son nada nuevo, puesto que, en efecto el arte se ha hecho eco de ello. Pero, como bien señala Eisenman (Eisenman, 2007: 39), pero ya se ha señalado “las referencias a Goya, Picasso, Bacon o Ben Shahn, -tan aptas como puedan parecer a primera vista- se equivocan radicalmente, aunque estos nombres entren en nuestra conciencia con la fuerza ineludible de un lapsus freudiano”.¹⁵ Creo por tanto que comparar estas imágenes con antiguas obras de arte no pertenece tanto a las fotografías como tales, ni siquiera a los actores implicados en ellas, sino a aquellos espectadores que hacen de ellas objetos culturales en el propio acto de mirarlas. Todas las reacciones desde el mundo del arte enumeradas por Eisenman en su libro no hablan exactamente de las fotos en sí sino de las interpretaciones que han hecho de ellas sus espectadores (en especial desde la crítica cultural) como lectores participando de un contexto y unas circunstancias determinadas (ideológicas, culturales, sociales, etc.). En este juego entre la denotación y la connotación a su receptor, es donde la imagen y sus múltiples lecturas construyen la realidad. En esa construcción de la realidad se va conformando el *mito* como entidad que, según la definición barthesiana, se instituye con suficiente maleabilidad como para, sin traicionarse en esencia, adaptarse a las diferentes connotaciones y versiones de un número masivo de espectadores. Al comparar estas fotografías con los trabajos de Goya o Picasso, los historiadores de arte están concediéndoles un estatus cualitativo que sólo tendrían si consideráramos arte cualquier fotografía, por mucho

¹⁵ “*references to Goya, Picasso, Bacon or Ben Shahn –as apt as they at first seem- are fundamentally mistaken, though these names enter our consciousness with the ineluctable force of a Freudian slip.*” (Eisenman, 2007: 39).

que se proclame que en la actualidad cualquier individuo con los medios técnicos necesarios puede ser un artista. Ya se abría el debate en los orígenes de la posmodernidad, cuando señala Allan Kaprow en *La educación del Des-artista* (2007), que muchas obras del arte contemporáneo lo son, o bien porque las instituciones (museos, academias, etc.) o quienes tienen autoridad para hacerlo (artistas, críticos, historiadores de arte...) así lo afirman, o porque están realizadas por personas asociadas al mundo del arte. Hoy en día, con la democratización de la producción y el acceso a la cultura, también el público se ha beneficiado en parte de esta autoridad. Estas fotografías, por tanto, pueden convertirse, lo han hecho, en objetos culturales en cuanto hablan, y no por sí solas sino ayudadas por los relatos de sus protagonistas, de su contexto y de las características de la producción cultural de la postmodernidad: democratización de la producción cultural, la pérdida de categorías dentro del arte y la cultura, la ruptura de fronteras entre creador y espectador, la tendencia al pastiche, la banalización de los contenidos y la desacralización del objeto/sujeto de representación, etc.

Incluso aceptando la premisa postmoderna de que todo puede ser arte, existe indudablemente, una diferencia clara con las obras de artistas como Goya o Picasso y es la posición ante el “objeto” representado. Mientras que en estos artistas, además de haber una fuerte crítica al horror de la guerra, se humaniza a las víctimas al darles rostros y valor humano, y se sacraliza su sacrificio mediante la representación artística; lo que observamos en las fotos de Abu Ghraib es la “cosificación” del sujeto representado, la deshumanización del Otro y la desacralización de su muerte muy bien resumida en ese “*just a dead man*” de la soldado norteamericana. A mi modo de ver, todas esas similitudes con estas obras tienen más en común con el imaginario que esas fotografías remueven en nuestra memoria visual occidental, que con la intención estética o ideológica de las propias fotos.¹⁶ Evidentemente, el actual contexto no sólo determina la forma de crear, sino la de aproximarnos (reflexionar, criticar) a estas creaciones.

¹⁶ Como muestra el libro de Eisenman, hubo realmente un gran “efecto Abu Ghraib”, no sólo entre los intelectuales y críticos de arte, artistas, etc., sino también en blogs y webs de todo tipo.

Ante las fotografías de los demás: el efecto en el arte contemporáneo

A la par de convertirse en objetos de análisis para la crítica cultural, las fotos de Abu Ghraib fueron fuente de inspiración para algunos artistas contemporáneos, así como para otros productos de consumo.¹⁷ Me detendré en la obra de tres artistas.

El primer ejemplo es la serie de dibujos y pinturas que Fernando Botero realizó inspirándose en las fotografías, aunque no las reproduce fielmente. La serie consta de unas ochenta obras que se exhibieron primero en diferentes lugares de Europa, y sólo más tarde en Estados Unidos (una en la Malborough Galery de Nueva York, en 2006 y otra en la *Doe Library* de la Universidad de California, en 2007, organizada por el Centro de Estudios Latinoamericanos), donde estaban censuradas¹⁸.

Según expresó el propio artista, sus dibujos condenan las torturas y la violencia contra los prisioneros en las cárceles de Iraq por parte de las tropas norteamericanas. Las obras levantaron gran polémica y muchas críticas: de oportunismo primero, ya que Botero nunca había hecho antes “arte político”, y, segundo, por usar imágenes de sufrimiento ajeno para dar forma a una fantasía basada más bien en imaginarios religiosos. En efecto, algunos de los dibujos de Botero recuerdan a obras de arte cristiano en los que el martirio está representado de una forma mística, espiritual e incluso sensual. Lo que Eisenman (2007) define como “Pathos formula”, un concepto apropiado para definir los dibujos de Botero pero no las fotografías de Abu Ghraib.

Los dibujos de Botero recrean el sufrimiento y la humillación de los prisioneros iraquíes, pero al igual que el *Guernica* de Pablo Picasso o *El 3 de mayo* de Francisco de Goya, van más allá de un hecho concreto en el espacio y el tiempo, pues representan en general el horror y los abusos de la guerra. Es remarcable, además, que el propio Botero identificara sus dibujos con el *Guernica* de Picasso y que la intención de estas obras fuera recordar al público lo que había sucedido en Iraq: “la gente se olvidaría de lo que pasó en Guernica si no fuera por la obra maestra de Picasso”, afirma, pues “el arte es una acusación permanente.” (En: Freedberg, 2007)

¹⁷ Por ejemplo, entre estos objetos puede encontrarse una serie de camisetas con “iconos” de Abu Ghraib, como se ve en la siguiente página: http://www.zazzle.com/abu_ghraib_shirt-235229067125547640

¹⁸ Una reproducción de los dibujos puede verse en: <http://www.museodelamemoria.cl/expos/abu-grahib/>

Es evidente que, a pesar de las críticas de “*indignación vacía*” y de su polémica recepción, estos dibujos pasarán a la historia del arte como “arte políticamente comprometido”.

En esta línea, pero desde otra perspectiva totalmente diferente, es el proyecto de Phillip Toledano, *America: The Gift Shop*. “If American foreign policy had a gift shop, what would it sell?” Esta es la pregunta que da origen a una exposición virtual cuyo contenido son “inteligentes obras sobre los temas de la tortura, la rendición y el secreto gubernamental”. *clevertakesonthesubjects of torture, specialrendition and governmentsecretcy,”* (Bell, 2008)¹⁹ *America: The Gift Shop* es una tienda ficticia en la red de los momentos más memorables de la administración Bush, que incluye reliquias tales como: “*bouncy Gitmo holding cell*”, “*Abu Ghraib bobble-head doll*” o “*Dick Cheney snow globe*”.



IMAGEN 04: Abu GhraibCoffe Table by Phillip Toledano, from America: The Gift Shop. 2008.

El proyecto constituye una sátira de la política exterior de George W. Bush, y de la cultura consumista norteamericana y es una metáfora de que el mundo parece haberse convertido en una gran tienda: todo puede comprarse y venderse, incluso las personas pueden ser reducidas a mercancías para el consumo, también adquiribles a través de Internet.

¹⁹ Gabriel Bell, “National Nightmares for Sale: The disturbing Mementos of “America: The Gift Shop” The Pipeline, [Electronic] 19 de septiembre, 2008 Disponible: http://pipeline.refinery29.com/news/phil_toledano.php

El proyecto se puede ver en: <http://www.behance.net/Gallery/AMERICA-THE-GIFT-SHOP/134468> y en la página del artista: <http://mrtoledano.com/> [22 April 2013]. Estas fotos se reproducen por gentileza del artista.

El último ejemplo de reapropiación de las imágenes de Abu Ghraib, en concreto, nuevamente la del llamado “Gilligan”, es la obra titulada *Help!* de Ryan McNamara²⁰. En la foto original el detenido Satar Jabar fue encapuchado, subido sobre una caja, con sendos cables eléctricos atados a ambas manos y al pene con la advertencia de que si se caía se electrocutaría. Sabrina Harman, también autora de esta foto, no ocultó su consternación ante el hecho de que esta imagen se hubiese convertido en el icono de Abu Ghraib y, posiblemente, el mayor emblema de la “guerra contra el Terror” tras las torres del World Trade Center. La imagen se expandió a lo largo y ancho del mundo en incontables reproducciones en los medios de comunicación, pero también en murales, postales, camisetas, muros de mezquitas y galerías de arte. Harman incluso se hizo en el brazo un tatuaje con la imagen, pero ella lo consideraba “un souvenir privado”. Lo que le costaba entender y aceptar, lo que parecía indignarle, era que de todas las fotografías el público estuviese fascinado por ésta. Posiblemente, según ella, porque todos creían que estaba siendo torturado aunque los cables no tenían corriente eléctrica. Lo llamativo de su confesión es por un lado que no considere como tortura este tipo de tratos a un preso, y por otro su afirmación de que hay un público ávido de este tipo de imágenes y de que ésta precisamente se hubiese hecho famosa cuando “había otras peores”. (En Morris, 2008)

Help me if you can, I'm feeling down.

And I do appreciate you being round.

Help me, get my feet back on the ground,

won't you please, please help me,

help me, help me, oh.

La foto y su relato son la fuente de inspiración para una obra, a mi juicio, difícil de interpretar. La obra consiste en la fotografía de cuatro figuras, colocadas sobre un fondo blanco, recreando la imagen de Gilligan y haciendo señales de S.O.S. Junto a la foto aparece un fragmento de la canción *Help* de The Beatles en el que aparece la frase “ayúdame a volver a poner los pies en

²⁰ http://previous.aeroplastics.net/2005_boost_in_the_shell/index.html

el suelo”. Resulta, cuanto menos, chocante el contraste entre los hechos en los que se basa la obra y el toque “pop” que el artista les da, la suciedad del espacio de la fotografía real y la humillación del preso ante la mofa de los soldados frente al fondo limpio y aséptico de la fotografía de McNamara; como paradójico es también que una obra que no puede ser entendida sin conocer el trasfondo real, se presente totalmente descontextualizada al colocar las figuras sobre un fondo blanco. ¿Podría leerse esta obra como una metáfora de la reapropiación, que la cultura popular y la cultura de masas hacen a veces de todo tipo de contenidos, para reelaborarlos, a ser posible desdramatizados y hasta con un toque de humor, y devolverlos al mercado transformados en un producto más agradable para su consumo? ¿O es esta obra un ejemplo mismo de dicha banalización a través del pastiche? A mi juicio, esta obra carece de la ironía y del mensaje de denuncia de Toledano, aunque también acuda al pastiche y la cultura del consumo masivo como recurso expresivo. En este caso, incluso si la intención de McNamara es, como se presentó, la denuncia de lo sucedido en la prisión iraquí, al usar de esta forma redundante y pretendidamente humorística esos recursos de la cultura pop, la supuesta crítica queda resuelta, a mi modo de ver, de una forma simplista y superficial que frivoliza la gravedad de los hechos reales.

Es cierto que “Gilligan”, por dura y humillante que sea, no es la “peor” foto del álbum, pero es, sin duda, la más “artística”, ya que contiene una puesta en escena, razones por las cuales, posiblemente, se convirtió en el “icono” de Abu Ghraib. Esta foto es más fácil de mirar y también de emular que otras de la serie: es “teatral”, no contiene sangre, ni muestra el rostro del protagonista, por lo que se evita al público cualquier tipo de expresión de miedo o dolor. Se nos muestra como una especie de muñeco, cuya apariencia, por cierto, es muy familiar en la memoria iconográfica occidental. Como las imágenes de las Torres Gemelas, esta foto es “fascinante”, porque, como señalaba Zizek, representan una aproximación a lo real, pero de un modo que podemos digerir como objeto de consumo y *merchandising*, aunque sí podamos hacerlo como *voyeurs*, acostumbrados como están nuestros estómagos a toda una dieta de miseria y violencia espectacularizada en las pantallas. (Navarro, 2011) Es casi imposible, al menos por ahora, imaginar la fotografía de sabina Harman posando con el cadáver de Al-Jamadi, impresa en una camiseta, aunque seamos capaces de mirarla en otro contexto, expuesta, por ejemplo, en una galería de arte o en un medio de comunicación.

Algunas consideraciones finales

Las imágenes provistas por la así llamada “guerra contra el Terror” ocuparon, a pesar de su dureza, gran parte de la atención de los medios y de la opinión pública en la primera década del siglo XXI, y algunas de ellas han pasado a ser ya iconos de la memoria visual colectiva de las sociedades occidentales (o tal vez, gracias a Internet, del mundo entero). Esto es una muestra más de cómo, sobre todo en la tradición occidental, desde la primitiva iconografía religiosa hasta los iconos de la cultura de masas actual, las imágenes se imponen sobre su objeto de representación. Tal vez, como sugiere Susan Sontag, sea ésta una condición irremediable del ser humano: vivir aún en las cavernas platónicas, recreándose en meras apariencias de la verdad. Con la producción digital, esta condición se habría acentuado hasta el punto de que la imagen parece haberse separado completamente de su original, y es más, podría afirmarse que cada copia digital es un nuevo original, que las sombras de la caverna platónica se habrían separado completamente de los cuerpos que las proyectaban. El objeto así se multiplica en infinitos fantasmas digitales. En este contexto, la pornografía de la muerte y la violencia, y esa pasión por lo real de la cultura actual -a la que, según algunos críticos, se habrían apuntado las últimas intervenciones militares y los ataques terroristas- también se habrían reducido a su simulacro mediático.

Empecé este artículo con una anécdota personal sobre mi propia experiencia ante imágenes que muestran el dolor y el horror de los demás, y con algunas cuestiones sobre exhibirlas en ciertos espacios. Tal vez mi actitud de abandonar la sala que exponía fotografías de niños soldados es una muestra de lo que Susan Sontag (2003) califica como el cinismo de aquellos (en esta parte del mundo) que tienen la posibilidad de evitar imágenes de atrocidades reales. Cabría preguntarse, por ejemplo, qué es lo que valora un jurado cuando premia una fotografía de guerra: ¿la belleza de la foto, que cumpla algunas reglas formales básicas de la fotografía, la valentía del periodista que arriesga su vida para captar esas imágenes, la conmoción que su contenido puede generar en el público...? ¿Un poco de todo? O hacia quién o qué se demanda nuestra atención en una sala de exposiciones: ¿hacia la creación misma del periodista-artista o hacia las injusticias captadas por su cámara? ¿Hacia el continente o hacia el contenido? Las respuestas posiblemente sean tantas como espectadores se acerquen a estas imágenes.

Si parece claro que una de las funciones del fotoperiodismo es denunciar, como hace, las injusticias y atrocidades del mundo; la cuestión sobre la ética de mostrar estas imágenes como “objetos de belleza”, limpias de sangre, olores, ruidos, y separadas muchos pasos de los sujetos reales representados en ellas, aún no se ha resuelto.

Este relativamente moderno debate nace, en parte, precisamente de esa confrontación del sujeto contemporáneo con este tipo de imágenes, y la dificultad de mirarlas sin experimentar cierta incomodidad desde su posición privilegiada como voyeur de la intimidad del Otro. Tal vez fue este sentimiento el que me hizo abandonar la sala de exposiciones, o tal vez fue la dificultad de reconocer, como Aristóteles escribe en su *Poética*, “que algunas de las cosas reales que nos disgustan son placenteras ante nuestros ojos cuando las miramos imitadas o representadas de una forma agradable” (2006: 41). Para el filósofo, esta contemplación del horror y la tragedia en su forma artística, tiene como objetivo ayudarnos a entender. Este aspecto también lo defiende Susan Sontag en su libro *Ante el dolor de los demás* al escribir que la muestra y la observación de tales imágenes debería producirse solo para ayudarnos a entender (2003: 145). De los ejemplos que hemos visto, no todos cumplen ese objetivo, aunque a su modo lo pretendan. Creo que no sucede ni el caso de Wilders, aunque su objetivo sea precisamente “enseñar” los peligros del Islam, ni el de McNamara, con su reelaboración pop de los horrores de la guerra, precisamente por el tratamiento sensacionalista y panfletario, en el primer caso, superficial, fácil y banal, al cabo, con que ambos se reapropian de dichas imágenes, que como mucho (y ese parece el único objetivo) han servido para publicidad de sus autores.

Mostrar y compartir en Internet imágenes del horror significa, por un lado, un ataque a la intimidad de aquellos representados (sea cual sea el objetivo de estas fotografías, incluido el periodístico), y supone la deshumanización de los “sujetos” y su sufrimiento; por otro, supone la extensión y garantía del simulacro, del intercambio y admiración de iconos, que pueden convertirse o no en mitos, pero cuya vida es cada vez más efímera, al surgir de “objetos previamente vaciados” de contenido y reelaborados para ser consumidos como un producto (cultural o no) más. No obstante, creo que esta práctica de mostrarlo y verlo todo, aunque haya sido acentuada por los medios de comunicación y la cultura de masas, encaja perfectamente en la tradición occidental del culto a la imagen, de representarnos el mundo (material y espiritual) a través de las imágenes que creamos de él. Y en esta tradición ya están presentes esos dos aspectos que se consideran más propios de nuestra época como la pasión por lo real y la pornografía de la violencia, ¿qué es, sino una muestra de esto, toda la iconografía cristiana?

Por último, la exhibición de imágenes del dolor de los demás en Internet, galerías de arte, museos, etc.), como piezas de arte habla y enseña más sobre los espectadores que sobre los contenidos de la representación. Es decir, esta práctica habla de la tendencia, cada vez más acentuada, de nuestra época, sobre todo desde el siglo XX, de acercarnos a los otros y al mundo desde fuera, desde su representación mediática, desde las pantallas de la televisión, el cine, el ordenador o el móvil, o desde el brillo de la fotografía. En nuestra época, heredera de las primeras vanguardias, los objetos se convierten en arte o en cultura si el espectador, o la institución pertinente así lo decide, el peligro es que en esta metamorfosis hacia objetos de admiración el contenido original y el valor (crítico, simbólico, etc.) corre el riesgo de quedarse por el camino y llegar a nosotros como iconos vacíos.

Bibliografía

- ABRIL, Gonzalo. (ed. 2005). *Teoría general de la información*,. Madrid: Cátedra.
- APARICI, Roberto R. y GARCÍA MATILLA, Agustín A. (2008). *Lectura de imágenes en la era digital*,. Madrid: De la Torre.
- BARTHES, Roland R. (1990). *Mitologías*,. Madrid: Siglo XXI.
- BAUDRILLARD, Jean J. (2001). “La simulación en el arte”., En: *Analitica.com* [Electronic], Disponible:.
<http://www.analitica.com/va/arte/portafolio/5715848.asp> (Last consulted:[20 April 2013])
- CARBY, Hazel, (2004). “A strange and bitter crop: the spectacle of torture”, In *OpenDemocracy.net* [Electronic] (10 Octubre)- 10 – 2004 .[10 de abril 2013]
- DEWILDE, Michel (2005). “Introduction” En: *Bost in the Shell. The pursued*. Bruge: Cultuurcentrum.
- EISENMAN, E., (2007). *The Abu Ghraib Effect*,. London:, Reaktion Books.
- FISHER, Hervé H. (2003). “Generación Net y Cultura Internet”. En: APARICI Aparici y Marí, *Culturas populares, industrias culturales y ciberespacio*,. Madrid: UNED.
- FONTCUBERTA, Joan (2002). *Fotografía y verdad*,. Barcelona:, Gustavo Gil.
- FREEDBERG, L. (2007). “The art of Abu Ghraib”, *San Francisco Chronicle*, Monday, (22 Januaryde enero). 22, 2007.
- GORDON, Max (2004). “Abu Ghraib: postcards from the edge”. *Open Democracy News Analysis* [Online], 13 de octubre 2004, Disponible: (<http://www.opendemocracy.net>) 2004-10-13 (Last consulted: 15-04-2013)
- GORER, Geffry (1965). “The pornography of death”. En: Williamson, J.onh y Shneidman, E.dwin (1965). *Death Current Perspectives*,. Mountain View: Mayfield Publishing Compagny.
- GORMAN, Martin (2011). “Pornography Of Death” En: *The Curlew River* [Online]., (4 de octubre 2011)
<http://curlewriver.wordpress.com/2011/10/04/the-pornography-of-death/> (Consulted: [22 April de abril 2013]).
- GOUREVIRCH, Philip & MORRIS, E. (2008). “The woman behind the camera at Abu Ghraib” *The New Yorker*, [Online] 24-03-2008 de marzo, Disponible:
http://www.newyorker.com/reporting/2008/03/24/080324fa_fact_gourevitch?currentPage=all [20 marzo 2013]

- KAPROW, Allan (ed. 2007). *La educación del des-artista.*, Madrid: Árdora.
http://www.newyorker.com/reporting/2008/03/24/080324fa_fact_gourevitch?currentPage=all
- MORRIS, Errol (2008). “The most curious thing’.” *New York Times*, [Online], 19 April de mayo2004, Disponible:
<http://morris.blogs.nytimes.com/2008/05/19/the-most-curious-thing/?pagemode=print> [19 marzo 2013]
- NAVARRO MARTÍNEZ, Eva (2011). “Representaciones de la violencia en la literatura y el cine’.” En: Javier Matía, J., (ed.) *Estudios sobre la violencia.*, Valencia: Tirant Lo Blanc.
- NAVARRO MARTÍNEZ, Eva (2010). “La vida póstuma de Eda Agha Soltan y otros relatos digitales’.” En: *Actas del VI Congreso de análisis textual Trama y Fondo*. [Online], Disponible:
<http://www.tramayfondo.com/actividades/congreso-VI/actas/evanavarro.html> [25 abril 2013]
- NAVARRO MARTÍNEZ, Eva y GARCÍA MATILLA, Agustín (2011). “Nuevos textos y contextos en la web 2.0. Estudios de caso relacionados con las revoluciones en el norte de África y Oriente Próximo’.” *CIC: Cuadernos de Información y Comunicación*, vol.(16), pp.149 -165.
- SARDAR, Ziauddin (2004). *Extraño Oriente. Historia de un prejuicio.*, Barcelona: Gedisa.
- SONTAG, Susan (2004). “Regarding the torture of others’”,. *New York Times*, [Online], 23 de mayo, May 2004. Disponible: <http://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html?pagewanted=all&src=pm> (Last consulted: [15 de abrilApril 2013])
- SONTAG, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás.*, Barcelona: Círculo de lectores.
- SONTAG, Susan (1977). *On photography.*, New York: Dell Publishing Co.
- TOFFLER, David (1980). *La tercera ola.*, Bogotá: Plaza & Janés Editores.
- VELLARINO, Susana S. (2009) “La representación sexual, la institución artística, la identidad y las fisuras’.”, En: *Papeles de culturacontemporánea*, (no. 10), pp. 114-139.
- ZIZEK, Slavoj. (2001). ‘A holiday from history and other real stories’, in *JANUS* vol. 9, no./01, Antwerp, Autumn 2001, pp. 48-56.