

NEW LEFT REVIEW 133/134

SEGUNDA ÉPOCA

MARZO-JUNIO 2022

EDITORIAL

SUSAN WATKINS ¿Una guerra evitable? 7

ENTREVISTA

VOLODYMIR ISHCHEKNO Hacia el abismo 21

ENTREVISTA

TONY WOOD La matriz de la guerra 47

LOIČ WACQUANT Conceptualizar la «raza» 75

EVGENY MOROZOV Crítica al tecnofeudalismo 99

CAITLÍN DOHERTY Dos izquierdas atlánticas 141

NAOMI VOGT Los escalofríos del montaje de
Arthur Jafa 179

ANAHID NERSESSIAN ¿Por amor a la belleza? 199

CRÍTICA

HITO STEYERL Arte y guerra 219

WILLIAM HARRIS Más allá de Arusha 225

JOY NEUMEYER Rusia en cifras 239

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

INSTITUTO
25M
DEMOCRACIA

SUSCRÍBETE

ts
d traficantes de sueños



CRÍTICA

Julian Stallabrass, *Killing for Show: Photography, War and the Media in Vietnam and Iraq*, Washington DC, Rowman & Littlefield, 2020, 354 pp.

HITO STEYERL

ARTE Y GUERRA

Killing for Show: Photography, War and the Media in Vietnam and Iraq, de Julian Stallabrass, es una precisa y meticulosa enciclopedia de fotografía bélica. El libro, que abarca las décadas comprendidas entre la Guerra de Vietnam y la llamada guerra contra el terrorismo, es un análisis espantosamente detallado sobre la doble función de la fotografía de guerra: como arte y como testimonio, sujeta a evaluación estética y, al menos potencialmente, ética. La gama de ejemplos abarcada resulta imponente. Incluye los tipos de fotografía más variados, desde imágenes de Magnum hasta piezas propagandísticas, memes y fotos de aficionado, desde material filtrado hasta publicaciones de relaciones públicas, desde colaboradores integrados en las unidades militares hasta la perspectiva partidista. Cataloga sus evoluciones en una implacable serie de horrores a la espera de momentos de redención, que siguen siendo pocos y distantes entre sí.

El momento de publicación del libro señala una contradicción flagrante. En el presente, las imágenes fotográficas han perdido casi cualquier autoridad para servir de prueba de nada. La duda es el modo de recepción por defecto. Casi todo el mundo dispone de herramientas para manipular diferentes tipos de imágenes. La veracidad de la fotografía estaba garantizada por su naturaleza maquínica. Pero su reivindicación ha quedado profundamente desinflada por la inflación de datos difundidos mediante plataformas: propaganda, publicidad comercial y mentiras descaradas.

Por otra parte, el libro documenta también un periodo en el que las fotografías estaban respaldadas por una creencia generalizada en el realismo

maquínico (es decir, el aparato fotográfico garantiza cierta forma de «objetividad»). Desde este punto de vista, la fotografía funcionaba como una institución parajudicial o prejudicial informal, que aportaba pruebas y documentos históricos. Esta noción se basaba en hipótesis tácitas sobre la función de las esferas públicas, por ejemplo, la idea de que la prueba visual de algo tenía automáticamente un efecto político. Una cámara se veía como una máquina que producía verdad a partir de la realidad tras una intrusión repentina de iluminación. Se suponía que la esfera pública funcionaba de una forma mecánica similar, pero inversa: se suponía que un destello de iluminación provocaba consecuencias en el mundo real. En el mundo ideal habermasiano de esferas públicas democráticas y racionales tal vez pudiera haberse dado el caso, pero este vínculo, si es que existió alguna vez, se rompió hace mucho. Las políticas neoliberales de privatización socavaron cualquier esfera pública que pudiera haber existido previamente. La información no provoca rutinariamente deliberaciones democráticas racionales y, mucho menos, remedios contra la violencia militar, sino que se consume, se comercia y se especula con ella. El mito de la fotografía que podría por sí sola poner fin a la guerra al hacer cambiar la opinión pública mediante su capacidad de persuasión probatoria persiste, sin embargo, tal y como documenta Stallabrass.

Killing for Show: Photography, War and the Media in Vietnam and Iraq existe suspendido entre ambos paradigmas. La creencia en la cualidad probatoria de la fotografía encaja violentamente en la exigencia de espectáculo y cantidad planteada por el mercado informativo. Como en los fenómenos de inspiración cuántica de Karen Barad, se hace imposible separar o desenmarañar un plano del otro. No soy historiadora del arte ni de la fotografía, de modo que no considero que sea mi función evaluar el logro del libro desde una perspectiva académica. Me resulta difícil imaginar un análisis más detallado, laborioso y conspicuo, sin embargo. Deben de haber hecho falta meses y años de trabajo concentrado para crear este catálogo de la crueldad. Intentaré, en consecuencia, ceñirme al corpus que el libro presenta. Si esto es fotografía de guerra, ¿qué es esta entonces?

Desde el primer momento, comencé a darme cuenta de la forma peculiar en la que leía, o no leía, este libro. Me sorprendí haciendo un eslalon con los ojos, intentando evitar ver muchas de las fotos. Era suficientemente terrible leer sobre el contenido y el contexto de las mismas. Mirarlas parecía un exceso, quebrantar la dignidad de muchos de los sujetos, obligados a ser cómplices con la mirada del poder, en especial porque muchas de las fotos ya estaban pensadas, como resalta Stallabrass, como formas activas y operativas de degradación, disuasión y tortura. Vergüenza, culpa, bochorno y tristeza brotaban al encontrarme expuesta accidentalmente a fotos de prisioneros de guerra desnudos mientras intentaba confirmar algunos detalles. Verme obligada a mirar parecía otro acto de crueldad estructural hacia los

sujetos involuntarios de la fotografía. Sin embargo, no mirarlos producía también una gran forma de culpa. Pero, ¿por qué me sentía incluso «obligada» a mirar los horrores? ¿A qué fuerzas sociales representaba este doble vínculo? Parecía como si la fotografía bélica fuese una prolongación de la guerra por otros medios, a pesar de fingir que intentaba ponerle fin.

Esta recopilación deja también clara otra situación bastante obvia. No todo está incluido en el teatro de la guerra. No todos los temas son iguales dentro de este espectro: se priman la velocidad y la emoción sobre el trabajo rutinario de la reproducción; los disparos y los efectos especiales resultan tener, como es obvio, más valor que los documentos de infraestructuras o el trasfondo político. La mayor parte de la maquinaria de guerra, incluida toda la escena de la declaración o la negociación políticas, parece la enorme base invisible de un iceberg, excluida de la escenificación de la guerra propiamente dicha. Como en el poema de Brecht, podríamos preguntarnos: ¿quién cocina para los soldados? ¿Dónde se hacen sus armas y quién las hace? ¿Quién cura las heridas, quién lava los uniformes, quién transporta la munición? ¿Dónde está el aburrimiento, que según dicen muchos se encuentra entre los principales componentes de las guerras? ¿Dónde está el surtidor, el oleoducto, la empresa instrumental para contratar mercenarios? La fotografía bélica observada en el corpus exhaustivo de Stallabrass parece dibujar en gran medida un vacío. Excepto algunos ejemplos de infraestructuras de ejecución informal, la mayor parte de la maquinaria logística de la guerra permanece oculta. Esta no es una queja acerca de que el autor omite uno u otro ejemplo. Al contrario: precisamente porque el libro presenta un panorama tan amplio, los bordes del género parecen más nítidos y se vuelve igualmente posible esbozar la retórica de la fotografía bélica a través de sus ejemplos y de sus omisiones.

Estas omisiones son más sorprendentes si tenemos en cuenta que Stallabrass, en un capítulo especialmente ilustrativo, deduce cómo pudo la fotografía invadir con medios tecnológicos espacios antes invisibles. Usando el ejemplo de la velocidad fotográfica (sensibilidad a la luz), analiza la fotografía bélica como una empresa aceleracionista. Al aumentar la velocidad –tanto en el sentido de sensibilidad como de velocidad de transmisión– los fotógrafos lograron intensificar la resolución temporal y espacial, penetrando en los intersticios del tiempo y aumentando además la visibilidad de escenarios infraluminados o carentes de iluminación. Pero ni siquiera la conquista tecnológica del espacio-tiempo de la fotografía logró mover su gama de temas más allá de los trops habituales: escenas de afecto aumentado, daños humanos, profanación y trauma. Es sorprendente lo poco que cambian los temas a lo largo de diferentes épocas, tecnologías y plataformas, y lo estables que se mantienen a pesar de los cambios masivos que se han experimentado tanto en el contexto fotográfico como en las propias

tecnologías bélicas. Podría concluirse que el género se apoya a sí mismo permitiendo la visibilidad limitada de la acción militar y sosteniendo al mismo tiempo una mínima visibilidad/inteligibilidad para los fundamentos estructurales de la violencia. La escasez artificial de descripciones de la violencia sirve para garantizar su valor de espectáculo. Así, el género es principalmente conservador, excepto algunos artistas (Henner, Paglen) que intentan penetrar en lo estructuralmente no visto. Preserva, reproduce, monetiza y potencialmente sirve para intensificar un estado de excepción.

El corpus de la fotografía bélica tampoco aborda la imbricación del sistema industrial fotográfico en la guerra propiamente dicha. La dependencia que la fotografía tiene de la minería de plata y de la infraestructura química no es aparentemente el tema de la fotografía bélica. Con independencia de la orientación ideológica o estética, así como de la perspectiva de los fotógrafos y fotógrafas, emerge una atención subyacente a la acción y al afecto que distrae de pensar sobre las estructuras y los sistemas de la guerra. De nuevo Brecht lo resumió con mucha precisión: fotografiar un edificio de IG Farben —una corporación química alemana que producía el gas venenoso para las cámaras de exterminio— no dice nada de su función. Como demuestra Stallabrass, a la fotografía bélica difícilmente le interesa una imagen equivalente a la de la IG Farben de Brecht. Ni siquiera conseguimos ver las fachadas del ejército, como para hablar del complejo industrial extractivista. ¿La razón? Probablemente sea difícil de vender en un mercado fotográfico atraído por las heridas y la velocidad.

Recordando «Nicht lösbares Feuer» (1969), un ensayo de Farocki acerca de Dow Chemical y la infraestructura industrial para producir el agente naranja, o la insistencia de Godard en retratar la Guerra de Vietnam a través de imágenes de espectadores de televisión franceses contemplándola de lejos, queda muy claro que el contexto material y económico de la guerra era representable en todos los tiempos. No hay nada que lo impida, solo cae de plano en el nivel de la mercantilización. Quizá la velocidad creciente de la fotografía conduzca a un planteamiento en aceleración constante, eliminando así la difuminación del movimiento y cualquier representación de la historia a modo de flujo y cambio, o el movimiento de la historia como tal. Cuanto más se acelera la mirada, más parece descontextualizar. Reduce fenómenos de violencia complejos y en general muy prosaicos a una serie de iconos intensos, pero planos que reproducen la violencia infligida a cuerpos principalmente no blancos. De igual modo, la serie de Allan Sekula sobre Lockheed (*Aerospace Folktales*, 1973, no incluida en este volumen), demuestra que incluso la fotografía de imágenes inmóviles —combinada con audio y articulada en forma de serie— logra contextualizar la guerra como sistema que va mucho más allá del campo de batalla propiamente dicho y que podría originarse en las vidas cotidianas de (en este ejemplo) los ciudadanos estadounidenses.

También se abre una aguda brecha entre las fotografías con aspiraciones estéticas y otras producciones más centradas en el valor de uso. En muchos casos, las imágenes más ambiciosas son espectacularmente incapaces de encontrar un terreno común entre arte y verdad. En lugar de proporcionar pruebas sobre acontecimientos del mundo real, se convierten en testimonio de la estetización de la violencia; imágenes que deben evaluarse en términos de composición, referencias a la historia del arte, la iconicidad, la velocidad o la tracción. Pero el de estetización ya es un término demasiado embriagador: la referencia acechante aquí no es realmente la pintura del Renacimiento, sino la publicidad. Un famoso retrato del infante de marina James Blake Miller (2004) realizado por Luis Sinco acabó siendo conocido como el «marine Marlboro», apuntando descaradamente a un linaje de iconos comerciales.

En este contexto es casi un alivio ver propaganda ideológica abierta. Comparada con la explotación comercial de la violencia, la propaganda política resulta relativamente sincera y seria. La supuesta fotografía propagandística de los norvietnamitas es especialmente clara en sus intenciones, y puesto que su orientación política es un parámetro conocido, su función como documento histórico se sitúa en primer plano. Esas fotografías no se difundieron masivamente: su producción se efectuó en condiciones de combate, supuestamente su función era simple. La pura supervivencia de estos documentos es un documento de la supervivencia.

¿Por qué soportan los espectadores las múltiples ambigüedades del género? Imagino que por la esperanza vaga de que estas imágenes puedan proporcionar cierto tipo de prueba y de ese modo facilitar la justicia. Pero en el plano ético o jurídico el mérito de *Killing for Show: Photography, War and the Media in Vietnam and Iraq* consiste en demostrar la impotencia casi total de la fotografía bélica. Dada la enorme cantidad de pruebas sobre crímenes de guerra estadounidenses acumulada en este volumen, sería de esperar que parte del material incluido hubiera provocado algún tipo de investigación o juicio, si no un tribunal de crímenes de guerra. Pero resulta que incluso en el único caso en el que las fotografías de tortura carcelaria filtradas fueron cruciales para que se iniciase una investigación (Abu Ghraib) «no se encarceló a nadie por encima del rango de sargento y ningún interrogador civil fue sometido jamás a juicio. Nadie fue juzgado por cometer actos de tortura o crímenes de guerra».

Esta es ya, sin embargo, una excepción. Por lo general, ninguna prueba fotográfica suscita una investigación. Aunque existían fotos de la masacre de My Lai y el fotógrafo las presentó en público, inicialmente ni los medios de masas ni el sistema judicial se interesaron por ellas. Solo se abordó el caso cuando un soldado llamado Ronald Ridenour insistió en que se iniciara una investigación y activistas antibélicos amplificaron estas demandas y

convencieron a algunos congresistas para que las apoyaran. El caso empezó a atraer respaldo político por la organización política y por las demandas, no debido a la indignación ciudadana o a una reacción institucional ante las fotos. Las fotos solo se consideraron de interés después de que se iniciara la investigación –por sí solas no habrían logrado llamar mucho la atención–, porque su contenido no se consideraba extraordinario, sino bastante normal.

La abrumadora mayoría de las fotografías bélicas incluidas en este volumen no tuvo función judicial alguna, a pesar de que muchas de ellas muestran violencia ejercida por militares sobre civiles. Medida por el número de encarcelamientos, la fotografía bélica demuestra su incapacidad prácticamente total de servir como prueba. Una se pregunta cuánto más clara se supone que puede llegar a ser la prueba fotográfica de crímenes de guerra. ¿Constituye la fotografía bélica, por lo tanto, un cuasi tribunal en ausencia de justicia? Este es el argumento más firme que *Killing for Show: Photography, War and the Media in Vietnam and Iraq* presenta a través de su estructura. Pero la historia demuestra que aún no se ha hecho justicia. Podríamos concluir que la fotografía bélica es un género estructuralmente incapaz de mostrar la mayor parte de aquello que constituye la guerra. Volviendo al agudo comentario de Brecht sobre la foto de la sede central de IG Farben, la fotografía dice mucho de armas, cadáveres, heridas, engranaje, violencia cinética y falta de justicia; sobre el impacto individual de las guerras en cuerpos y material. Pero, ¿qué nos dice, si es que nos dice algo, acerca de la guerra?