

Facultad de Ciencias Sociales
Carrera: Ciencias de la Comunicación
Universidad de Buenos Aires

Tesina:

“Impacto visual: imágenes de la guerra de Irak”



Autora: Paula Verónica Reingold
DNI: 25.477.922
Tutora: Felisa Santos

Reingold, Paula Verónica

Impacto visual : imágenes de la guerra de Irak / Paula Verónica Reingold. - 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires. Carrera Ciencias de la Comunicación, 2019.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-950-29-1818-1

1. Fotografía. 2. Irak. 3. Guerra. I. Título.

CDD 770.9

La Carrera de Ciencias de la Comunicación no se responsabiliza de las opiniones vertidas por los autores de los trabajos publicados, ni de los eventuales litigios derivados del uso indebido de las imágenes, testimonios o entrevistas.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 2.5 Argentina (CC BY-NC-ND 2.5 AR)

Agradecimientos: a Carlos M. Campolongo, a Felisa Santos y a todos aquellos,
que de algún modo, ayudaron en los distintos procesos de ésta tesina.

"Impacto visual: imágenes de la guerra de Irak"

Introducción:

Se presenta al lector un trabajo de índole ensayística que tiene en cuenta la bibliografía que fue trabajada en el transcurso de la carrera de Ciencias de la Comunicación, a fin de reflexionar sobre el rol que juega la fotografía en la construcción de la historia y cómo, a partir de las ficciones, se constituyen los relatos épicos y éstos fundan lo histórico social.

La metodología para el análisis es partir de algunas fotografías de la guerra de Irak y Estados Unidos (2003-2010) donde se considerará la tarea de los fotógrafos en la cobertura de las diferentes guerras.

Además se tomará en cuenta, algunas obras pictóricas de Fernando Botero, dado que el artista abordó la temática de la cárcel de Abu Ghraib aportando una mirada subjetiva sobre aquel hecho histórico.

La elección del tema que se aborda en esta tesina de la carrera de Ciencias de la Comunicación se debe a que hay pocos análisis sobre el impacto visual que producen en los espectadores fotografías de acontecimientos bélicos, si bien la Argentina ha tenido la guerra de Malvinas donde hubo una gran censura en la cobertura por parte de ambos países, he

elegido el tratamiento fotográfico de la guerra de Irak porque no había estudios sobre el tema.

Para estructurar el análisis de la tesina "Impacto visual: imágenes de la Guerra de Irak" dada la complejidad del tema a tratar, nos centraremos en tres ejes de análisis que estarán expresados en el trabajo en los siguientes apartados:

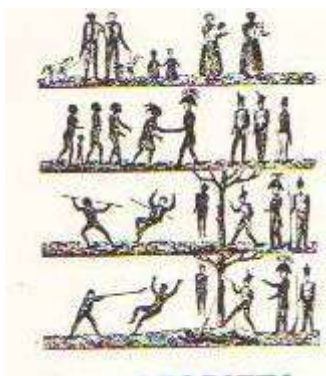
- Parte I: **"El fotoperiodismo en la guerra de Irak"**: donde se analiza la cobertura de la guerra de Irak realizada por el diario *Clarín* y la labor de los corresponsales de guerra.
- Parte II: **"Los líderes políticos de la guerra de Irak"**: que hará foco en analizar la construcción de las figuras de George Bush y Saddam Hussein.
- Parte III: **"El arte denuncia las torturas en la guerra de Irak"**: ancla el análisis en cómo a partir de producciones artísticas, el arte denuncia los hechos de violencia que los estados censuraron a la prensa y de qué modo, este tipo de producciones pictóricas, construye lo que Cornelius Castoriadis denomina lo histórico social.

La conclusión de esta tesina es el inicio de posteriores investigaciones que luego continuaré en otros trabajos de análisis dada la complejidad del tema elegido hubo que acortarlo para ésta tesina.

"En el principio fue la imagen y después... también"

Desde que el ser humano descubrió el fuego, también descubrió el arte y el modo de narrar historias por medio de imágenes. Luego llegaron la escritura, los sentidos atribuidos a las cosas, los idiomas, y el modo de narrar historias tuvo su anclaje en el relato oral. El arte se convirtió en un modo de transmisión de conocimientos y de sabiduría, por medio de la representación pictórica. Las letras sólo quedaron reservadas a las elites, y las imágenes tuvieron para el resto de la población una función pedagógica.

Según argumenta Jorge B. Rivera, ***"el recurso de transmitir información o narrar historias a través de imágenes es tan añejo como el hombre, y está presente en las más variadas épocas, geografías y culturas. Tanto los primitivos sistemas representativos-descriptivos de escritura, conocidos como***



pictografías, como los sistemas americanos de identificación mnemotécnica o logosilábicos empleados en sumeria desde el siglo XXX A.C., se basan precisamente en representaciones o esquematizaciones progresivas de seres u objetos del mundo natural. La refinada escritura jeroglífica egipcia no escapa, desde luego a esta norma, que parece invariable y se extiende, en sus orígenes, a las escrituras tan variadas como la hitita, la china, la proto – elamita, la cretense, etc.; todas ellas anteriores a la eclosión del sistema de

alfabetos tal como hoy los sistemas alfabéticos tal como hoy los conocemos. Un clásico ejemplo del sistema representativo – descriptivo, perteneciente a Tasmania y conocido como la Proclamación de la Tierra de Van Diemen, tiene reminiscencias de las ideas generales que presiden la historieta. En este documento gráfico, originado a comienzos del siglo XIX, se trata sintéticamente, de comunicar a los indígenas tasmanios una norma básica de justicia y convivencia, fundada en la observancia recíproca de ciertas reglas de juego y respeto mutuo.”¹

Los principales relatos visuales narran la historia de un pueblo, en ellos se representaban los conflictos de los hombres en la lucha con otros hombres construyendo así los mitos, las leyendas y los relatos épicos, de una comunidad particular. La representación visual en la antigüedad era el modo en que los gobernantes; es decir, la política, transmitía ideas a la población para lograr propagar e instalar diversas ideas entre las cuales se destacaban los relatos épicos² sobre el heroísmo para perpetuar, con el transcurso del tiempo, a la clase dirigente.

Según Aristóteles: ***"el poeta y el historiador no difieren entre sí por el hecho de componer uno en forma métrica y el otro en forma de prosa. (...) La verdadera diferencia está, en que el historiador relata los hechos que han ocurrido mientras que el otro relata los hechos que podrían suceder. Por esta razón, la poesía es más***

¹ Rivera Jorge, *Panorama de la Historieta Argentina*, Buenos Aires, Editorial Libros el Quirquincho, 1992, Pág. 4.

² Fragmento extraído de La poética de Aristóteles *Quadrata editor*, Buenos Aires , 2002, página 55

filosófica y más elevada que la historia. La poesía tiende a expresar lo universal, mientras que la historia tiende a expresar lo particular. Por universal quiero significar lo que una persona de un cierto carácter dirá o hará en una situación determinada conforme a la Ley de la probabilidad o de la necesidad y es este universal hacia donde tiende la poesía, aunque sus personajes tengan un nombre. Lo particular es por ejemplo lo que ha hecho o padecido Alcibades."

Es decir, que por medio de las creaciones artísticas poéticas de relatos épicos la historia mítica se construye una cadena significativa construyendo así lo que Castoriadis denomina el magma de significaciones imaginarias (MSI) Por magma (MSI) debe entenderse ***"el modo de ser de lo que se da, antes de toda imposición de la lógica identitaria o de conjuntos; y llamamos magma a lo que se da en este modo de ser. (...) Un magma es aquello de lo cual se puede extraer (o en el cual se puede construir) organizaciones conjuntistas en cantidad indefinida, pero que jamás puede ser reconstruido (idealmente) por composición conjuntista (finita, ni infinita) de esas organizaciones. Decir que todo lo que se da permite extraer de sí (o construir de ello) organizaciones conjuntistas, viene a ser lo mismo que decir que siempre se puede fijar, en lo que se da, términos de referencia (simples o complejos). El saber si se quiere tratar estos términos como elementos de conjuntos, en el cabal sentido del término, si pueden soportar operaciones fecundas con conjuntos, es una cuestión que no sólo tiene que ver con el objetivo que se esté***

considerando, sino también con lo que se quiera hacer con él (teórica o prácticamente). Todo es susceptible de formar conjuntos (es decir, tautológicamente, todo lo que puede ser dicho cae en el dominio de las reglas del decir en tanto es dicho); pero más allá o al margen de ciertos dominios, sólo lo es trivialmente”³

A partir de las imágenes, el desarrollo de la pintura y la escultura, éste modo de transmisión de relatos épicos se convirtió en un medio para narrar distintos sucesos de la vida política de determinado pueblo a fin de que los gobernados supieran quienes eran sus gobernantes, como debían comportarse y hasta cuales eran sus leyes.

Cuando el arte, el mito y las ciencias se separan del sentido religioso surgió el arte como modo de construcción o representación de lo real. Se alude al término representación en el sentido atribuido por Jaques Aumont, ***"la representación es un proceso por el cual se instituye un representante que en cierto sentido limitado, ocupará el lugar de lo que representa (...) en el proceso mismo de la representación (...) hay una parte enorme de arbitrariedad, apoyada en la existencia de convenciones socializadas"*** ⁴ sobretodo, de aquello que ha pasado (épica) o de lo que podría haber sido (poesía) en tanto, distintos modos de imitar una acción (*mímesis*), utilizando la *teckné*; que según Martín Heidegger, es el producir en cuanto saber técnico ***"para los griegos esto***

³ Castoriandis, Cornelius, La institución imaginaria de la sociedad 2, Buenos Aires, Tus Quets editores, año 1993. página 290.

⁴ En la imagen, Aumont, Jaques; editorial Paidós, Barcelona, 1992. Páginas 108-109 en apuntes de la cátedra de Campolongo Planificación de la Actividad Periodística II- Unidad 4.

no significa ni arte ni artesanía, sino: dejar aparecer algo como esto o aquello, así o de otra manera, en lo ya presente. Los griegos piensan la *teckné*, el producir, desde el dejar aparecer (...) el ser del producir que construye no se deja pensar suficientemente determinado ni desde la arquitectura, ni desde la obra de ingeniería, ni del mero acoplamiento de ambas. El producir que construye tampoco estaría adecuadamente determinado si lo quisiéramos pensar en el sentido griego original *teckné* sólo como un dejar aparecer que sitúa algo producido como algo presente en lo que ya está presente”⁵

Utilizando la *teckné* el ser humano logra, mediante el arte, producir *póiesis*, es decir, que el hombre genera actos creativos y, es de este modo, como ***"el arte comienza, cuando un gran número de nociones suministradas por la experiencia, se forma una sola concepción general que se aplica a todos los casos universales (...) – y agregalos hombres de experiencia saben que una cosa existe, pero no saben porque existe, los hombres de arte conocen el porque y la causa”⁶*** dado que los hombres de arte como bien lo indica Aristóteles piensan el hacer y lo unen a la expresión de cierto sentir creador ante el propio mundo que habita.

En las cosas que el ser humano crea quedan impregnadas de lo que Husserl ha denominado ***"Stiftung – fundación o establecimiento -***,

⁵ Nota: Fragmento extraído de *Construir, habitar y pensar*, Heidegger, Alción Editora, Córdoba, Argentina, 1997. páginas 51-52

⁶ Aristóteles, *Metafísica*, Editorial Porrúa, México, 1996, página 7.

para designar, primera la fecundidad ilimitada de cada presente, que justamente porque es singular y porque pasa, jamás podrá dejar de haber sido y por tanto de ser universalmente, la fecundidad de los productos de la cultura que siguen valiendo después de su aparición (...) – agrega- la expresión recrea y metamorfosea , lo mismo puede decirse de los tiempos que han precedido al nuestro, y aún de nuestra percepción del mundo antes de la pintura pues ella ya marcaba en las cosas la huella de una elaboración humana”⁷. porque es en la creación humana que el hombre canaliza su expresión creadora mediante lo que Aristóteles ha denominado las cuatro causas. Las cuales son: “la primera es la esencia, la forma propia de cada cosa (causa formal); la segunda es la material, el sujeto; la tercera es el principio del movimiento (acción), la cuarta es la causa final de las cosas, el bien que es el fin de toda producción”⁸

Con el transcurso de los años, la imagen, estableció una nueva relación con lo real en tanto que ella poseía – según Jaques Aumont- un valor de representación, es decir, como representante de las cosas concretas, un valor simbólico, como representación de cosas abstractas, y un valor de signo, representando un contenido cuyos caracteres no refleja visualmente.⁹

⁷ Merleau Ponty, *El lenguaje indirecto y las voces del silencio*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, año 2006, página 67.

⁸ Fragmento extraído de metafísica Editorial Porrúa, México DF, 1996, página 6

⁹ Aumont, Jaques, *La imagen*, Ed. Paidós, Barcelona, 1992, página 83-84 en apuntes de Planificación de la Actividad Periodística II, Unidad 4.

Dentro de las funciones de la imagen éste autor destacó: el modo simbólico (símbolos religiosos que daban acceso a lo sagrado o representantes de ciertos valores compartidos en una sociedad dada), el modo epistémico (como aportación de informaciones, en cuanto el contenido representado) y finalmente el modo estético (que es aquella imagen que complace a su espectador).

Es recién en el Renacimiento, cuando la pintura llega al máximo desarrollo técnico, en el sentido de *teckné* y a la vez llega también a un mayor desarrollo poético. Los retratos de héroes, mitos, proezas de militares, reyes y monarcas se ponen al orden del día. Algunos pintores comienzan a incluir a sus mecenas como pastores en los cuadros de pesebres, como también en distintas escenas bíblicas.

La pintura comienza por función documentar la historia, aquella que es real que a partir de la intervención del artista se ficcionaliza -tras el manto de la objetividad- y comienza a ser relatada como acontecimiento histórico. Pero a la vez surge también otro tipo de narración, aquella que muestra los desastres de la guerra, aquella que le saca el velo de lo heroico de las batallas, para que la narración comience a concentrarse en los gestos: por una parte se observa como se muestran a las víctimas en un conflicto armado, el sufrimiento y la destrucción que se ven en la guerra y cómo, ésta, a partir de los relatos visuales en imágenes fijas deja de ser trascendental para convertirse en la narración del sufrimiento de los otros. Por otra parte, puede observarse también como se construye a los

victimarios, ejerciendo violencia explícita sobre otros hombres como así también sobre mujeres y niños.

Para la ensayista Susan Sontag, en *Ante el dolor de los demás*: **"La iconografía del sufrimiento es de antiguo linaje. Los sufrimientos que más se consideran dignos de representación son los que se entienden como resultado de la ira humana o divina (...) Las incontables versiones pintadas o esculpidas de la pasión de Cristo y el inagotable catálogo visual de las desalmadas ejecuciones de los mártires cristianos, sin duda están destinados a conmover y a emocionar, a ser intrusión y ejemplo. El espectador quizá se conmisere del dolor de quienes lo padecen – y en el caso de los santos cristianos, se sienta amonestado o inspirado por una fe y fortaleza modélicas – pero son destinos que están más allá de la lamentación o la impugnación"**¹⁰. En el acto de fruición¹¹ del espectador en cuanto la necesidad de observar imágenes que muestran cuerpos sufrientes es - según Sontag – la misma que se observa por el deseo de observar cuerpos desnudos es que **"la representación de tales crueldades está libre de peso moral"**¹²

En 1826 hubo un hecho que generó cambios en el arte, se inventó el modo de registrar imágenes por un medio fotoquímico, el daguerrotipo. El rol que en el renacimiento había ocupado la pintura en base a la narración

¹⁰ Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires, Editorial Alfaguara, S/A Año 2003. Página 48 – el subrayado es nuestro.

¹¹ Nota: Fruición de una imagen es un concepto de Román Guber, para indicar que el consumo de una imagen, sea ésta móvil o fija se da un proceso de co-producción de sentido. En *La mirada opulenta, Román Guber en Apuntes de la Cátedra de Planificación de la Actividad Periodística I*, Carlos Campolongo.

¹² Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires, Editorial Alfaguara, S/A Año 2003. Página 52

de historias "objetivas" había sido ocupado ahora por la fotografía¹³. Según Aníbal Ford ***"Hacia 1900 la situación de la prensa es floreciente (...) con la guerra de 1914 se desarrollan nuevas formas de propaganda nacional, de control de la opinión pública, al mismo tiempo que se pulen las técnicas de los corresponsales de guerra en un plano que cubre no sólo la información sino las "noticias humanas". Cuando termina la guerra, la prensa sensacionalista sigue su camino, renovando entre otros aspectos de las técnicas de los anuncios. Surge un nuevo tipo de periódico: el tabloide fuertemente ilustrado con el material fotográfico (...) en 1933 [comienzan a publicarse las revistas] Fortune y en 1936 Life, en las cuales se le dan gran importancia a las fotografías. La concentración monopólica y la organización de la prensa sobre las bases industriales se acentúa. (...) se inauguran nuevas técnicas de diagramación. Al mismo tiempo que el periodismo llega a este alto grado de especialización técnica y de dominio y control de la opinión mundial, es decir a su madurez como producto del capitalismo monopólico e imperialista."***

Asimismo, la pintura ocupó una función distinta en el arte a la que ocupaba hasta ese momento, la narración de relatos épicos por medio de imágenes fijas y comenzó a narrar poéticamente de este modo la función de los relatos épicos comenzó a ser ocupada por cierto tipos de fotografía, el fotoperiodismo, dado que este tipo de fotografías se ocupa de la narración de hechos históricos, una vez que en el siglo XX se inventó la cámara

¹³ Aníbal Ford, Fragmento extraído de *Literatura, crónica y periodismos*, Aníbal Ford en Medios de comunicación y cultura popular, editorial Legasa- ediciones culturales Argentinas S/A, páginas 238 – 239.

portátil. También en este siglo surgió en la pintura el movimiento cubista (1907) que se caracterizaba por un modo de retratar en una imagen fija el movimiento a partir de la inclusión de distintos puntos de vista en la misma imagen, como bien puede observarse en los cuadros de Pablo Picasso.

Pero.... ¿qué hace que una obra de arte siga siendo mirada siglo tras siglo? ¿Qué hace que siga existiendo ese consumo de arte? ¿Las historias condensadas en aquellas obras? Y ¿cómo todo aquello que se ha dicho, escrito y/ o resignificado a partir del paso de los años, hace a la construcción del magma de significaciones imaginarias (MSI)?¹⁴

Anteriormente habíamos definido al magma de significaciones imaginarias habíamos como, aquello de lo que se puede construir organizaciones conjuntistas pero las cuales no pueden ser reconstruidas por aquella composición conjuntista, dado que el MSI no pasa por una imposición lógica sino que soportan operaciones con conjuntos es decir:

"Todo es susceptible de formar conjuntos (es decir, tautológicamente, todo lo que puede ser dicho cae en el dominio de las reglas del decir en tanto es dicho); pero más allá o al margen de ciertos dominios, sólo lo es trivialmente"

Para responder estas preguntas, he elegido reflexionar sobre el impacto visual que producen las imágenes de la guerra de Irak que se inició

¹⁴ (Castoriandis, Cornelius, La institución imaginaria de la sociedad 2, Buenos Aires, Tus Quets editores, año 1993. página 290)

el 20 de marzo del año 2003 y que, según los medios de culminó el 13 de diciembre de 2003, fecha en que capturan al dictador, Saddam Hussein quien fuera ejecutado el 30 de diciembre de 2006. Desde la captura se modifica la Constitución Iraquí, y se llaman a elecciones democráticas en Irak.¹⁵ Éste país sigue siendo ocupado por las tropas que intervinieron en la guerra, y continúa sumido en un clima de inestabilidad política que continúa hasta la actualidad,¹⁶ aunque actualmente hay menos repercusiones sobre estos hechos históricos.

La guerra entre EE.UU. tiene las siguientes características, en relación a nuestro tema para ser analizada:

1. En primer lugar, EE.UU. tras haber tenido como experiencia la cobertura de la Guerra de Vietnam (1959- 1975) en la cual no hubo censura en cuanto a la cobertura de medios, durante la guerra del 2003 con Irak se prohibió a los medios de comunicación emitir imágenes de los soldados estadounidenses muertos.
2. En segundo lugar, lo que EE.UU. no censuró fue la emisión de imágenes de los soldados iraquíes muertos, lo cual permitió una construcción de cierto heroísmo en las figuras de George Bush como protagonista bueno de la historia, que salvará al

¹⁵ Nota: Según el diario *Clarín* del 22 de abril de 2003 asumió Jay Garner que estaba relacionado con el Secretario de Defensa de EE.UU.

¹⁶ Nota: esta tesina fue escrita en el mes de mayo de 2010 y si bien Barack Obama, Presidente de los EE.UU. , el 28 de febrero de 2009 anunció: "Lo diré muy claramente, el 31 de agosto de 2010 terminará nuestra misión de combate en Irak (...) No sé si se justifica que haya 50.000 efectivos en Irak (...) No podemos mantener un compromiso que impuso una carga a nuestros militares y que costará al pueblo estadounidense casi un billón de dólares" (Publicado en Diario *La Nación* el 28/02/2009). Aún no se ha producido el retiro de tropas dado esta tesina ha sido escrita en mayo de 2010.

mundo del terrorismo. Frente a la construcción de la imagen de tirano y dictador de Saddam Hussein, más allá de las posturas políticas respecto a este tema particular. Para culminar con una guerra –que aún no ha terminado- el ejército de los EE.UU. derribó la estatua de Saddam Hussein como símbolo de supremacía del ejército estadounidense, porque aún no habían capturado a Saddam Hussein en esa fecha.

3. En tercer lugar, tras conocerse los hechos de tortura que fueron denunciados por medio de fotografías que enviaban los soldados estadounidenses a sus familiares. En el mes de enero de 2004, se dio a conocer la denuncia que el Sargento Joseph Darby realizó por los hechos de tortura realizados por la compañía 372 de la Policía Militar estadounidense y los contratistas involucrados en la invasión a Irak en la Cárcel de Abu Ghraib donde estaban cautivos más de 7.000 personas acusadas de “terrorismo”. En enero del 2004 las fotografías de estos hechos fueron emitidas por el programa televisivo *60 minutos de la CBS* y un artículo de Seymour M. Hersh en la revista *The New Yorker*. Lo que siguió a la emisión fue un escándalo político a nivel mundial. El resultado de esto fue que el Departamento de Defensa de EE.UU. expulsó a 17 soldados y oficiales de servicio y 7 soldados fueron acusados de abandono de servicio, maltrato, asalto agravado y lesiones personales. Entre mayo de 2004 y septiembre de 2005 siete soldados fueron condenados en una Corte Marcial y

sentenciados a prisión. El 15 de enero de 2006 se conocieron nuevas fotografías y videos con abusos en la prisión de los condenados iraquíes. Las imágenes fueron emitidas por el canal televisivo CBS – amparándose en la legislación vigente- que ordena al Pentágono ha hacer públicas las imágenes existentes de torturas en Abu Ghraib. El 9 de marzo de 2006, se resolvió el cierre de la prisión y el traslado de los detenidos a otros centros de detención. En el mes de septiembre se anunció que aquella cárcel estaba vacía. El 22 de febrero de 2009, reabrió la cárcel Abu Ghraib con la promesa oficial de “tratamiento humanitario a los prisioneros de este centro de detención que se hizo famoso por los abusos cometidos contra ellos, primero durante el régimen de Saddam Husein y después con la ocupación estadounidense”¹⁷

4. En cuarto lugar, hay que mencionar que tras conocerse los sucesos de la Cárcel Iraquí, entre el 19 de junio y el 4 de julio de 2004 el diario *Clarín* publicó la noticia de que “Al Qaeda decapitó a un civil en EE.UU. ” y el 6 de julio de ese mismo año la noticia fue desmentida, lo cual suscitó los más variados análisis respecto de la guerra antiterrorista.
5. Por último, al conocer las imágenes de torturas de la guerra de Irak con EE.UU. el artista plástico, Fernando Botero, decidió pintar 82 cuadros donde muestra las torturas ejercidas a los

¹⁷ Datos extraídos del Diario *Clarín* del 22/02/2009. Hay que mencionar, que durante el año 2010, se denunció la existencia de otras prisiones donde ocurren el mismo tipo de abusos que ocurrían en Abu Ghraib y donde tampoco se respetó el trato humanitario a los prisioneros de guerra que establece el Tratado Internacional de Ginebra.

detenidos iraquíes por los soldados estadounidenses. Esto aporta al corpus de la tesina una mirada subjetiva y emocional, ante los hechos de tortura ejercidos por las tropas de los soldados norteamericanos a los hombres iraquíes. Esta mirada artística hace que pueda aparecer, el sentir que oculta la imagen fotográfica y otorga al espectador un juicio moral sobre un suceso épico.¹⁸

Esta tesina será estructurada sobre tres ejes de análisis los cuales se centrarán en los siguientes ítems:

- a) Desde el punto de vista del fotoperiodismo.
- b) Desde el tratamiento y construcción de lo histórico social en relación a una guerra reciente. Según Castoriadis, "La historia es posible e inconcebible fuera de la imaginación productiva o creadora, de lo que hemos llamado imaginario radical, tal como se manifiesta a la vez e indisolublemente en el hacer histórico, y en la constitución, antes de toda realidad explícita, de un universo de significaciones. Si incluye esa dimensión que los filósofos idealistas llamaron libertad, y que sería más justo llamarla indeterminación (la cual, supuesta ya por lo que hemos definido como autonomía, no debe ser

¹⁸ Nota: los datos de la noticia llegan a México obras de Botero sobre abusos en la Prisión Iraquí de Abu Ghraib en sitio web <http://www.telesurtv.net/noticias/secciones/nota/23790-NN/llegan-a-mexico-obras-de-botero-sobre-abusos-en-prision-iraqui-de-abu-ghraib/> publicada el 29/01/2008

confundida con ésta) es que este hacer plantea y se da algo distinto a lo que simplemente es y es también que está habitado por significaciones que no son simple reflejo de lo percibido, ni simple prolongamiento, ni sublimación de las tendencias de la animalidad, ni elaboración estrictamente racional de datos. El mundo social es cada vez constituido y articulado en función de un sistema de estas significaciones, existen una vez constituidas, al modo de lo que hemos llamado imaginario efectivo, o lo imaginado"¹⁹

c) Desde la función del arte frente a los sucesos históricos.

¹⁹Fragmento extraído de La institución imaginaria de la sociedad, Castoriadis, Cornelius, Buenos Aires, Tus Quets editores, año 1993. página 234

Parte I: "El fotoperiodismo en la guerra de Irak"

1. Introducción: "Las coberturas de la guerra"

A partir de la guerra de Vietnam según Sontag ***"hay una certidumbre absoluta de que ninguna de las fotografías más conocidas son un truco. La fotografía de 1972 que rubrica el horror de la guerra de Vietnam, hecha por Huynh Cong Ut, de unos niños aullando de dolor camino abajo de una aldea recién bañada con Napalm estadounidense, pertenece al ámbito de las fotografías en las que no es posible posar. Lo mismo, es cierto, con la mayoría de las fotos de guerras, desde entonces. (...) porque el intrépido fotógrafo solitario con su Leica o su Nikon en mano, operando sin estar a la vista buena parte del tiempo, debía entonces tolerar la proximidad y competir con los equipos televisivos: dar testimonio de la guerra ya casi no es un empeño solitario"***²⁰



²⁰ Susan, Sontag, *Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires, Alfaguara, Año 2003. página 70.

Otra fotografía enigmática de la Guerra de Vietnam es la captación ***"de una muerte cuando en efecto está ocurriendo y embalsamarla para siempre es sólo algo que pueden hacer las cámaras, y las imágenes, obra de fotógrafos en el campo, del momento de la muerte (o justo antes) están entre las fotografías de guerra más celebradas y a menudo más publicadas"***²¹ entre éstas se encuentra la realizada en febrero de 1968 de Eddie Adams que hizo el jefe de la policía nacional de Vietnam del Sur, General Nguyen Ngoc Loan que lo retrata ***"disparándole a un sospechoso del Vietcong en una calle de Saigón (...) La foto de Adams muestra el instante en que fue disparada la bala; el muerto, con una mueca, no ha empezado a caer. Para el espectador, para la espectadora, incluso para muchos años después de realizada la foto"***²²



²¹ Op. Cit. Pág.71

²² Según la autora ésta fue montada para la cámara dado que se hizo salir al prisionero para dispararle frente a la cámara. [extraído de Susan Sontag, Ante el dolor de los demás, Buenos Aires, Alfaguara, año 2003. Pág. 76]

Desde 1899 a 1902 en la guerra de los Boers se inicia la discusión de la censura en los tiempos de guerra. Según Sontag **"exhibir a los muertos, al fin y al cabo, es lo que hace el ejército enemigo"**²³ dado que se suponía que exaltaría el ánimo de la tropa. Sin embargo, cuando aquella fotografía fue publicada despertó distintas posturas hasta que fue censurada por **"cautivar el lado mórbido de la naturaleza humana"**²⁴

Fue recién en la primera guerra mundial (1914-1918) que se proscribió de modo organizado la fotografía periodística en el frente **"tanto los altos mandos alemanes como franceses sólo permitieron fotógrafos militares seleccionados cerca del combate"**²⁵

El 26 de abril de 1937 un corresponsal del diario londinense *The Times* y la Agencia Reuter tomaron las fotografías del Bombardeo de la ciudad de Guernica que atribuyeron a los pilotos de la *Legión Cóndor* al servicio de los Franquistas. Caso que analizaremos más adelante en la parte III de la tesina llamado: "El arte denuncia las torturas en la guerra de Irak"; apartado 2, "un haz de reemisiones: Los desastres de la guerra y Guernica".

Luego de transcurridos cincuenta años (1968); fue con la llegada de la guerra de Vietnam que la fotografía bélica se convirtió en una crítica a la

²³ Susan, Sontag, Ante el dolor de los demás, Buenos Aires, Alfaguara, año 2003. Pág. 76

²⁴ Susa, Sontag, Ante el dolor de los demás, Buenos Aires, Alfaguara, año 2003. Pág. 77

²⁵ Susan, Sontag, Ante del dolor de los demás, Buenos Aires, Alfaguara, año 2003. Pág. 77.

guerra, que tendrá sus consecuencias directas, dado que se generó una gran oposición de una parte de la población a esa guerra.

Para 1982 en la cobertura fotográfica de la guerra de Malvinas, el gobierno de Margaret Thatcher, concedió el acceso a sólo dos fotoperiodistas y no se concedió la transmisión en directo por televisión.

Llegados ya a 1991 lo que caracterizó la cobertura de la guerra del Golfo fueron las imágenes a distancia de la técnoguerra: ***"encima de los moribundos el cielo cubierto de rastros luminosos de los misiles y las bombas, imágenes que ilustran la absoluta superioridad militares estadounidenses sobre su enemigo. No se permitió a los espectadores de la televisión de Estados Unidos ver las secuencias de la NBC (que la cadena se negó a transmitir después) de lo que podía infingir aquella superioridad: el destino de miles de reclutas iraquíes que habiendo huido de la ciudad de Kuwait al final de la guerra, el 27 de febrero, y fueron arrasados con explosivos, Napalm, proyectiles radioactivos (con uranio) y bombas de fragmentación mientras se dirigían al norte (...) la mayoría de las operaciones estadounidenses en Afganistán a fines del 2001 estuvieron fuera del alcance de los fotógrafos de noticias"***²⁶

²⁶ Susan, Sontag, *Ante el dolor de los Demás*, Buenos Aires, Alfaguara, año 2003. Pág. 79

2. "El Acercamiento visual de la guerra Iraquí"

Ernest Jünger, el 1930 afirmó: "No hay guerra sin fotografía"²⁷, tanto la cámara como el fusil "disparan", la primera capta un acontecimiento histórico, captura el tiempo de un ser humano y lo inmortaliza. La segunda, le dispara a un ser humano y lo mata.

La guerra de Irak desde el tratamiento fotográfico ha suscitado una extensa cobertura; y a la vez, fue una de las guerras con mayores niveles de censura registrados hasta la fecha dado la prohibición de los Estados intervinientes en la publicación de imágenes.

Esto nos permite reflexionar sobre la relación existente entre el corresponsal de guerra, la censura en la instancia en la que se suprimen las garantías humanitarias²⁸

²⁷ Susan, Sontag, *Ante el dolor de los Demás*, Buenos Aires, Alfaguara, año 2003. Pág. 79 [El subrayado es nuestro]

²⁸ Nota: el 18 de marzo de 2003, se retiraron de Bagdad los representantes de la ONU y emprendieron el éxito junto a la población civil.

Los hechos más destacados de la guerra de Irak

A modo de guía se presenta un cuadro con la cronología de los principales sucesos históricos a fin de que el lector pueda seguir el análisis sobre el impacto visual de las imágenes de la guerra de Irak.

Cronología de hechos de la Guerra de Irak con EE.UU.	
Marzo de 2003	Se inicia la invasión: tropas norteamericanas, británicas, australianas, polacas y danesas ingresan en territorio iraquí para poner fin al régimen de Saddam Hussein.
Mayo de 2003	Victoria de EE.UU.: el presidente George anuncia el fin de los grandes operativos militares de combate.
Diciembre de 2003	Capturan a Saddam Hussein: es apresado por soldados norteamericanos en la ciudad de Tikrit.
Enero de 2004	Tortura de Prisioneros Iraquíes: se dan a conocer los hechos de tortura en la cárcel de Abu Ghraib realizados en el inicio de la guerra.
Noviembre 2008	Empeora la Situación: hay 960 ataques por semana. Saddam Hussein es condenado a muerte.
15 de enero de 2006	Nuevas pruebas sobre las torturas de Abu Ghraib: se conocieron nuevas fotografías y videos con abusos en la prisión.
Diciembre de 2006	Ejecución de Saddam: Fue ahorcado tras haber sido acusado de cometer crímenes contra la humanidad.
Enero de 2007	Bush reconoce errores: para la estrategia del país y envía 20.000 soldados adicionales.
Febrero de 2009	Retiro definitivo: EE.UU. anuncia el retiro de tropas de combate para agosto de 2010.

3. "Fotografías de una guerra muy lejana "

A. Los días anteriores al estallido de la guerra

A modo de *corpus* de análisis para este apartado sólo se tomaran las fotografías publicadas por el diario *Clarín* sobre todo las fotografías publicadas en las tapas, dado que allí se jerarquiza la noticia. *Clarín* destina un corresponsal especializado para la cobertura de la guerra de Irak, Gustavo Sierra, cuya columna, en la medida que la guerra avanza, va creciendo hasta convertirse en una sección "*Clarín en Bagdad*", allí se privilegia ese tipo de noticias.

La instalación del conflicto entre Irak y EE.UU. puede observarse en la edición del matutino del 1º de marzo de 2003 donde aparece el título central de la tapa del diario *Clarín* que anuncia: **"se lo aseguró a Naciones Unidas, Saddam empieza a destruir misiles"** y como subtítulo: **"anunció que comienza hoy mismo. Son los de largo alcance. Para el jefe de inspectores de la ONU eso significa un desarme real"**. La noticia descolocó a EE.UU., que dijo que eso era secundario. Y ratificó que quiere echar a Saddam. Alemania, Francia y Rusia, en cambio, elogiaron la decisión de Irak y en letra roja: **"fuerte impacto en la opinión pública de EE.UU."** las fotografías son principalmente sobre misiles, armamentos y computadoras junto a inspectores de la ONU. Ya en las páginas 26 a 29 es presentada la noticia con el título: **"Irak se desarma: hoy inicia la destrucción de sus misiles"**. La noticia se encuentra ilustrada con una foto de la agencia Jassim Mohamed/ AP es un inspector de la ONU revisando

un proyectil Al Samoud 2, en una base a 40 KM de Bagdad. En la página siguiente, puede verse la foto del ex – presidente George Bush con gesto amenazante. En el epígrafe de la foto puede leerse: **"En problemas: Bush frente a un creciente no a la guerra, incluso de los sindicatos"** en la página 29 hay una infografía que detalla los países que apoyan la declaración de guerra de EE.UU. a Irak sólo Gran Bretaña. Los demás países: Francia, China, Rusia, Alemania y Siria votan en contra y en duda se encuentran: Bulgaria, México, Chile, Camerún, Angola, Guinea y Pakistán.

El despliegue de fotografías que le siguen a esos días es de unos *marines* estadounidenses como puede observarse en la edición del 5 de marzo de 2003, donde la guerra se presenta como inevitable. Una foto de la Agencia AFP publicada en la tapa del diario *Clarín* muestra algunos de los 310 mil soldados fuera de foco caminando de espaldas mientras llegan al Golfo al costado del avión, la fotografía tiene más importancia visual que el título, el cual anuncia: **"La guerra cada vez más cerca -310 mil soldados en el Golfo"** y como subtítulo: **"Ayer Bush (George) redobló su apuesta y envió a 60 mil hombres. Se suman a los estadounidenses y británicos que ya están en la zona listos para actuar. En la escena, un embarque de las tropas hacia Kuwait en la base aérea de la brigada 101 de Kentucky".**

Aún la noticia de la guerra no ocupa las primeras páginas del diario y se le sigue reservando las páginas 22 a 24 de la sección internacional. En la página 22 se observa la imagen de la tapa, esta vez con los soldados fuera

de foco y el avión definido; la misma ocupa media página de la parte superior y anuncia en su título: **"Bush redobla la apuesta y envía 60.000 militares más"**. La fotografía es de la Agencia AFP de Jim Watson, en el epígrafe de la foto afirma: **"Camino a la Guerra. Tropas de la 101 Brigada Aero transportada se embarca para su traslado a Kuwait, una de las bases donde se lanzaría el ataque a Irak"**. En la página 23, se encuentra ilustrado la noticia una fotografía de Ali Mohammed de la Agencia AP que muestra a un inspector de la ONU mientras revisa un vehículo en la fábrica en la fábrica de Tají.

El 8 de marzo del 2003 un título principal de la Tapa del Diario *Clarín* anuncia: **"ultimátum definitivo a Bush y Blair antes de atacar. Le dan 10 días a Saddam para desarmarse."** Y como subtítulo aclaratorio expresa: **"La propuesta la presentaron EE. UU., Gran Bretaña y España en el Consejo de la Seguridad de la ONU. La votarán el martes. Rechazo de Francia, Rusia y China. es un pretexto para la guerra, dijeron."** y en un breve recuadro anuncian una noticia de opinión escrita por Ana Varón titulada: **"Bush jaquea el sistema mundial de seguridad"** en la página 27 del diario se lo ve a Bush hablando por teléfono en su despacho. La fotografía podría pasar por una más salvo por el epígrafe que dice: **"Presión. Las políticas del presidente Bush pueden generar un gravísimo precedente"**

El 14 de marzo de 2003 un cuarto vertical de página de la tapa del diario *Clarín* destaca: **"Exclusivo: escudos humanos argentinos en**

Irak” en un nuevo inaugurado por el diario llamado: “*Clarín en Bagdad*” allí hay un subtítulo explicativo que dice: ***"Integran un grupo que protege una refinería de petróleo de un eventual ataque. En la Argentina uno era modelo y los otros dos, fotógrafos. Ante el enviado espacial de Clarín contaron sus historias y por qué cambiaron sus vidas para oponerse a la guerra"*** Las fotografías de un primerísimo primer plano de los tres protagonistas de la noticia: ***"Rodrigo Doxandabarat: sentí la necesidad de estar; Francisco Ciavaglia: teníamos que hacer algo; y Juan Ferrari: me quedo hasta cuando sea"*** en la distribución de las páginas aún la noticia se ubica de la página 24 a la 29.

B. "La declaración de guerra"

La tapa de *Clarín* anuncia: ***"Bloqueado en la ONU, Bush igual mueve tropas"*** Gustavo Sierra es el enviado especial de *Clarín* en Bagdad y escribe la noticia: se complementa con las fotografías del retrato de los tres argentinos en la página 24 y en la siguiente, media hoja es ocupada por una foto de la Agencia AP que muestra una ceremonia religiosa con las palomas volando, abajo el epígrafe de la fotografía explicita: ***"Fiesta religiosa. Un grupo de iraquíes alimenta aves en el santuario Kadhimiya en Bagdad"*** Los shiítas celebraron el aniversario de la muerte de Hussein nieto de Mahoma. Las páginas 26 y 27, las fotografías se vuelven belicistas EE. UU. exhibe así su ejército esperando para el ataque en Kuwait son soldados marines estadounidenses que escuchan sentados en el piso a un oficial en una zona del desierto de Kuwait, cercano a Irak. Washington desplazó

también bombardeos B-2. y otra foto muestra como esperan también los soldados que pilotarán los aviones que aguardan la orden de ataque en el norte del Golfo mientras debate el Consejo de Seguridad. Otra noticia anuncia que **"En Israel los alumnos cambian los libros por máscaras antigas"** con la foto de un hombre mayor mirando los rollos de *nylon*. En el fondo un maniquí muestra un traje plástico con una máscara en un comercio de Tel Aviv y una noticia breve destaca: **"otra marcha mundial por la paz"**.

Tapas del ataque de EE. UU a Irak		
		
20/03/2003	21/03/2003	22/03/2003

El estallido de la guerra de Irak llega el 20 de marzo del 2003, las tapas del diario *Clarín* entre el 20 y el 22 de marzo titulan: **"Guerra"**, **"Invasión"**, **"Diluvio de bombas"** Las fotografías son las características de la tecnoguerra, mencionadas por Sontag en la cobertura de la guerra de

Kuwait y EE.UU. y lo son también en la guerra que analizamos en ésta tesina.

La guerra ha dejado de ser una idea, las fotografías de la tapa del diario muestran la ciudad consumida por el fuego y el humo, ellas dan cuenta del ataque sucedido por la noche. Si bien las fotografías son indiciarias dado que el lector deduce por la imagen la que ha ocurrido, ellas no son cruentas; aún mantienen la distancia entre el acontecimiento y la producción de la noticia. Recién en la tapa del 22/03/2003 se incluye una fotografía de soldados iraquíes que se rinden ante los marines posibilitándole al lector una idea de cercanía a una guerra muy lejana. En un recuadro se anuncia: **"Arrollador avance al sur de Irak"** mientras refuerza la noticia diciendo: **"Arrollador avance al sur de Irak"** mientras refuerza la noticia diciendo: **"tropas de EE.UU. y Gran Bretaña penetraron 160 km. Basora, el centro petrolero clave Iraquí, está a punto de caer. La división que lo defendía se rindió en masa"** Gustavo Sierra, en la sección de *Clarín en Bagdad* aporta la mirada subjetiva de la guerra con una frase que dice: **"hoy supe lo que es el infierno"**



Fragmento de tapa del Diario Clarín 29/03/2003

Dentro de la edición del 22/03/2003 se incluyen las fotografías de la redención de los iraquíes y las consecuencias de las explosiones en la población civil. La cámara avanza cada vez más muestra la guerra desde más cerca. Niños sangrando, marines en gestos de superioridad frente a los iraquíes, como puede observarse en la tapa del diario *Clarín* del 29 de marzo del 2003 donde ya comienzan a exhibirse las crueldades de la guerra.

C. Plano detalle: "una gota de Sangre sobre el lente de la cámara"

A partir del 7 de abril de 2003 las tapas comienzan a mostrar el límite del acercamiento, el vidrio de la cámara con una gota de sangre es la fotografía de tapa de aquel día. Los límites entre el acontecimiento y la noticia casi se anulan en la transmisión del "en vivo y en directo". Particularmente en la prensa gráfica, que puede trabajar con mayor distancia de la cobertura del acontecimiento, en esta etapa de la cobertura de la guerra ya no lo hace. Los fotógrafos ya no buscan encontrar el mejor punto de vista posible para la narración visual, las reglas de composición de la imagen ya no priman en las fotografías publicadas, cuanto más desprolija sea la imagen más atractiva resulta para su publicación en tapa, dado que ello hace que el lector espectador pueda suplir la distancia temporal y espacial que caracteriza el arché de la fotografía.

Por arché debe entenderse según Jaques Aumont: ***"sólo las imágenes presentadas en el tiempo – sean móviles o no – tienen una existencia temporal intrínseca. Sin embargo, casi todas las imágenes <<contienen>> tiempo, que son capaces de comunicar a su espectador si el dispositivo de presentación es adecuado para ello. (...) las imágenes pueden liberar un sentimiento de tiempo, es forzosamente porque el espectador participa y añade algo a la imagen (...) Es un saber sobre la génesis de la imagen, sobre su***

modo de producción, sobre lo que Jean Marie Schaenffer llama su arché²⁹



La imagen genera un impacto visual y emocional que Emilio Burrucúa denominó pathosformel, es decir **"una fórmula expresiva en tanto que es una organización de formas sensibles y significantes (palabras, imágenes, gestos, sonidos) destinadas a producir en quien las percibe y capta una emoción y un significado, una idea acompañada por un sentimiento intenso, que se entiende han de ser comprendidos por las personas incluidas en un mismo horizonte de cultura. Todo pathosformel tiene por lo tanto un origen histórico preciso, un tiempo en el cual se construyó y obtuvo su configuración más sencilla, eficaz y precisa, un devenir que lo**

²⁹ Jaques Aumont, *La Imagen*, editorial Paidós, Barcelona, 1992, Pág. 172 y 173.

despliega en la larga duración y lo ubica en el ámbito geográfico y cultural de una tradición civilizatoria³⁰

El observador de la imagen queda impactado emocionalmente por lo que ha seleccionado el fotógrafo como porción de la realidad existente. El caso más asombroso de la mayoría de las fotografías de la cobertura del acontecimiento de la guerra de Irak son las imágenes publicadas en la tapa del diario *Clarín* del 7 de abril de 2003 donde en una de ellas una gota de sangre toca el lente de la cámara en primer plano y fuera de foco se ven en el piso los cadáveres luego de un bombardeo por error. La segunda fotografía, muestra la mano del camarógrafo ensangrentada que con un trapo intenta limpiar el cristal para continuar filmando y por último, - con el lente de la cámara ya nítido- presenta la imagen del reportero que explica lo sucedido tres minutos después con el humo del ataque a sus espaldas.

Ese día fallecieron 19 personas, entre ellos, el traductor de la BBC que acompañaba al cronista y al camarógrafo que obtuvieron las imágenes. Además hubo 49 heridos en el bombardeo realizado por un F-15. La noticia está ubicada en la página 8 del diario. Se observan fotografías de pedazos de cuerpos humanos por el piso y otra foto del cronista alejándose del lugar. Para esta fecha puede observarse que comienzan a publicarse en el diario *Clarín* figuras que incluyen fragmentos de cuerpos humanos. El tratamiento de la imagen deja de tener la prolijidad de los primeros días de la guerra. Además aparecen fotografías en las que los iraquíes toman las armas y

³⁰ Emilio, *Burrucúa en Ramona* 24 "Después del Holocausto ¿qué?", página 11, Buenos Aires, junio 2001

dejan la actitud sumisa con la cual se representaban en las fotografías de los primeros días de la guerra, aunque fotográficamente los gestos más agresivos los siguen teniendo los marines estadounidenses que para ese entonces ya han tomado el Palacio de Sadam Hussein.



A los dos días de la fotografía del bombardeo a los cronistas de la BBC, el 9 de abril de 2003, el hotel que albergaba a los periodistas y fotógrafos en la ciudad Bagdad fue bombardeado. La noticia de la tapa del diario de ese día tituló: ***"horror en el hotel de los periodistas"*** y con una bajada de tapa explica: ***"un tanque de los EE. UU. disparó contra el hotel Palestine, en la zona de Bagdad aún bajo control iraquí. Murieron un camarógrafo español y otro ucraniano. El enviado de Clarín se salvó porque estaba un piso más arriba. EE. UU. dice que atacó porque allí había francotiradores. Los periodistas nunca***

vieron a ninguno. Antes, otro ataque había matado a un cronista de la cadena árabe Al Jazeera³¹

En el cuerpo principal del diario la noticia del bombardeo al hotel de periodistas es cubierta desde todos los ángulos entre las páginas 2 a 7 del matutino, donde se incluyen los retratos fotográficos de los 11 periodistas muertos de la guerra de Irak, una infografía muestra el impacto del proyectil en el hotel y la fotografía más impactante es la del cadáver de un iraquí en un puente mientras los soldados estadounidenses caminan con sus armas.

Las imágenes que se incluyen en esa edición del diario comienzan a distanciarse de la objetividad de la foto de la prensa, se incluyen los gestos de horror en primeros planos el grito silencioso de la fotografía de una mujer al enterarse que su marido y su hijo están heridos³², el gesto de un hombre herido es socorrido para ingresar al hospital de Bagdad³³

³¹ Pág.2 a 17 de la edición del diario *Clarín* del 9 de abril de 2003.

³² Página 8 del 9 de abril de 2003

³³ Página 8 de la Edición del 9 de abril de 2003.

Parte II: "Los líderes políticos de la guerra de Irak"

1. Introducción: "El derrocamiento del símbolo"

En las tapas del diario *Clarín* hay una particularidad significativa, una ausencia total de las imágenes de los líderes políticos de los principales países hasta el 11 de abril de 2003 en que la foto de Bush aparece en una noticia titulada: **"Bush y Blair le dicen a Irak que no buscan su petróleo"** la fotografía fue suministrada por la agencia AP. El resto de las imágenes de Bush que aparecieron con anterioridad eran en su despacho o dando una conferencia de prensa en otro país.



Al 12 de abril de 2003 aún los soldados no conocen los rostros de la familia Hussein, tampoco conoce el rostro la ciudadanía, para solucionarlo **"El pentágono repartió a sus hombres en Irak un mazo de 55 cartas de póker con los rostros de los hombres fuertes del régimen. Los buscan vivos o muertos"**³⁴

³⁴ Página 10 de la edición del 9 de abril de 2003.



Para el
estadounidense
entrado en

mes de abril los
ya habían
Bagdad y se

encuentran arrodillados en el **"Tramo final de la guerra. Apuntan al último bastión de Saddam"** como titula la tapa del diario *Clarín*, la duda está en que los soldados aún no conocen el rostro de Hussein, el dictador contra el cual estuvieron luchando y aún peor, para **"la CIA el líder iraquí está muerto"** como titula una de las noticias en la página 3 del matutino del 12 de abril de 2003.



2. "La caída Saddam Hussein: el Derrocamiento de una estatua"

Habitualmente en las obras pictóricas o fotográficas, se representan a los héroes en determinada acción que alude a los momentos de *hybris* o *Clímax*. Es decir, cuando se narra una historia por medio de imágenes siempre se muestra al protagonista y al antagonista de la historia o acontecimiento narrada en las imágenes. Esto es lo que no sucede en la cobertura de la noticia de la guerra de Irak, a hasta el 12 de abril de 2003 no aparecen representados en las noticia. Esto implica una paradoja mediática dado que no hay líder, antagonista o villano, a quien derrotar para luego mostrarlo en las cámaras televisivas. Durante meses los soldados estadounidenses persiguieron a un enemigo ausente. No han logrado apresar a Saddam Hussein, no derrotar al régimen dictatorial. Los soldados Iraquíes no lo encuentran. La solución llegará con lo que será el derrocamiento del símbolo.

Ante la ausencia de cuerpo a quien derrotar, el ejército estadounidense derribó la estatua de Saddam Hussein la cual se encontraba en la Plaza principal de Bagdad *Farduss*.

La tapa de la edición de *Clarín* del 10 de abril de 2003 tituló en letras pequeñas: **"No se sabe donde está Saddam"** Y en letras negras como título principal: **"Cómo cayó Bagdad"** y un epígrafe aclaró lo sucedido del siguiente modo: **"El gobierno de Saddam ya colapsó. El enviado de clarín cuenta como los tanques de EE.UU. coparon sin resistencia el centro de la ciudad. Y cómo se desataron los saqueos y la destrucción de los símbolos del régimen. Aún se combate en el norte de Irak"**. En esa edición se dedican 20 páginas sobre **"El día en que se definió la guerra"** la fotografía de la tapa impacta, un soldado de EE.UU. al rostro de la estatua de bronce que aún se encuentra erguida atándole una soga al cuello a la estatua, mientras sobre el rostro de la estatua le coloca una bandera de EE.UU. La soga es para luego derribar la estatua del "dictador" Hussein con una grúa.

En la página 2 del diario se ofrece al lector del *Clarín* cuatro imágenes que relatan la secuencia de la caída de la estatua hasta que la población civil la destruye a mazazos. Lo que nos enseña esta serie fotográfica es que para dar finalizada una guerra es necesario destruir un símbolo. Desde la página 2 del diario ya figura la imagen impactante en el suelo de la plaza con los iraquíes sobre ella.

Serie de fotografías de la caída del régimen de Saddam Hussein

Edición del diario *Clarín* del 10 de abril del 2003



La serie de cuatro fotografías se publicó entre las páginas 6 y 7 de la edición. La primera de las fotos, se llama "Barras y estrellas" fue tomada por Lauret Rebours de la Agencia de noticias AP. El epígrafe dice: ***"El cabo Eduard Chin se trepa a la estatua de Saddam, y coloca en su cabeza la bandera de los EE.UU. de 12 metros de altura y levantada en la Plaza principal, fue atacada con zapatazos y basura".***

La segunda fotografía se titula **"Al cuello"** y el epígrafe: **"ahora el Cabo Chin, subido a una gigantesca grúa pasa las sogas y una gruesa bandera por el cuello y coloca a modo de corbata la bandera de Irak. La estatua de Saddam ya está lista para ser derrumbada"**.

La tercera fotografía se titula **"Abajo"** y el epígrafe aclara la imagen: **"Decenas de dadadies siguen de cerca la escena en el centro de Bagdad. El soldado norteamericano ya terminó su trabajo. Ahora, la enorme grúa tira hacia abajo la estatua que se corta a la altura de las piernas. Casi 10 metros de bronce quedan suspendidos por un momento, pero luego se estrellan contra el piso de la plaza."**

La foto N °4, cuyo título es **"Ahorcado"** con el epígrafe explicita: **"La enorme mole de bronce ya está en el suelo. Decenas de habitantes de Bagdad se abalanzan sobre el rostro de Saddam y comienzan a golpearlo en la cara con palos, picos y martillos. Era la última estatua del líder iraquí, inaugurada el 28 de abril de 2002, con motivo de su cumpleaños número 65. Rodeada de 37 columnas (Sadam nació en 1937), cada una de ellas tenía las iniciales SH en árabe"**

En las cuatro fotografías se infiere que el pueblo iraquí necesitaba dar por finalizada la guerra. Los soldados estadounidenses encontraron el modo de poner fin la guerra sin capturar al líder iraquí. La cámara sigue la secuencia de las fotografías de la caída de una estatua, de un símbolo para

el pueblo iraquí que destruye el bronce como si se tratara de una persona. La secuencia reconstruye lo ocurrido y lo muestra al mundo narrándolo en imágenes se cierra un ciclo, el ciclo de la creencia en ese líder, pero aún así la guerra no ha sido concluida, lo que sí ha concluido es la narración del acontecimiento y de la muerte del antagonista imaginario, el enemigo fantasma. Este hecho ocurrió el 10 de abril de 2003, la captura real de Saddam Hussein fue el 13 de diciembre de 2003 y su ejecución en el año 2006.



Foto de Agencia Word Express

3. *Lo real: La detención de Saddam Hussein (2003) y la ejecución en la Horca (2006)*



Hussein fue arrestado en abril de 2006. Según AP no es más que un periodista iraquí que trabaja en una zona de Guerra.
Fotografía premiada de Bilal Hussein Zaidon

Saddam Hussein fue apresado el 13 de diciembre de 2003, llevado a prisión por la masacre de civiles en 1982 donde fue condenado a morir en la horca el 11 de junio del año 2006. La fotografía de la captura fue realizada por Bilal Hussein Zaidon, fotógrafo que ganó el Pulitzer por aquella fotografía; pero que además aquel hombre fue condenado a prisión por haber fotografiado aquel acontecimiento dado que fue acusado por el servicio de inteligencia de EE.UU. como terrorista. Al 2010 aún no hubo resultados favorables sobre el juicio.³⁵

³⁵ http://weblogs.clarin.com/itinerarte/archives/2007/11/el_ejercito_de_eeuu_enjuicia_a_un_ganador_del_pulitzer.html



En la segunda fotografía podemos observar a Hussein en el 2006, durante el juicio que lo condenaba a morir en la horca, la imagen fue capturada por la agencia Reuters.



La tapa del diario *Clarín* del 31 de diciembre de 2006 muestra al pueblo Iraquí con carteles con el rostro de Saddam Hussein. La única imagen que se vio del ahorcamiento fueron los videos piratas que fueron emitidos por televisión, de hecho la imagen es una fotografía del video que publicó el diario.



La noticia se cubrió desde varios ángulos pero ninguna imagen en la gráfica. El derrocamiento de la estatua de Hussein había culminado con él, si bien el ahorcamiento del hombre fue una noticia de tapa para la prensa gráfica ya no tenía el mismo impacto visual que las imágenes que se difundieron en el 2003.

Parte III: "El arte denuncia las torturas en la guerra de Irak"

Luego de conocerse las fotografías y la denuncia de las torturas en la cárcel de Abu Ghraib en el año 2004. El pintor colombiano Fernando Botero, pintó una serie de 82 cuadros, que ilustran los hechos de tortura ocurridos en aquella prisión iraquí que tenía a los presos acusados de terrorismo durante la guerra de Irak con EE.UU.



La obra ficcionaliza, recrea y transforma las fotografías que fueron presentadas como pruebas para que la justicia internacional solicitara el cierre de la cárcel de Abu Ghraib por los hechos sucedidos ante la violación a los derechos humanos y trato inhumano por parte de los soldados

estadounidenses de la compañía 372 a los prisioneros iraquíes.



La noticia de las pinturas de Fernando Botero fueron publicadas por el diario *Clarín* el 24 de junio del 2005, en ella se anuncia la apertura de la muestra en el Palacio de Venecia, Roma. Allí el pintor declara: ***"que su nueva obra sea vista como el Guernica de Pablo Picasso"*** y tal vez lo sean porque aquellas son las imágenes de la trascendencia del

acontecimiento en la pintura, aquellas imágenes pintadas por Fernando Botero hacen más fuerte la denuncia y piden al espectador en un silencio rotundo, que no olviden que en la guerra de Irak -en pleno siglo XX - los soldados estadounidenses no respetaron los derechos humanos y ejercieron actos de tortura con quienes eran los prisioneros de guerra iraquíes.

Con la estatua de Saddam derribó el símbolo del hombre, esta vez con las pinturas de Botero, sobre la tortura en la cárcel iraquí se derrumbó el símbolo del heroísmo norteamericano. Una guerra es un ámbito donde los hombres perdieron su humanidad y ambos se convirtieron adversarios. En aquella guerra no quedaron más héroes que las personas reales que ayudaron a los sobrevivientes.

La imagen heroica de George W. Bush, el símbolo, comenzó a derribarse el día de la inauguración de las pinturas sobre las torturas de Irak.



Según Fernando

Lo que sigue a continuación son tres fotografías que narran los acontecimientos de torturas ocurridos en Abu Ghraib y que, -como bien lo esbozamos en la introducción de esta investigación – fueron las pruebas presentadas por Sargento Joseph Darby mes de enero de 2004 contratistas involucrados en la invasión a Irak en la Cárcel de Abu Ghraib donde estaban cautivos más de 7.000 personas acusadas de terrorismo, los hechos fueron realizados por la compañía 372 de la Policía Militar estadounidense. Las imágenes de la tortura fueron emitidas por el programa televisivo *60 minutos*

³⁶ Artículo publicado por el diario *Crítica de la Argentina* del 21 de mayo de 2008, Pág. 25

de la CBS y un artículo de Seymour M. Hersh en la revista *The New Yorker*. Lo que siguió a la emisión fue un escándalo político a nivel mundial. Como consecuencia el Departamento de Defensa de EE.UU. expulsó a 17 soldados y oficiales de servicio y 7 soldados fueron acusados de abandono de servicio, maltrato, asalto agravado y lesiones personales. Entre mayo de 2004 y septiembre de 2005 siete soldados fueron condenados en una Corte Marcial y sentenciados a prisión. El 15 de enero de 2006 se conocieron nuevas fotografías y videos con abusos en la prisión de los condenados iraquíes. Las imágenes fueron emitidas por el canal televisivo CBS – amparándose en la legislación vigente- que ordena al Pentágono ha hacer públicas las imágenes existentes de torturas en Abu Ghraib.

En cuanto a las imágenes pintadas por Fernando Botero, ellas aportan una mirada subjetiva a los acontecimientos históricos, en ellos prima el valor emocional y el impacto visual de las imágenes narran lo no dicho en la fotografía, es el horror representado en la pintura de Botero que interpela la mirada moral que tiene el espectador sobre el suceso. Es en este tipo de pintura que se cristaliza lo histórico social y se instituye el magma de significaciones imaginarias³⁷ de este modo la historia pasa a convertirse en épica³⁸ es decir en el relato visual de un suceso que luego de ser representado por medio de una obra plástica se convierte en la ficcionalización de un acontecimiento real, porque el artista desde su estilo personal y desde el modo en que el pintor selecciona la narración del suceso.

³⁷ Nota: las definiciones de Magma de Significaciones Imaginarias (MSI) y lo histórico social son conceptos de Cornelius Castoriadis en la página 18 de este trabajo de investigación.

³⁸ Nota: Ibídem Pág. 5. Op. cit. 2.

A modo de ejemplo se seleccionaron 3 de los 82 cuadros pintados por Fernando Botero a fin de compararlas con las 3 imágenes fotográficas³⁹:

En la primera imagen seleccionada se observa uno de los métodos de tortura era desnudar a los prisioneros y soltarle perros amaestrados para atacar a los prisioneros, en la fotografía se ve al soldado con el perro atado en cambio en el cuadro de Botero se observa la consecuencia de esta acción cuando el perro fue soltado y atacó al prisionero, en ella se ve como el prisionero está vestido y con los ojos tapados, muestran la sangre y la ferocidad del animal atacando a su presa como indicio de la agresión, también como figura indiciaria está la sangre y el hombre maniatado indefenso ante la situación de agresión.



La segunda serie de imágenes se advierte cómo hay una pila de hombres que fueron torturados con la cabeza tapada en la fotografía aparecen los

³⁹ Las imágenes fueron extraídas de:
http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Abu_Ghraib_prisoner_abuse
<http://www.telesurtv.net/noticias/secciones/nota/23790-NN/llegan-a-/>
<http://mexico-obras-de-botero-sobre-abusos-en-prision-iraqui-de-abu-ghraib>

torturadores dos soldados de EE.UU. en el cuadro los torturadores no figuran sólo la representación de los hombres que sufrieron la tortura.



Otro modo de tortura era maniatar a los presos sobre las rejas de las celdas y dejarlos colgados por un tiempo determinado con la cabeza tapada. Botero solo les tapa los ojos y los representa con ropa interior femenina, en los hechos podía ocurrir esto o también como se observa en la fotografía podían atarlos y dejarlos desnudos.



2. "Un haz de remisiones: Guernica y Los desastres de la Guerra"

Hay en las coberturas de la guerra de Irak dos obras artísticas que ilustran las noticias que no son fotografías:

A. Algunos grabados de Francisco Goya y Lucientes "**Los desastres de la Guerra**"

B. El "**Guernica**" de Pablo Picasso.

A modo de organización del material se analizarán por separado la obra de Picasso *Guernica* y *Los desastres de la guerra*, por ser ellas de épocas y situaciones históricas, diferentes para luego realizar una conclusión final sobre las mismas.

A. Francisco Goya y Lucientes "Los desastres de la Guerra"

A inicios del siglo XIX, Francisco Goya pintó una serie de ochenta y tres grabados entre 1810 y 1823 sobre lo que el artista llamó *Los desastres de la guerra* que representan las torturas que los soldados franceses de napoleón realizaron al invadir España en 1808 cuando los españoles se revelaron contra Francia.

Las imágenes de Goya llevan al espectador a conocer las atrocidades de aquel suceso histórico. Aquella serie de grabados no es la narración de un suceso sino que cada imagen de la serie es independiente una de la otra

y hasta el mismo artista en el epígrafe de la foto opina sobre la imagen que se muestra al espectador, lo monstruoso que es la guerra infringida por Francia hacia el pueblo español.

Hay en aquellos dibujos de Francisco Goya una denuncia de lo macabro de la guerra, Goya encuentra artista un modo de dar respuesta al sufrimiento. No sólo contempla el horror de la guerra, sino que además lo denuncia, lo plasma en imágenes pero a la vez hace un juicio de valor en los epígrafes de la imagen: **“con frases tales como: no se puede mirar, Esto es malo, ¡esto es peor!, bárbaros, qué locura, Fuerte cosa es!, por qué?, yo los ví o esto es lo verdadero”**⁴⁰ En este caso los epígrafes actúan como la puesta en marcha de la subjetividad del artista ante un suceso que excede el involucramiento emocional del espectador testigo de un suceso a diferencia del fotógrafo que con su cámara debe mostrarse objetivo ante ciertos sucesos atroces y el epígrafe de la foto refuerza esa construcción de la subjetividad, lo cual no es tarea del fotógrafo sino del diseñador de la página del periódico.

⁴⁰ Nota: estos son los títulos de algunos de los grabados de los 83 grabados de Goya de la serie *Los desastres de la guerra*.



Los dos grabado seleccionados fueron publicadas en dos noticias; una llamada *“Elogio a Goya, un cirujano de la batalla y la palabra”* que realiza una reflexión sobre la guerra de Irak publicada por el diario *Clarín* el 15 de diciembre de 2002 y la otra, publicada en el diario *La Nación* el 3 de mayo de 2008, para ilustrar un texto de Tomás Eloy Martínez sobre la guerra titulado: *“Para entender el corazón humano”*. Finalmente, ambas se utilizaron para ilustrar una noticia de arte referida a los grabados de Goya publicada por el Diario *Crítica de la Argentina*, el 22 de mayo de 2008.



El habla común fija la diferencia entre las imágenes hechas a mano como las de Goya y las fotografías, mediante la convención de que los artistas hacen dibujos y los fotógrafos toman fotografías.

Pero la imagen fotográfica, incluso en la medida en que es un rastro, y no una construcción elaborada con rastros fotográficos diversos, no puede ser la mera transparencia de lo sucedido. Siempre es la imagen que eligió alguien; fotografiar es encuadrar, y encuadrar es excluir.⁴¹ En cuanto a la cuestión del encuadre es importante mencionar que para Jaques Aumont "***el encuadre o el marco, en tanto objeto concreto u objeto abstracto, definen un límite entre lo que es real – como espacio del espectador- y lo que no lo es – como espacio de la ficción – en tanto representación porque "manifiesta la clausura de la imagen, en su carácter de no limitada. Dado que para este autor el marco límite ya que cumple distintas funciones: la visual, es decir lo que lo separa perceptiblemente; la económica, en tanto su valor comercial; la simbólica, cómo índice para el espectador que mira la imagen; las***

⁴¹ Susan Sontag, Ante el dolor de los demás, Buenos Aires, editorial Alfaguara, 2003.

funciones narrativas y representativas, donde se designa un mundo ficcional con valores imaginarios; y por último, la función retórica, que tienden algunas veces a ser un discurso autónomo”.

(...)

"Para este autor, la palabra encuadre y el verbo encuadrar aparecieron con el cine para designar el proceso mental y material, presente ya en la imagen pictórica y fotográfica por el cual una imagen que contiene cierto campo visto desde cierto ángulo y con límites precisos” El encuadre es la actividad del marco, su movilidad, potencial y el deslizamiento interminable de la ventana, a la cual equivale en todos los modos de la imagen representativa fundados en una referencia –primera o última – a un ojo genérico, a una mirada, incluso perfectamente anónima y desencarnada, cuya huella es la imagen.”⁴²

Los desastres de la guerra y los padecimientos de los soldados que dibuja Goya en sus grabados "son una síntesis. Su pretensión [mostrar al espectador que] sucedieron cosas como esas. En contraste con una fotografía o secuencia de película que pretende representar con exactitud lo que estaba frente a la cámara lo que estaba frente a la cámara. Se supone que una fotografía no evoca sino muestra. Por eso, a diferencia de las imágenes hechas a mano, se pueden tener prueba. Pero ¿pruebas de qué? La sospecha de que Muerte de un

⁴² En Jaques Aumont, *la imagen*, Editorial, Paidós, Barcelona 1992, Pág. 69 a la 71 y Pág. 74.

***soldado republicano de Robert Capa quizás no muestra lo que dice
que muestra (...) sigue rondando en los debates de la fotografía*⁴³**

⁴³ Sontag, Susan, Ante el dolor de los demás, Editorial Alfaguara, S/A. Año 2003. Pág. 58.

B. El "Guernica" de Pablo Picasso.

El cuadro de Guernica tiene una significación especial, en relación con la guerra de Irak con los EE. UU. ¿qué es aquello a lo que nos retrotrae esta imagen? La ausencia o; mejor dicho, el ocultamiento del cuadro de Picasso en un momento crucial... El día en que se votaba en la ONU si EE. UU. Invasión o no Irak por la posesión de armas químicas, el cuadro del *Guernica* se encontraba detrás del orador. La anécdota cuenta que las personas de Ceremonial y Protocolo que organizaban la reunión, enviaron a tapar el cuadro con una tela azul, así podía discutirse -sin distracción para las cámaras- la declaración de guerra⁴⁴. La fotografía que se ve a continuación es una marcha por la paz cuando se declaró la guerra de Irak, el fotógrafo René Burri capturó a los manifestantes que llevaban como pancartas imágenes del cuadro de Guernica.

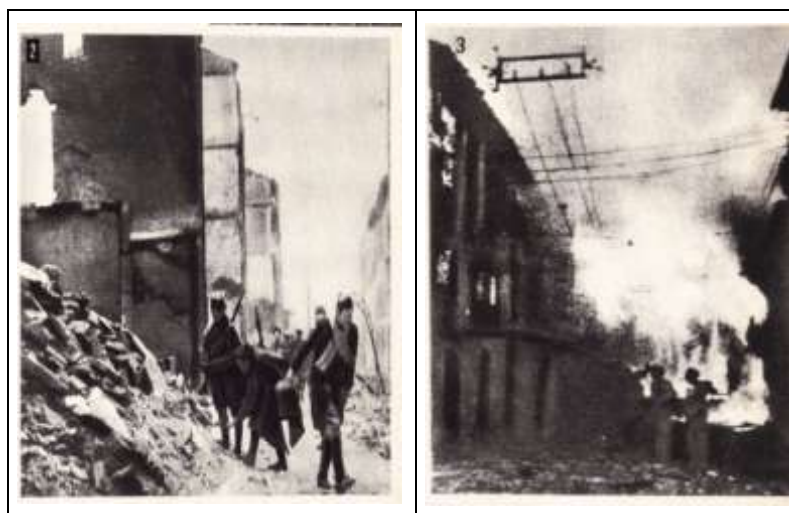


Foto: Agencia Magnum

⁴⁴ La anécdota fue narrada en un documental de la BBC emitido por el canal Encuentro en el mes de enero de 2009.

Las fotografías del Bombardeo

El cuadro del *Guernica*, ilustra el bombardeo a aquella ciudad se realizó el 26 de abril de 1937 a la población vasca realizado por los aviones alemanes de la Legión Cóndor, al servicio de los insurgentes franquistas. Las fotografías que se observan a continuación fueron realizadas por el corresponsal del diario londinense *The Times* y la *Agencia Reuters* fueron los primeros en difundir la noticia del Bombardeo de Guernica, atribuyendo a los pilotos de la Legión Cóndor la destrucción de la ciudad. Estas fotos fueron tomadas inmediatamente después del raid. En una vemos a los milicianos vascos buscando víctimas entre las ruinas, en la otra un aspecto del fuego que destruyó la Villa.⁴⁵



Las siguientes fotografías del bombardeo de Guernica se ve como ha quedado la ciudad después del acontecimiento, las imágenes son impactantes porque el observador sabe que lo que ve en la fotografía fue un hecho real, que ocurrió en un determinado tiempo y lugar. Pese a ello,

⁴⁵ Fotos extraída de la revista *Crónica de la guerra española* N° 62, Buenos Aires, 1967.

mantiene una distancia sobre todo en las fotografías en blanco y negro, dado que implícitamente le indica a -quienes las observan la fotografía- que aquello es la representación del acontecimiento.



La fotografía siguiente pone en evidencia el estado en que quedó una Capilla luego de que se apagaron las llamas. La imagen traslada al espectador al lugar y tiempo del suceso, como una ventana abierta en la que el tiempo y el espacio se detienen, para que con el transcurrir el espectador pueda estar y no estar ahí.



Esa cualidad de la fotografía, es la que da su impronta y a la vez a pesar de que ella sea susceptible de reproductividad, la hace única.

Contradiciendo la idea de Walter Benjamin de la pérdida del aura de la obra de arte, el cual postula que ***“se pierde el aura de la obra de arte cuando aparece la cámara de cine pero también incluye en este proceso a la máquina fotográfica dado que según el autor: he aquí un estado de las cosas que podríamos caracterizar así: por primera vez – y esto es la obra de cine – llega el hombre a la situación de tener que actuar con toda su persona viva, pero renunciando a su aura. Porque el aura está ligada al aquí y ahora. Del aura no hay copia (...) Lo peculiar del estudio cinematográfico consiste en que los aparatos ocupan el lugar del público, y así tiene que desaparecer el aura del actor y con ella la del personaje que representa. (...) La reproductividad técnica de la obra de arte modifica la relación de la masa para con el arte (...) hasta casi finales del siglo XVIII, la recepción colectiva de las pinturas no tuvo lugar simultáneamente, sino por la mediación de múltiples grados jerárquicos. Al suceder de otro modo, cobra expresión el especial conflicto en que la pintura se ha enredado a causa de la reproductividad técnica de la imagen”***⁴⁶

Hay que añadir que en el fotoperiodismo, las fotografías de determinados sucesos históricos, en la captación de aquellas imágenes o huellas lumínicas en un negativo; las hacen únicas en el sentido de que jamás volverá a capturarse un instante de espacio y tiempo de tal valor histórico, independientemente de su posterior reproductividad. De hecho muchos acontecimientos históricos no habrían sido conocidos si no hubiera existido la fotografía que está sujeta a un valor documental y esos

⁴⁶ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de la reproductividad técnica*, Taurus, Madrid, 1982, Pág. 36-44.

acontecimientos al convertirse en noticia pasaron por lo que se denomina una narración visual y discursiva de aquel suceso, es de esta forma como los acontecimientos históricos trascienden el tiempo y constituyen lo histórico social.

En las fotografías del *Guernica* hay ausencia de muertos, ellos están presentes por su ausencia, por los destrozos de la ciudad, por las marcas que ha dejado el fuego en las paredes llenas de hollín, por las casas sin techos, por las estructuras de piedra destrozadas: pero en ellas hay una ausencia de morbosidad. Muestran las consecuencias de la explosión pero a diferencia de las fotografías de Irak donde se evidencia la crueldad de la guerra frente a la población civil es exacerbada, con una gota de sangre sobre el lente de la cámara. En 1937 la narración del bombardeo se focaliza en el impacto pero jamás busca en el espectador mostrar el sufrimiento o el dolor de las personas o el Pathosformel ⁴⁷ que hemos definido anteriormente en el apartado de la cobertura de la guerra de Irak.

El cuadro de Guernica

En el año 1936 el director del Museo General de Bellas Artes del Gobierno Republicano el Sr. Josep Renau, le encargó a Pablo Picasso, un cuadro de tema libre que se presentaría en la Exposición Internacional de París, la condición fue que él mismo estuviera listo para 1937.

⁴⁷ Op. Cit. 30. "una fórmula expresiva en tanto que es una organización de formas sensibles y significantes (palabras, imágenes, gestos, sonidos) destinadas a producir en quien las percibe y capta una emoción y un significado, una idea acompañada por un sentimiento intenso, que se entiende han de ser comprendidos por las personas incluidas en un mismo horizonte de cultura. Todo Pathosformel tiene por lo tanto un origen histórico preciso, un tiempo en el cual se construyó y obtuvo su configuración más sencilla, eficaz y precisa, un devenir que lo despliega en la larga duración y lo ubica en el ámbito geográfico y cultural de una tradición civilizatoria"



Según las palabras de Pablo Picasso **“el arte es una mentira que nos revela la verdad”**⁴⁸ ¿Por qué el arte es una mentira? Y ¿qué verdad es la que nos es revelada por medio del arte? Porque el arte es ante todo una construcción, una ficción que muchas veces puede llegar a ser más exacta que una imagen fotográfica, dado que en la fotografía se selecciona una porción de la realidad y en la pintura a nivel de representación aparece lo emocional ante determinada narración visual. El artista trasciende con su obra, posicionándose en **“ir más allá de lo que le es entregado por el gobierno o lo que dicen los medios”**⁴⁹ Es capaz de mostrar aquello que se suele ocultar, la parte subjetiva de los acontecimientos.

Lo trascendente que hizo Picasso fue la narración del bombardeo a nivel visual en una pintura cubista, la misma se convirtió con el transcurrir de los años en el símbolo de la lucha contra los posteriores conflictos armados. Para Howard Zinn **“el trabajo del artista, consiste, en pensar por fuera de las ataduras del pensamiento permitido y atreverse a decir lo que nadie más dirá”**⁵⁰ y eso fue lo que logró hacer Pablo Picasso con el cuadro del *Guernica* en él plasmó aquello que no mostraron las fotografías: una mujer

⁴⁸ Howard, Zinn, Artistas en tiempos de Guerra, -*Le Monde Diplomatique*, Buenos Aires, 2007

⁴⁹ Howard, Zinn, Artistas en tiempos de Guerra, -*Le Monde Diplomatique*, Buenos Aires, 2007, Pág. 14.

⁵⁰ Howard, Zinn, Artistas en tiempos de Guerra, -*Le Monde Diplomatique*, Buenos Aires, 2007, Pág. 14.

llorando desconsolada con su niño muerto en brazos, otra mujer intentando salir de las llamas, la espada del héroe rota mientras yace en el piso, un ojo simbólico que todo lo ve pero que su pupila no es más que una lamparita, un caballo y un toro que representan a España. Ante todo ese sufrimiento una mujer se asoma con un candelero para iluminarlo todo y así dotar de esperanza al espectador. Pablo Picasso afirmó sobre el *Guernica* ***“en la pintura mural que estoy trabajando (...) y en todas mis últimas obras, expreso claramente mi repulsión hacia la casta militar, que ha sumido a España en un océano de dolor y muerte”***⁵¹

El horror del Bombardeo se expresa en la pintura realizada por Picasso, no así en las fotografías del bombardeo. El autor Juan Antonio Ramírez ***“el gran cuadro de Guernica podría ser considerado como la secuencia culminante en una especie de guión cinematográfico de carácter visual (un story Board), cuyo desarrollo sigue después en otras viñetas”***⁵² y de este modo, permite al espectador saber el sentir frente a lo que la fotografía no muestra, a la inversa de lo que ocurría en las imágenes que fueron analizadas en la guerra de Irak donde predomina la sangre y la presencia de cuerpos heridos y hasta fragmentos de cadáveres.

Sontag postulará que ***“es significativo que los indefensos no se nombren en los pies [epígrafes]. Un retrato que se niega a nombrar al sujeto se convierte en cómplice, si bien de modo inadvertido, el culto a la celebridad ha estimulado el insaciable apetito por el género opuesto a la fotografía: concederle el nombre sólo a los famosos degrada a los***

⁵¹ Mercedes Pérez Bergliaffa, Madrid, *Los Picassos de Picasso*, Revista Ñ N° 234, Bs. As. Clarín, Pág. 50.

⁵² Juan Antonio Ramírez, *Guernica*, Electra, Madrid, 1999, Pág. 32.

demás a instancias representativas de su ocupación, de su etnicidad, de su apremio (...) En un mundo en que la fotografía está al servicio de las manipulaciones consumistas, no hay efecto que la fotografía de una escena lúgubre pueda dar por sentado. En consecuencia los fotógrafos moralmente atentos y los ideólogos de la fotografía, se han interesado crecientemente en las cuestiones de la explotación sentimental (de la piedad, la Compasión y la indignación) de la imágenes bélicas y en los procedimientos provocan la emoción’’⁵³

⁵³ Susan, Sontag, Ante del dolor de los demás, Buenos Aires, Alfaguara, año 2003. Pág.93

Conclusión Final: “reflexiones sobre la creación y la historia”

En la actualidad, y con el desarrollo de la fotografía, y el flujo de noticias a nivel mundial la imagen fotográfica se instaló a nivel simbólico como estatuto de lo real, de lo épico y de las obras del arte pictórico han pasado a ocupar el lugar donde lo poético puede existir y de este modo dar, una existencia trascendental, a determinados sucesos épicos. En la fotografía, desde el ángulo, el marco, el topo de toma y de selección de esa porción de lo real, es de desde donde se parte para la construcción que tienen en su producción un saber sobre la historia real y es de este modo, como en los tiempos modernos, se fundan las historias épicas, de lugares y tiempos pasados.

El caso del impacto visual sobre las representaciones pictóricas, fotoperiodísticas, de un suceso político han suscitado la instauración de actos poéticos que han dado nacimiento a la institución de un magma de significaciones imaginarias, las cuales contribuyeron a la construcción de lo histórico social de los últimos años, dado que tanto desde la creación como desde los hechos históricos se construye la historia como proceso dialéctico y a la vez poético. Es por este motivo que la conclusión final será una reflexión referente a la creación humana y a la noción de historia.

De este modo se construye lo histórico social, basándose en la narración visual de ciertos acontecimientos históricos que quedan sedimentados a partir de la fundación de mitos y fábulas en el sentido

aristotélico de ambos términos dando lugar a lo que Castoriadis ha denominado el magma de significaciones imaginarias⁵⁴

En cuanto a la representación pictórica en tanto actos poéticos, hay que agregar que existen tres modos teóricos de abordar el concepto de creación:

En primer lugar se encuentra la concepción de Bourdieu en la cual se plantea al pasado como una convención no consciente de los agentes de una sociedad, en donde la creación estaría determinada por las disposiciones del *habitus* de los agentes que se mueven en un determinado campo social, en tanto sus condiciones objetivas de existencia, como un **"sistema de disposiciones duraderas y trasferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir como principios generadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin, sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente "reguladas" y "regulares" sin ser el producto de obediencia a**

⁵⁴ *Op. Cit. 3.**

**Magma de significaciones Imaginarias:* "el modo de ser de lo que se da, antes de toda imposición de la lógica identitaria o de conjuntos; y llamamos magma a lo que se da en este modo de ser. (...) Un magma es aquello de lo cual se puede extraer (o en el cual se puede construir) organizaciones conjuntistas en cantidad indefinida, pero que jamás puede ser reconstruido (idealmente) por composición conjuntistas (finita, ni infinita) de esas organizaciones. Decir que todo lo que se da permite extraer de sí (o construir de ello) organizaciones conjuntistas, viene a ser lo mismo que decir que siempre se puede fijar, en lo que se da, términos de referencia (simples o complejos). El saber si se quiere tratar estos términos como elementos de conjuntos, en el cabal sentido del término, si pueden soportar operaciones fecundas con conjuntos, es una cuestión que no sólo tiene que ver con el objetivo que se esté considerando, sino también con lo que se quiera hacer con él (teórica o prácticamente). Todo es susceptible de formar conjuntos (es decir, tautológicamente, todo lo que puede ser dicho cae en el dominio de las reglas del decir en tanto es dicho); pero más allá o al margen de ciertos dominios, sólo lo es trivialmente"⁵⁴

reglas, y a la vez todo esto, colectivamente orquestadas sin ser producto de una acción organizadora de un director de orquesta⁵⁵

Asimismo, el concepto de *habitus* es planteado por el autor como un sistema de disposiciones adquiridas, permanentes y generadoras que están inscriptas en el tiempo presente como cosas ha realizarse o no, de acuerdo a un "porvenir probable" que se diferencia claramente de una posibilidad absoluta de una voluntad en el sentido sartreano. Existe en este tipo de relación del ser y del mundo, para Bourdieu una urgencia y una pretensión de existencia que excluye a la voluntad del agente en tanto esté determinado por estas estructuras estructuradas y estructurantes del ser que lo determina a obrar según sus disponibilidades en un *campo* determinado por las reglas de lo social.

Este tipo de enfoque llega a su grado máximo de determinismo práctico que Bourdieu llega a plantear que el mundo práctico "***se constituye en la relación con el habitus, como un sistema de estructuras cognitivas y motivacionales es un mundo con finés ya realizados,* modos de empleo o caminos a seguir (...) pues las regularidades propias de una condición arbitraria tienden a aparecer como necesarias***"⁵⁶

Estos fines ya realizados del mundo práctico producen historia, una historia probable dadas las condiciones internalizadas de los agentes en donde se asegura la presencia del pasado para perpetuarse en cada acontecimiento.

⁵⁵ Bourdieu, Pierre, *El sentido práctico*. Taurus. Pág. 92 versión castellana de Álvaro Pazos.

* El subrayado es mío.

⁵⁶ Op. Cit. 1Bourdieu, Pierre Pág. 93

Sin embargo, esta afirmación entra en contradicción con la misma noción de historia definida por Castoriadis, dado que la historia *es* y a la vez está *por ser*, en tanto creación indeterminada. Si no esta noción de las prácticas, tanto individuales como sociales, pasarían a ser meras repeticiones de un ciclo temporal a la manera de las cintas de Moebius representadas por M. C. Escher aunque no hay que olvidar que fue este mismo artista el que planteó la noción de tiempo y metamorfosis en su obra.

En tanto que la historia es una constante creación del hombre, porque como bien lo expresa Castoriadis **"el ser no está simplemente en el tiempo, sino es por el tiempo" y "el tiempo no es nada o es creación"**⁵⁷ Este ha de ser el segundo abordaje teórico en donde se plantea la noción del pasado como inscripción en cada integrante de la sociedad y a la vez de cada sociedad en particular.

Para este autor, la creación surge de la relación del hombre con la sociedad, por tanto no hay creación sin tiempo, sin pasado porque **"lo antiguo entra en lo nuevo con la significación que lo nuevo le da y no podría entrar en lo nuevo de otra manera"**⁵⁸ Asimismo, este doble proceso implica que la sociedad es creación y a la vez creación de sí misma, en la cual lo nuevo y lo viejo conviven como dos caras de una misma moneda, el intentar encontrar el punto justo en el cual una sociedad deja de ser la que era para convertirse en otra.

⁵⁷ Castoriadis, Cornelius *Los dominios del hombre. Encrucijadas del laberinto*. Gedisa. Pág. 64

⁵⁸ C.F. 4 Pág. 74.

* *de la nada, no en la nada, ni con nada.* (Diccionario Ilustrado de latín Vox. SPES Barcelona 1997)

Sin embargo, dado que ***"no son producibles casualmente, ni deducibles racionalmente, las instituciones y las significaciones imaginarias sociales de cada sociedad son creaciones libres e inmotivadas del colectivo anónimo. Son creaciones ex –nihilo, no in nihilo, ni cum nihilo".*** Esto quiere decir que son creaciones bajo ***coacción***⁵⁹ Esta creación, o mejor dicho re-creación está condicionada por el mundo propio que es impuesta al individuo social, por la institución social, por los mismos condicionamientos internos, de la psique socializada, en la que abandona su mundo propio, por los condicionamientos históricos, que pertenecen a un pasado y a una tradición.

Por último, los condicionamientos intrínsecos que dan lugar a que las instituciones y las significaciones imaginarias deben ser coherentes y a la vez completas. Es de esta manera que ***"las significaciones imaginarias crean un mundo propio para la sociedad considerada, en realidad ellas son ese mundo y ellas forman la psique de los individuos. Crean una "representación" del mundo, incluida la sociedad misma y el lugar que ésta ocupa en ese mundo; pero esto no es en absoluto un constructum intelectual. Esto va a la par con la creación de un empuje o tendencia de esa sociedad (una intensión global, por así decir) y de un humor o Stimmung específico – un afecto o una nebulosa de afectos que impregnan la totalidad de la vida social (...) la sociedad es un ser para sí.***⁶⁰

⁵⁹ Castoriadis, Cornelius *Hecho y por hacer. Pensar la imaginación*. Eudeba. 1998 Pág. 316

⁶⁰ Castoriadis, Cornelius *Hecho y por hacer. Pensar la imaginación*. Eudeba. 1998. Pág. 320

La tercer manera de abordar teóricamente el problema de la creación y el tiempo, es a partir de la perspectiva de la habitualidad del cuerpo propio de Merleau –Ponty, dado que es a partir esta concepción del cuerpo propio, en tanto un sí mismo que crea un sentido para sí, y un mundo para sí, en el cual lo dota de un sentido.

Ahora bien, en la creación de ese sentido existe ***“un esquema interior que constituye aquella vida en la medida en que esta sale de su inercia y de su silencio, en cuanto su diferencia más peculiar deja de complacerse a sí misma y se convierte en medio de comprender y de hacer comprender, de ver y de hacer ver, no encerrado por tanto, en una especie de laboratorio privado, en el trasfondo del individuo mudo, sino difundido en su comercio con el mundo visible, extendido por todo lo que ve. El estilo es lo que hace posible cualquier significación”***⁶¹ porque la percepción es estilización* dado que ***“afecta a todos los elementos de un cuerpo o de una conducta, dándoles una determinada común desviación con respecto a alguna norma que me es familiar y que llevo en mí”***⁶²

El autor especifica que en la pintura, en tanto creación, hay una doble significación que actúa como metamorfosis en la cual se realiza una deformación coherente que no remite a ningún orden de significaciones ya establecidas en donde el ***“mundo percibido y quizá el del pensamiento***

⁶¹ Merleau –Ponty, Maurice *La prosa del mundo* Taurus, Madrid. 2003 Pág. 97

* La noción de estilo utilizado por Merleau Ponty es tomada de Husserl. C.F. Pág.95

⁶² Merleau –Ponty, Maurice *La prosa del mundo* Taurus, Madrid. 2003 Pág. 100

está hecho de tal suerte que no puede ponerse en él nada sin que adquiera enseguida sentido en términos de un lenguaje cuyos depositarios hemos llegado a ser nosotros, pero que es un quehacer tanto como una herencia⁶³ Dado que para el creador este estilo personal pasa a ser un sistema de equivalencias que el mismo construye con sus marcas personales y es, en esa herencia, en relación con una situación presente y un porvenir, que se instaura y se configura esa "deformación coherente" en donde se establece el derecho arbitrario del creador que se refiere a su mundo propio, ***"como si el principio de equivalencias estuviera encerrado allí desde siempre"***⁶⁴ y no.

Sin embargo, Merleau Ponty plantea que ***"el pintor no crea nunca en el vacío, ex -nihilo. Se trata siempre de empujar más allá el mismo surco ya esbozado en el mundo tal como él lo ve, en sus propias obras precedentes o en las del pasado(...) sin que el propio pintor pueda decir nunca lo que es suyo y lo que es de las cosas, lo que estaba ya en sus cuadros precedentes y lo que ahora añade"***⁶⁵ es en este acto de triple recuperación del mundo que el creador infunde un sentido nuevo, como respuesta a lo que ***"el mundo, el pasado, las obras anteriores le estaban pidiendo, una consumación, una fraternidad."***⁶⁶

⁶³ Merleau –Ponty, Maurice *La prosa del mundo* Taurus, Madrid. 2003 Pág. 101

⁶⁴ Merleau –Ponty, Maurice *La prosa del mundo* Taurus, Madrid. 2003 Pág. 102

⁶⁵ Merleau –Ponty, Maurice *La prosa del mundo* Taurus, Madrid. 2003 Pág. 110

⁶⁶ Merleau –Ponty, Maurice *La prosa del mundo* Taurus, Madrid. 2003 Pág. 110

Pero a su vez es en aquella fraternidad y en aquel dotar al mundo con el propio sentido del creador, que se produce una negación del mundo que a su vez es una nueva institución del mundo. El punto máximo de la negación del mundo, o de la construcción arbitraria del propio mundo, para Merleau-Ponty se ha dado en el arte abstracto, dado que ***"la austeridad, la obsesión de las superficies o de las formas geométricas siguen teniendo un color de vida, aun cuando se trate de una vida vergonzante o desesperada. El pintor reordena el mundo prosaico y hace, por decirlo así, un holocausto de objetos"***⁶⁷

⁶⁷ Merleau-Ponty, Maurice *La prosa del mundo* Taurus, Madrid. 2003 Pág. 105

Bibliografía

1. Aristóteles, *La poesía*, Editorial Quadrata, Bs. As. , 2002.
2. Aristóteles, *Metafísica*, Editorial Porrúa, México, 1996.
3. Aumont, Jaques, *La imagen*, Editorial Paidós, Barcelona, 1992.
4. Bourdieu, Pierre, *El sentido práctico*, Taurus, s/ Ciud. S/A.
5. Castoriadis, Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad 1*, Bs. As., Tus Quets editores, año 1993.
6. Castoriadis, Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad 2*, Bs. As., Tus Quets editores, año 2003.
7. Castoriadis, Cornelius, *Los dominios del hombre, Encrucijadas del Laberinto*, Gedisa, Barcelona S/A.
8. Emilio, Burrucúa en *Ramona 24* "Después del Holocausto ¿qué?", Buenos Aires, junio 2001.
9. Ford, Aníbal, "Literatura, crónica y periodismo", en *Medios de comunicación y cultura popular*, editorial Legasa- ediciones culturales Argentinas S/A.
10. Heidegger, Martín, *Construir, habitar y pensar*, Alcion Editora, Córdoba [Argentina], 1997.
11. Howard, Zinn, *Artistas en tiempos de guerra*, Le Monde Diplomatique, Bs. As. 2007.
12. Merleau – Ponty, Maurice, *El lenguaje indirecto y las voces del silencio, y otros ensayos*, Ediciones Nueva Visión, Bs. As., 2006.
13. Merleau – Ponty, Maurice, *La prosa del mundo*, Taurus, Madrid, 2003.

14. Ramírez, Juan Antonio, *Guernica*, editorial Electra, Madrid, 1999.
15. *Revista Crónica de la guerra española N° 62*, Bs. As. 1967.
16. *Revista Ñ*, N° 234, Bs. As. *Clarín*.
17. Rivera Jorge, *Panorama de la Historieta Argentina*, Bs. As., Editorial Libros el Quirquincho, 1992.
18. Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires, Editorial Alfaguara, 2003.
19. Walter, Benjamin, "La obra de arte en la era de la reproductividad técnica", *Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid, 1982.
20. <http://www.telesurtv.net/noticias/secciones/nota/23790-NN/llegan-a-mexico-obras-de-botero-sobre-abusos-en-prision-iraqui-de-abu-ghraib/>
21. http://weblogs.clarin.com/itinerarte/archives/2007/11/el_ejercito_de_eeuu_enjuicia_a_un_ganador_del_pulitzer.html
22. http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Abu_Ghraib_prisoner_abuse
23. [http:// mexico-obras-de-botero-sobre-abusos-en-prision-iraqui-de-abu-ghraib](http://mexico-obras-de-botero-sobre-abusos-en-prision-iraqui-de-abu-ghraib)