

Fotografía de (las) minorías: apuntes para una discusión

Silvia Pérez Fernández¹

“... si la photographie avait été connue en 1798,
nous aurions aujourd’hui des images fidèles
d’un bon nombre de tableaux emblématiques,
dont la cupidité des Arabes et
le vandalisme de certains voyageurs,
ont privé à jamais le monde savant.”

Con estas palabras François Arago expuso una de las tantas posibilidades que la fotografía (daguerrotipo) podía proporcionar a la humanidad, proponiendo al estado francés patentar el invento de Daguerre en 1839. Apenas diez años más tarde, Maxime du Camp se fotografiaba parado sobre las ruinas del Gran Templo de Denderah, en Egipto. La misma fue incluida en el libro publicado por Gide et J. Baudry (París, 1852): Egipto, Nubia, Palestina y Siria, ilustraciones fotográficas recogidas durante los años 1849, 1850 y 1851, acompañadas de un texto explicativo y precedidas por una introducción de Maxime du Camp, encargado de una misión arqueológica en Oriente por el Ministerio de Instrucción Pública. El Estado había tomado como propias los argumentos de Arago.



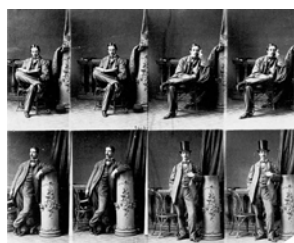
Por otro lado, y en medio de las primeras discusiones en torno a su carácter artístico o técnico-documental, la Exposición Universal realizada en París en 1855 admite a la fotografía en el Palacio de la Industria, pero no en el de Bellas Artes. Los argumentos respecto de su utilidad, esgrimidos por los jurados Ernst Lacan y Eugène Disderi, pueden resumirse en: “1) responder a las necesidades figurativas de la ciencia, el arte y la industria; 2) «vulgarizar en provecho de todos (lo) que era monopolio de un pequeño número» –las obras de arte, por ejemplo – y transformarse así en «un auxiliar democrático por excelencia»; 3) instruir y educar «a las masas para elevarlas y hacerlas mejores»; 4) favorecer, en interés del progreso, una «acción moralizadora» sobre la «clase obrera»; habría en ello, «tanto para el patrono como para el obrero, utilidad moral y utilidad material»; por último,

¹ Docente e investigadora de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Es directora, junto a Eduardo Garaglia, de la revista-libro *Ojos Cruelles, temas de fotografía y sociedad*. Dirige el proyecto “Temas y ejes en la producción teórica sobre la fotografía desde 1980” (FCS-UBA) e integra el Grupo de Trabajo “Producción Audiovisual y Medios en la Praxis Latinoamericana” del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).

el procedimiento fotográfico debería garantizar «beneficios» sustanciales, a condición de vender mucho y barato”.²

En el primer caso, la fotografía se erigía como técnica de registro que venía a complementar el viaje, que hasta ese momento había recurrido al grabado. *Lo otro*, minoría (¿minoría?), que se extendía más allá de las fronteras hacia África y Asia, era el objeto ahora aprehensible “objetivamente” por los viajeros de toda empresa: cultural, militar, comercial, científica. Como señala Daniel Ponce³, en el caso de Du Camp, estamos frente al eslabón entre un tipo de fotografía que supera la “neutralidad” del registro de las ruinas (al incluirse el autor en la toma, es decir, opinando), y aquella de corte etnográfico que, hacia finales del siglo XIX, “ordena en imágenes el mundo primitivo, con una perspectiva ideológica afín a las teorías en boga de la sociología evolucionista y del empirismo antropológico”.

Mientras tanto, fronteras adentro, se operaba la construcción de *lo mismo*. En este caso, como se señala más arriba, la minoría (¿minoría?) a la que había que educar apelando, entre otros medios, a la fotografía, ya había transitado por algunas instancias “pedagógicas”. Algunas, bajo el ejercicio de un poder *constructivo, positivo*, al decir de Foucault. Por ejemplo, a través de las cartas de visita (que hicieron del mismo Disderi un comerciante exitoso), enorme cantidad de nacientes ciudadanos de sectores medios y medios bajos tenían –ahora, como el gobernante – retratos de sí



mismos en series que no excedían el puñado de escenografías. Otras, por el contrario, encontraron en la fotografía una herramienta que venía a colaborar eficazmente con la forma *negativa, represiva*. Las fotografías tomadas a los



communards sirvieron para identificar a cada uno de ellos y, a continuación, fusilarlos. Decía Maxime du Camp: “esas fotos no se quedaron todas en París; muchas fueron a parar a Versalles, y sirvieron más tarde para permitir reconocer a muchos culpables, a muchos desdichados que se escondían, y que, quizás, de no haberse denunciado a sí mismos de esta forma, hubiesen logrado permanecer ocultos”.⁴ Todo señala que Disderi estaba allí, registrando ese acto de

² André Rouillé: “La expansión de la fotografía (1851-1870)”, en Jean-Claude Lemagny y André Rouillé (dirs.): *Historia de la fotografía*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1988.

³ Daniel Ponce: “La intensa luz de lo remoto: fotógrafos viajeros del siglo XIX”, en *Ojos Cruelles temas de fotografía y sociedad* N° 1, Imago Mundi, Buenos Aires, 2004.

⁴ Maxime du Camp: “Les convulsions de Paris”, Paris, Hachette, 1878-1880. Citado por Christian Phéline, “Portraits en règle”, en *Identités, de Disderi au Photomaton*, Centre Nationale de la Photographie, Paris, 1985.

gobierno, para el cual trabajaba como fotógrafo oficial al menos desde 1855. Podría pensarse que en la figura de Disderi se expresan, concentrándose, algunas de las múltiples dimensiones con que la burguesía construyó poder a mediados del siglo XIX (lo específicamente político y económico-comercial), como así también el relato de su propia gesta.



Sin embargo, otra serie de imágenes comienzan a obtenerse en la década de 1870. Cuando se crea el Servicio Fotográfico de la Prefectura de París en 1874, las fotografías tomadas durante La Comuna tres años antes constituyeron su primer corpus de imágenes. Éstas, sumadas a la extensión de la fotografía médica al campo de la psiquiatría, impulsaron al dispositivo fotográfico a formar parte explícitamente de los micropoderes que van moldeando, fabricando cuerpos, es decir, de la anatomopolítica. Esta se yuxtapone con una novel tecnología, cuyo objetivo está puesto en las poblaciones, la biopolítica.⁵ Técnica fotográfica y tecnología política convergen en el entramado de un *dispositivo*, entendido como “conjunto decididamente heterogéneo, que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas (...) El dispositivo es la red que puede establecerse entre esos elementos”, al tiempo que también constituye “una formación, que en un momento histórico dado, tuvo como función mayor responder a una urgencia”, por lo cual tiene “una posición estratégica dominante”.⁶



Con la técnica implementada por Alphonse Bertillon, el “bertillonage”, en el Servicio de Identificación Judicial de la Prefectura de Policía de París, se inicia un movimiento que, ejerciendo control social sobre las minorías (delincuentes), luego va a extenderse a toda la población. La identificación de los reos por medio de sus retratos fotográficos derivará en la inclusión de la fotografía en el documento “de identidad” desde principios del siglo XX .

Ahora bien, la trama del dispositivo encuentra a la fotografía creando institucionalidad también en espacios del “conocimiento”. Así, las fotos de esas minorías (que se extendían hacia diversas



⁵ Michel Foucault: “Las redes del poder”. Conferencia realizada en Brasil en 1976 y publicada en la revista anarquista *Barbarie* N° 4 y N° 5 (1981-1982), San Salvador de Bahía.

⁶ Michel Foucault: “El juego de Michel Foucault”, en *Saber y verdad*. Citado por Susana Murillo en *El discurso de Foucault: estado, locura y anormalidad en la construcción del individuo moderno*. Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires, 1996.

zonas de la anormalidad: locura, homosexualidad) comenzaron a ser materia prima para la naciente burocracia (psiquiatras, peritos, etc.) que aportaban su saber técnico a la construcción de las nacientes áreas del Estado Moderno. Los conocimientos que sobre las minorías emanaban desde distintos espacios de las Universidades a través de disciplinas de reciente creación confluían con las necesidades de una nueva etapa de dominación y construcción de hegemonía de la burguesía.

En Argentina, el control sobre las minorías tuvo distintos destinatarios: por un lado, hizo blanco en la población indígena con la conquista del “desierto” (del cual eran sus pobladores). Las fotografías variaban de acuerdo a los propósitos de la misiones. Aquellas más estrictamente militares los representaban con signos de sometimiento o como personajes belicosos. Las de carácter religioso intentaban rendir cuentas a las congregaciones de origen: solían mostrarlos en clásicos dípticos del “antes” y el “después” en imágenes cargadas de elementos que denotaban un pasaje del salvajismo a la salvación. Por otro lado, la noción de “minoría” también remitió a cierta parte de la población inmigrante, en el marco de preocupaciones higienistas e ideas vinculadas a la degeneración de la raza. Inquietudes acerca de la natalidad y la mortalidad, encuentran al médico, diputado, senador y ministro del interior Guillermo Rawson discutiendo con las teorías de Bertillon, que para ese momento (fines de la década de 1870) ya habían excedido a la fotografía y estaban en boga en congresos sobre demografía.

Hasta aquí, se ha intentado un breve recorrido por algunos momentos altamente significativos en cuanto al protagonismo que le cupo a la fotografía en la construcción de ideología en el siglo XIX. Si bien las referencias fueron al caso francés, el proceso de modernización moldeó formas similares, tanto en países centrales como periféricos, diferencial de modernidad mediante. Cómo los sectores dominantes hicieron uso de la técnica fotográfica y sus productos para construir hegemonía, por fuera y por dentro del Estado, ha sido una constante que admitió muy ligeras diferencias.



Pero dado que estamos frente a una práctica historizada que atraviesa a todos los sectores sociales, los intereses de clase de los sectores subalternos llevaron a los mismos a reparar en la fotografía. Cuando el capitalismo generó la gran desocupación y la oleada migratoria de Europa hacia América entre las décadas de 1870 y 1890, comenzó la producción de fotografías de carácter documental. Tenían como finalidad dar a conocer a las “grandes masas” los problemas por los cuales atravesaban las “minorías” de excluidos. Las fotografías de Jacob Riis primero y las de Lewis Hine después, para no remontarnos a las de Thompson, mostraban los padecimientos, fundamentalmente de niños y mujeres. Decía Lewis Hine: “Podemos tener ideas divergentes en cuanto a la utilización exacta de esos documentos, pero sin duda nadie se opondría a que utilicemos todos los soportes publicitarios posibles con el fin de recolectar un gran sustento popular”.⁷

Con el surgimiento de la fotografía documental se estaba operando una resistencia. Pero además se estaba planteando otra cuestión de grandes implicancias éticas, morales y políticas: ¿qué hacer con esas fotos?

Por razones de espacio, sólo se apuntarán unos pocos ejemplos relativos a cierta fotografía de minorías en el siglo XX, con el objetivo de abrir la discusión hacia otros planos. No es que se trate de cuestiones demasiado novedosas, dado que básicamente estarían retomando ciertos tópicos del XIX, pero sí de actualizaciones a la luz de las transformaciones culturales vinculadas a la dinámica del capital.

De un lado, la industria cultural y el peligro que ésta implica en el sentido indicado por Adorno: su capacidad para prever y reabsorber toda producción crítica. Así, habría que preguntarse si existe aún la posibilidad de que la fotografía documental pueda efectivamente desplegar su fin solidario con los problemas reales de minorías también reales, en medios masivos y hegemónicos. O si acaso sólo una fotografía de carácter alternativo podría lograr el objetivo. En este último caso, puede mencionarse al menos tres inconvenientes: a) la circulación de esas imágenes dependería de los medios económicos de las mismas minorías o de sus aliados ideológicos; b) internet como soporte estaría haciendo depender su



⁷ Lewis Hine: “Sur la photographie sociale” (1909), en *Du bon usage de la photographie*, Photo Poche, Centre National de la Photographie, Paris, 1987. Pg. 116.



circulación de medios capitalistas y, c) frecuentemente estas fotografías tienen como destinatarios a las propias minorías.

Por otro lado, un fenómeno que involucra a la fotografía de carácter



artístico. Imágenes disímiles como las de Nan Goldin (donde fotografía las secuelas de los golpes que le ha dado su pareja) o las de Richard Billingham (el ensayo sobre su familia, "Ray's a laugh") plantean al menos dos características comunes: la exacerbada autorreferencialidad y –lo que es más importante–, cierto desplazamiento que han producido a través del discurso de la crítica. Se trata de un nuevo "documentalismo" que presenta como problemas generales algunos que corresponden a ciertas minorías (como el caso de Billingham), pero que además es producido con explícitas ambiciones de consagración en el medio artístico.



Finalmente, otra serie de fotografías, en las que las minorías son estetizadas en imágenes publicitarias, como las que publicara la revista *Flaunt* en el año 2000, para una producción de J. Lindeberg⁸. El color de los ojos del muchacho ciego fotografiado venía a complementarse perfectamente con los tonos de la camisa. En la nota donde se promocionaban esas prendas de vestir se invitaba a los lectores a donar dinero al asilo al cual pertenecía el joven retratado. En otra línea, Phil Borges⁹ retrata a "People of indigenous cultures", en imágenes con un altísimo tratamiento plástico, las cuales son expuestas y comercializadas a través de galerías de arte e, incluso, bancos de imágenes.



Entonces, la práctica fotográfica, y su estudio o utilización por ámbitos de producción de conocimiento ¿han podido superar los usos históricos de dominación sobre las minorías?

⁸ Una referencia a este tema puede consultarse en Silvia Pérez Fernández: "La presencia de lo feo, lo descompuesto y lo siniestro en la fotografía", en *III Jornadas de Fotografía y Sociedad*, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, Buenos Aires, 2003. Formato CDRom.

⁹ Puede consultarse el sitio www.philborges.com