

Giuliana Borea, editora

Arte y Antropología

ESTUDIOS, ENCUENTROS Y NUEVOS HORIZONTES

Capítulo 43



BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ
Centro Bibliográfico Nacional

306.47 Arte y antropología : estudios, encuentros y nuevos horizontes / Giuliana Borea, editora.--
A 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2017 (Lima: Tarea
Asociación Gráfica Educativa).
457 p.: il. (algunas col.), mapas, retrs.; 24 cm.

Incluye bibliografías.
D.L. 2017-01193
ISBN 978-612-317-227-5

1. Arte y antropología - Perú - Ensayos, conferencias, etc. 2. Arte y sociedad - Perú 3. Arte y política
- Perú 4. Antropología visual - Perú 5. Etnología - Metodología 6. Arte peruano - Siglo XXI 7. Arte
popular - Perú - Siglo XXI I. Borea Labarthe, Giuliana II. Pontificia Universidad Católica del Perú

BNP: 2017-0586

Arte y antropología

Estudios, encuentros y nuevos horizontes

Giuliana Borea, editora

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2017

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe

www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Imagen de portada: Juan Salas Carreño, «Forma y contenido», 2009

Primera edición: febrero de 2017

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2017-01193

ISBN: 978-612-317-227-5

Registro del Proyecto Editorial: 31501361700117

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa
Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

LA PRODUCCIÓN DE LA INVISIBILIDAD DE LA MUERTE*

Aline Gama de Almeida

A partir de mi investigación sobre la construcción de la convención fotográfica que orienta la producción del fotoperiodismo actual de la violencia y de la guerra, tuve acceso a dos historias acerca de la representación del fin de la vida que ocurrió en Europa en la década de 1850. Las historias de las fotografías de la guerra de Crimea tomadas por Roger Fenton y la producción de la pintura *Angelus*, de Jean-François Millet, muestran cómo las decisiones individuales se colocan en línea con la sensibilidad de la sociedad en un determinado momento y lugar para formar una especie de representación que surge dentro de un proceso social.

Las dos historias se ocupan de la transformación de la imagen figurativa del fin de la vida. Es el movimiento de la creación o el flujo de las acciones individuales que permite la observación del proceso de cambio que se materializa en la imagen. En este sentido, el análisis está de acuerdo con la antropología del arte propuesta por Alfred Gell, de una realización de «la movilización de los principios estéticos (o algo similar) en el curso de la interacción social» (2009, p. 246, traducción mía).

Por eso, el análisis se basa en la teoría de *los procesos sociales* de Norbert Elias y sus conceptos de *la constancia de dirección* y *la figuración* en un intento de entender las decisiones individuales de los productores de imágenes. *La constancia de dirección* se refiere a un conjunto de cambios continuos, de gran escala y a largo plazo, que no están previstos por los individuos solos (Elias, 2006). Son las acciones individuales de los diferentes individuos en diferentes épocas que reiteran los procesos sociales ya en marcha y expresan una especie de *figuración*. Por lo tanto, el concepto de *figuración* es presentado por símbolos socialmente aprendidos y expresados por individuos que «en virtud de su interdependencia fundamental de los otros» (Elias, 2006, p. 26, traducción mía) forman configuraciones específicas.

Estas *figuraciones* no son fijas y mucho menos planeadas individualmente. Se construyen en un proceso temporal. Las figuraciones existen y permanecen con una cierta autonomía en relación con los individuos. Orientan la acción de estos, pero no son necesariamente idénticas a las «regularidades de la ‘mente’, del razonamiento individual». Para entenderlas, como indica por Elias, «la dinámica concreta del entrelazamiento social debe ser directamente ilustrada a partir de cambios específicos y empíricamente demostrables» (1993, pp.194-195).

En los siglos XVII y XVIII, después de los cambios y de las grandes epidemias en la población europea, la administración de las ciudades, guiada por el conocimiento de la medicina social, aleja de las personas sanas a los pacientes y cuerpos en descomposición. Algunos siglos antes de eso, las pinturas que mostraban el patriarca diciendo adiós a los médicos de familia, hijos y amigos a su lado ya eran románticas y asépticas. El ambiente oscuro y lúgubre fue dado por la presencia de colores oscuros, pero no había sangre, lesión o demasiadas expresiones de sufrimiento.

En el largo periodo que va de la Edad Media hasta las historias de las imágenes de Roger Fenton y Jean-François Millet ocurrieron transformaciones «civilizadoras». Sin embargo, no se puede percibir en ese periodo un proceso inmutable de constante desarrollo en una sola dirección, sino movimientos de diferentes matices producidos por las decisiones individuales e institucionales, de la Iglesia y del Estado. En este sentido, se produjeron progresos y también retrocesos en relación con la proximidad y el distanciamiento de la imagen del final de la vida.

En el análisis de Philippe Aries (1977), Norbert Elias (2001) y otros, la distancia del fin de la vida no es una característica compartida de la misma forma por todos los individuos de una misma sociedad. La distancia se crea, por ejemplo, en el gusto de la nobleza que tiene el poder económico y simbólico y tiene un mayor control sobre la obra y el registro histórico oficial. Siempre tenemos que definir cuáles son las características de los que se distancian del final de la vida porque hay diferencias entre los individuos jóvenes y ancianos, hombres y mujeres, urbanos y rurales, ricos y pobres, profesionales de diversos tipos... Y también como parte de una actitud política.

Para este análisis, la nobleza europea del siglo XIX construye e incorpora una distancia o aversión del fin de la vida y su imagen. Fenton y Millet necesitan que sus trabajos sean aceptados por el gusto de la «buena sociedad» formada durante un «proceso civilizador». En este sentido, dice Elias (2001):

todos los aspectos elementales de la vida humana y animal, que casi sin excepción signifiquen peligro para la vida de la comunidad y el individuo, se regulan de una manera más equilibrada, más ineludible y más diferenciada que antes por estas normas sociales y conciencia (2001, p. 18; traducción mía).

Las experiencias dolorosas son apartadas de las relaciones sociales cotidianas, también apartando sus representaciones sociales en las imágenes. El no aceptar o la incapacidad de ver el dolor y el sufrimiento colabora con una regulación individual y social, como expresión de un «proceso social» que se basa en la idea de «civilización», como lo vemos en los relatos de las relaciones sociales de Fenton y Millet que presento enseguida.

Después de la repercusión de los relatos horribles de William Howard Russell (considerado el primer corresponsal de guerra) publicados en la revista *Times*, el gobierno británico aceptó la propuesta del editor Thomas Agnew de enviar un fotógrafo a la guerra de Crimea para hacer imágenes que ablandarían las noticias negativas que conmocionaron a la opinión pública.

En este periodo, hacer fotografía al aire libre con la técnica de colodión húmedo era caro y difícil. En 1854, Gilbert Elliott, un fotógrafo *amateur*, hizo imágenes de una fortaleza en el mar Báltico, pero las fotos no sobrevivieron mucho tiempo. En junio, el barco del fotógrafo Richard Nicklin se hundió durante un huracán en Balaklava. En 1855, dos oficiales del ejército, Brandon y Dawson, entrenados por el fotógrafo JE Mayall de Londres, fueron enviados a la guerra de Crimea, pero las fotografías fueron conservadas durante algunos años por los militares y luego desaparecieron sin dejar rastro.

En marzo de 1855, Roger Fenton, fotógrafo ya conocido por la nobleza victoriana, llegó al campamento británico con el ayudante de fotografía, Marcus Sparling, un sirviente y un amplio equipamiento. El Ministerio de Guerra ordenó a Fenton no fotografiar la decadencia de los hombres y los enfermos, o alguno de los efectos devastadores de la guerra, debido a que el trabajo fotográfico debería agradar al público y a las familias de los soldados que estaban contra la guerra que acumulaba una pérdida de 22 000 vidas. Por lo tanto, «con la primera cobertura ‘fotoperiodística’ de la guerra nace la censura previa del fotoperiodismo» (Souza, 2004, p. 34; traducción mía).

A pesar de estas condiciones extremadamente difíciles y de tener un material altamente inflamable y de difícil transporte, Fenton produjo 360 fotografías del paisaje y de los participantes de la guerra durante cuatro meses. Para cada imagen, utilizó una preparación química individual en el cuarto oscuro y una exposición de al menos quince segundos del papel fotografiado. Por lo tanto, las fotos solo se podían hacer al aire libre. Fenton pidió a los oficiales británicos que posaran hablando juntos, sentados o de pie, montados en caballos o cuidando los cañones, y les pidió que se quedasen quietos. Como señalado por Sontag, son imágenes «de una honorable excursión en grupo exclusivamente para hombres» (Sontag, 2003, p. 44; traducción mía) (ver imágenes 1 y 2).

Las fotografías se transformaron en planchas xilográficas, expuestas en una galería en Londres, publicadas en forma de libro y algunas publicadas incluso en el *Illustrated London News*, que tenía un editorial menos crítico al gobierno.

El resultado de esta expedición, según lo previsto por el gobierno, fue muy positivo. La opinión pública fue conquistada con fotografías en *plongée* del alto mando del ejército, presentados como grandes hombres, e imágenes de los soldados en reposo o en momentos de entretenimiento. La guerra misma y todas sus consecuencias devastadoras no estuvieron presentes y no quedaron como registro histórico y social. De esta índole fue la mayor parte del registro fotográfico que quedó para la memoria de las acciones militares de la época.

Las pocas fotografías que contradicen la imagen positiva de la guerra son de planta abierta de tumbas y cementerio, como las imágenes de arriba. La más famosa se titula «El valle de la sombra de la muerte», realizada en memoria de los soldados perdidos en una emboscada cerca de la llanura de Balaklava. La imagen de una amplia carretera con piedras y balas de cañón no muestra nada de la acción de la guerra, pero su título evoca lo que no se puede mostrar (ver imagen 3).

La otra historia ocurrió en 1856, cuando Jean-François Millet (1814-1875) comenzó a pintar *L'Angelus*¹ para una exposición de jóvenes artistas en París. La obra muestra una pareja de campesinos en postura contraída, uno frente al otro, con las cabezas dobladas, como si rezaran. El hombre sostiene su sombrero en la barriga y la mujer tiene las manos juntas delante del pecho. El marco de la luz sugiere una puesta de sol. El paisaje es un campo de papas y en la distancia, en el horizonte, hay el campanario de una ciudad.

Desde el primer momento, su interpretación sugiere la idea de una pareja de campesinos que estaban rezando dando gracias a los alimentos recogidos en la plantación. Por el hecho de ser una escuela de pintura realista, muchos vieron en la división de papas una crítica a la distribución desigual de la riqueza. La mayoría (las papas en bolsas) sería del rico propietario de tierras, dejando a los agricultores, únicamente, una pequeña parte para su supervivencia (las papas en la cesta).

En 1865, Millet confirma esta interpretación diciendo que la imagen es un recuerdo de la infancia. Su abuela tocaba la campana y dejaba de hacer el trabajo en el campo para rezar la oración del Ángelus por los muertos. La obra muestra una escena de pausa en el ritmo de vida de los campesinos.

¹ Ver la pintura en el sitio web del Musée d'Orsay: <http://www.musee-orsay.fr/index.php?RDCT=4c6d24497a088153c9bc>

Solo en 1932, esta interpretación podría cambiar gracias al análisis en profundidad de Salvador Dalí, que vio en la imagen de la pareja de campesinos una imagen paradigmática: «El Ángelus de Millet se convierte ‘de súbito’ para mí en la obra pictórica más turbadora, la más enigmática, la más densa, la más rica en pensamientos inconscientes que jamás ha existido» (1978, p. 25).

Dalí descubre el «secreto» cuando investiga la historia de un posible cambio que podría ser impreso en las versiones anteriores de la pintura. Un examen de rayos X en el laboratorio del Louvre muestra un diseño geométrico que se asemeja a un ataúd, como se indica en la imagen abajo. En el lugar de la pequeña cesta con las papas dentro, fue pintado originalmente un pequeño ataúd. El rastrillo que se ha quedado atascado en el suelo al lado del hombre era una pala y una carretilla utilizada para transportar el cuerpo de su hijo. No había otra explicación para la intensidad de la imagen (ver imagen 4).

De acuerdo a la correspondencia del artista, la pintura fue pintada especialmente para asistir a una exposición en París y un amigo de Barbizon, al ver la obra terminada, comentó que la pintura era excepcional, pero lamentó que el tema fuera a sorprender al público parisino. Por lo tanto, Millet hizo algunos cambios que aliviaron el contenido más dramático de la obra, pero dejó intactos los personajes y una flor en el suelo, al lado de la carretilla.

Todavía, la sociedad francesa de la época estaba en plena ebullición de la lucha de clases entre el proletariado y la burguesía. La explicación dada por Millet trajo la belleza, la religión, la cuestión del tiempo y la distribución desigual de la producción. Estas características no espantaron el noble mundo que disfrutó de la imagen.

Sin embargo, Millet, cambiando parte del plan original de la obra, dejó de lado la tensión y la tristeza de un Ángelus dedicado a un hijo. La percepción de la pintura de una pareja sin comunicarse con cualquier gesto, totalmente encerrada en sí misma en un crepúsculo, anuncia una densidad no aparente. Ciertamente, imposible de ser visto por aquellos cuya sensibilidad se había distanciado del sufrimiento y del dolor.

Esta atmósfera de tristeza también surge en el análisis que Elias (2005) hace de las pinturas de Watteau. Cuando visitan la isla de Cythera en la década de 1850, los hermanos Goncourt hablan del lugar como un ambiente inhóspito que no se corresponde con lo pintado por Watteau. Ellos se refieren a la pintura como una representación melancólica, una suave melancolía, que se convierte en una referencia en la percepción de la obra.

CONSIDERACIONES FINALES

Los productores de estas imágenes, en este caso Millet y Fenton, tienen sus movimientos conformados por coacción social. Millet busca *estatus* dentro del movimiento realista francés. Fenton ya tenía un nombre y no podía decepcionar a la opinión pública y a la nobleza victoriana. Aceptar las «reglas» de lo que debe ser mostrado en las imágenes aparece en el flujo de las redes sociales en las cuales ambos están involucrados. El movimiento no se produce por una acción lineal entre los individuos, sino en red. Todos aquellos que tuvieron contacto con la propuesta inicial del trabajo y podrían tener acceso a los resultados pesarán en las elecciones individuales.

Así, el mecanismo de la coacción de las historias aparece como una orientación de las decisiones individuales. El «no serán aceptados» o «esta imagen no encaja en lo que queremos ver», son mensajes que permiten comprender cómo ocurrió el proceso de construcción social de valores «civilizados» y averiguar cómo se produce la *figuración* de la sociedad, en cada momento.

Las obras de Roger Fenton y Jean-François Millet se mantuvieron como registros sociales e históricos que orientan ciertas construcciones visuales de las generaciones que los siguen. Los honores militares, el silencio, el abrazo de los amigos y la familia para decir adiós con la cabeza gacha son las imágenes actuales que vemos en los periódicos. En ellos se puede encontrar algo familiar de los registros de Fenton y Millet.

A pesar de los pocos datos conservados, las dos historias muestran cómo las imágenes son el resultado de las interacciones sociales que tienen lugar en una figuración que incluye la distancia del final de la vida. Como afirmó Alfred Gell (2009, p. 253; traducción mía) «objetos de arte son equivalentes a la gente, o más precisamente, a los agentes sociales», ya que actúan como mediadores de las relaciones sociales. Estas imágenes, como agentes sociales, median las relaciones tanto en el momento de sus producciones como de su publicación. Son las representaciones sociales que refuerzan la distancia del final de la vida.

Como sostiene Elias en su análisis del contexto de producción de las pinturas de Antoine Watteau:

Hay algunas sociedades cuyas estructuras de poder de alguna manera convierten en obligatoria, por así decirlo, una mentalidad optimista e idealista de los productores de arte y cultura. En tales casos, el poderoso frunce el ceño cada vez que artistas, escritores, filósofos y, eventualmente, también científicos, introducen, en la esfera del debate público, aspectos de la vida humana que son contrarios a los ideales del dominio público consentido. El tratamiento explícito de los aspectos de la realidad natural y social que contradicen el ideal presentado como real se percibe como peligroso para el orden establecido» (2005, p. 46; traducción mía).

En el uso social de estas imágenes en los medios de comunicación, en el caso de Fenton, y en círculos de arte, en el caso del Millet, vemos una forma de control sobre la interacción con la imagen figurativa del final de la vida. Desentrañar cómo construyen las imágenes de lo que podría extinguir la vida, tales como las imágenes heroicas de la guerra, es una reflexión válida para entender la dinámica de la política de la imagen y todas sus consecuencias. La ausencia de las vidas perdidas afecta, como Judith Butler (2009) señala, la percepción y la responsabilidad social y política de los que no ven que están coproduciendo en gran escala el final de muchas vidas.

* A excepción de los títulos, no se utilizó la palabra muerte en todo el texto².



Imagen 1²: Captain Graham & Captain Macleod, 42nd Regiment (1855, Roger Fenton).



Imagen 2: Brigadier McPherson & officers of the 4th Division (1855, Roger Fenton).

² Todas las fotos Fenton están en el sitio: http://www.loc.gov/rr/print/coll/251_fen.html y autorización de uso: http://www.loc.gov/rr/print/res/277_fent.html



Imagen 3: The valley of the shadow of death (1855, Roger Fenton).

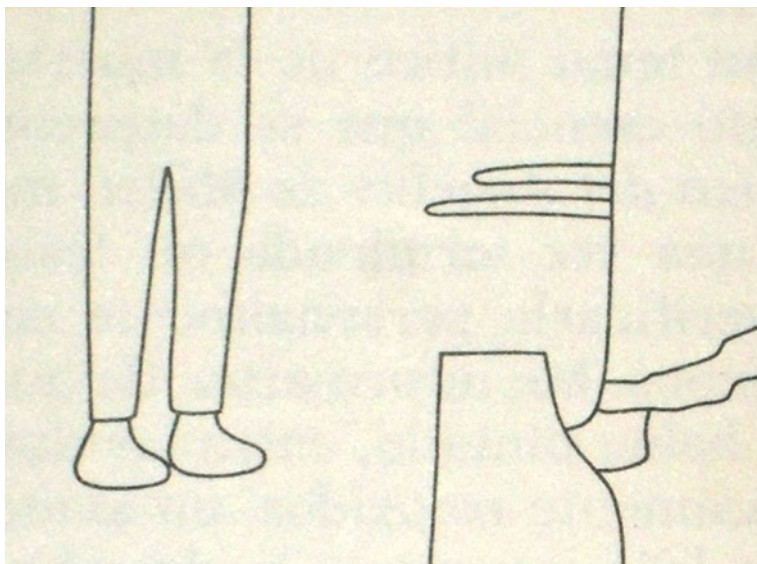


Imagen 4: copia del libro *El mito trágico del «Angelus» de Millet*, de Salvador Dalí (1978, p. 14).

BIBLIOGRAFÍA

- Aries, Phillipe (1977). *História da Morte no Ocidente*. Río de Janeiro: Francisco Alves Editora.
- Butler, Judith (2009). *Frames of War - When Is Life Grievable?* Londres, Nueva York: Verso.
- Dalí, Salvador (1978). El mito trágico del «Angelus» de Millet. Barcelona: Tusquets.
- Elias, Norbert (1993) *Processo Civilizador*. Volume 2: Formação do Estado e Civilização. Río de Janeiro: Jorge Zahar.
- Elias, Norbert (2001). *Solidão dos Moribundos*. Río de Janeiro: Jorge Zahar.
- Elias, Norbert (2005). *A Peregrinação Watteau a Ilha do Amor*. Río de Janeiro: Jorge Zahar.
- Elias, Norbert (2006). *Escritos & Ensaio; 1: Estado, processo, opinião pública*. Río de Janeiro: Jorge Zahar.
- Gell, Alfred (2009). Definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte. *Revista Poiésis*, 14, 245-261.
- Sontag, Susan (2003). *Diante da Dor dos Outros*. São Paulo: Companhia das letras.
- Souza, Jorge Pedro (2004). *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Florianópolis: Letras Contemporâneas.