

## Imagen documental e imagen estética

**Juliane Rebentisch.**

La variante más reciente del permanente debate sobre la relación entre arte y política gira en torno al estatuto de lo documental en el arte. En todos lados, sobre todo en las últimas Documenta de Kassel y en bienales como la de Venecia, se ven trabajos fotográficos en cine y en video con una explícita intención documental que, a la vez, pretende estatuto artístico. Por más frecuente que sean esos trabajos, su estatuto sigue siendo precario. Las discusiones dan prueba de un determinado malestar ante la alianza de lo documental y lo estético. ¿Qué es entonces una imagen documental? ¿Puede constituir arte?

Comencemos por observar el ámbito en el que se pretende reconciliar el documento con el arte: las instituciones de las artes plásticas. Vayamos luego a los problemas más evidentes. No es infrecuente toparse con instalaciones que nos dejan solos, sin ningún contexto, frente a imágenes difusas de paisajes remotos y seres humanos desconocidos; de antemano lo único que sabemos es que dichas instalaciones tienen alguna intencionalidad política (aunque quede por verse qué quiere decir en cada caso esa dimensión política.) Tengo para mí que, en estos casos, la confianza en la evidencia de la imagen registrada por una cámara constituye menos un signo de una nueva seriedad política en el arte, cuanto que es síntoma de una cierta regresión intelectual. Sin más, se homologa lo documental con la relación indexal que la imagen mantiene con aquello que aparece ante el objetivo en el momento de la toma. En efecto, todo registro fotográfico, en cine o en video, de un objeto dado, constituye a la vez un documento de dicho objeto. Claro que esta concepción de lo documental es tan amplia que termina anulándose a sí misma.<sup>1</sup> Tal vez la fetichización artística de la indexalidad no deje de ser sintomática para nuestra época, en la que las posibilidades de manipulación digital terminan cuestionando de manera radical precisamente dicha indexalidad. Ante este panorama, se vuelve tanto más clara la dimensión regresiva de tal fetichización, puesto que conlleva una ceguera frente a la *construcción* de la realidad que consume toda imagen tomada con una cámara, incluso los fotogramas tradicionales, relacionados con el mundo de manera indexal. Esa ceguera no sólo constituye una regresión en términos artísticos, por cuanto obvia el carácter construido, configurado, de la imagen documental, sino porque ignora también aquella dimensión indisociable de lo político ligada a la problemática de una representación adecuada de la realidad, problema que, sin embargo, es central a todo documentalista riguroso. Ese problema no es otro que el antiguo intrínquis del realismo.

De las contribuciones históricas al problema del realismo puede aprenderse que el mero reflejo del mundo no constituye de por sí una proposición política acerca de ese mundo. Recuérdese la célebre observación de Bert Brecht: "Una foto de las fábricas de Krupp apenas nos instruye sobre tales instituciones. La realidad propiamente dicha ha derivado a ser funcional".<sup>2</sup> Si uno quiere formular una proposición acerca del mundo en términos políticos, si uno no quiere limitarse a registrarlo, sino dar a conocer el modo en que funciona, evidentemente es necesario algo más que el mero reflejo. Cabe preguntarse por cierto si ese proyecto necesita realmente del arte. Es lícito dudar, aunque más no sea mínimamente, frente a la idea de que la imagen documental debe devenir artística para poder ser política. Antes de que en tiempos recientes se declarara como potencialmente artístico, el género documental siempre se planteó en oposición al género de la imagen definida como artística. Lo que estaba en cuestión era una diferencia que en mi opinión sigue vigente con importantes consecuencias: mientras que la imagen documental, por definición, siempre se pone al servicio de lo que documenta, orientándose por ende con respecto a su contenido, evidentemente la imagen artística siempre conlleva un formalismo que le es propio, una cierta autonomización de la forma frente a lo representado. En consecuencia, asignar a la imagen documental una pretensión artística, estetizarla, supone nada menos que traicionar su intención. La atención se distrae tendencialmente; si antes se dirigía al mundo, ahora es llevada hacia la forma de su representación; la mirada del observador se ve tergiversada, pasa de ser comprometida y política a dis-

---

<sup>1</sup> Véase Abigail Solomon-Godeau: „Wer spricht so? Einige Fragen zur Do-kumentarfotografie" [“¿Quién habla así? Algunos interrogantes sobre fotografía documental”], en: *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters* [Discursos de la fotografía. Crítica fotográfica a fines de la era fotográfica], tomo II, ed. Herta Wolf, Frankfurt am Main, Suhrkamp 2003, págs. 53-74, aquí: Pág. 53.

<sup>2</sup> Citado por Walter Benjamín en "Kleine Geschichte der Photographie", en: *Gesammelte Schriften*, tomo 11.1., edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1977, pág. 368-385, aquí: pág. 384 (versión en castellano: "Breve historia de la fotografía". En: *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1990).

tanciada y estética. Es en este contexto donde hay que pensar la objeción tan frecuente al arte que se pretende crítico-documental: el carácter superfluo de la forma, si se toma como parámetro la seriedad de su contenido.

Esa objeción ético-política contra la estetización de la imagen documental no es para nada novedosa e incluso anterior a la imagen documental misma. En efecto, en su núcleo sistemático -el de la problemática de forma y contenido- retoma una de las más antiguas prevenciones políticas contra el arte. Este planteo se retrotrae a la crítica que Platón lanzó contra los poetas en *La república*. Su argumento decisivo es que el poeta nunca es especialista en lo que representa, sino un experto de la representación misma. El poeta nunca tiene suficiente seriedad con respecto a las cosas de las que se ocupa; para colmo se limita a estudiar su superficie. En la medida en que la Poesía, como el teatro, tiene que ver con la representación de seres en acción, aquí se agudiza en términos prácticos el problema en primera instancia epistemológico de Platón con la mimesis. En efecto, el teatro y la poesía reemplazan el interés por la acción por el interés por la consumada representación del accionar. Este problema práctico constituye asimismo el meollo de la crítica moderna del espectáculo, aunque en el ínterin se haya reemplazado la poesía por el concepto de los medios; análogas prevenciones contra el teatro siguen vigentes en mayor o menor grado. Para esta vertiente crítica, la comunidad política educada por medio del espectáculo teatral o medial elabora sus juicios con la mirada, en lugar de la razón, dictaminando sobre el cómo de la representación y no sobre el qué de lo representado.

La autonomización estética de la representación (la forma) frente a lo representado (el contenido) se transforma naturalmente en un problema particular cuando se trata de preguntar por la función política del arte. Fue Walter Benjamín quien tomó en serio esta cuestión, en explícita adhesión a Platón, pero en relación con el arte de la modernidad. En su célebre conferencia "El autor como productor", Benjamín propone "por razones de plasticidad"<sup>3</sup>, tratar como primer ejemplo de la problemática de forma y contenido "una determinada fotografía a la moda".<sup>4</sup>Técnicas cada vez más matizadas llevan a que ya no sea posible fotografiar "ninguna casa de vecindad, ningún montón de basuras sin transfigurarlos. No hablemos de que estuviese en situación de decir sobre un dique o una fábrica de cables otra cosa que ésta: el mundo es bello". Así se ha logrado que "incluso la miseria, captada de una manera perfeccionada y a la moda, sea objeto de goce". En lugar de liberar la mirada para una posible transformación del mundo, esta vertiente de la fotografía sólo trabaja por renovar el mundo dentro de la moda, es decir, "tal y como es".<sup>5</sup> Para Benjamin el problema decisivo de esta vertiente no reside en que la fotografía distraiga del objeto (la miseria) para prestar atención a su forma sino en que disocia la actividad de observar de la de la acción política: desde la distancia de la mirada estetizante, sólo se puede consumir la miseria de los demás, pero no ponerle fin.

Es por ello que, como señala Susan Sontag en su libro sobre fotografía de guerra, toda imagen documental que transmita alguna forma de perfección formal siempre provoca escepticismo.<sup>6</sup> En ese sentido, con frecuencia se tiende a asociar la imagen documental ideal con la instantánea del aficionado. Si bien el fotógrafo documental profesional siempre tenderá a influir en la imagen con ánimos formales de una u otra manera, domina el estilo anti-artístico de la "imagen amateur. El ideal de la imagen documental con el menor grado posible de ambiciones estéticas, constituye para el fotógrafo profesional no una ingenuidad en términos de política de la representación, sino una suerte de autocompromiso ético y moral para poner sus destrezas formales y técnicas al estricto servicio de la causa, es decir, a la zaga de la tarea de dar testimonio. En otras palabras, lo que está en juego es una determinada postura, una actitud ante el mundo. Ese posicionamiento ante el mundo incluye el compromiso de representarlo veraz y adecuadamente. En este contexto, "adecuación" quiere decir, entre otras cosas, que las facultades artísticas del fotógrafo no deben distorsionar la mirada sobre su objeto, o sea que la forma se agote al servicio de la causa. En este punto se plantea un problema fundamental. Es que no sólo no puede decidirse por anticipado cuáles son los recursos formales que resultarán adecuados, en cada caso particular, para la representación veraz del mundo. En ocasiones puede resultar necesario renunciar a ciertas convenciones visuales o por el contrario, utilizarlas expresamente a conciencia; ora puede resultar adecuado mostrar las dimensiones de la catástrofe en detalle, ora optar por no sacar todo a la luz, etcétera. Por lo demás, no puede resolverse esta cuestión en la inmanencia de la imagen, puesto que difícilmente pueda discutirse sensatamente con prescindencia del contexto particular para el que esté determinada la imagen. Es el contexto el que determina sí y en qué medida puede tener sentido político o resultar adecuadamente moral mostrar, por ejemplo, imágenes de la violencia y de su devastación. Por ejemplo, Susan Sontag argumentó que "quizá sólo tengan derecho a ver ese dolor extremo aquellos que

---

<sup>3</sup>Véase Walter Benjamin, "Der Autor als Produzent", en: *Gesammelte Schriften, Bd. 11.2*, ed. por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhauser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, págs. 683-701, aquí: pág. 692.

<sup>4</sup> *Ibid.*, Pág. 695.

<sup>5</sup> *Ibid.*, Pág. 693.

<sup>6</sup>Susan Sontag: *Ante el dolor de los demás*, Trad. Aurelio Major. Ediciones Alfaguara, Madrid 2003.

puedan calmar ese dolor, como los cirujanos de un hospital o las personas que pueden aprender algo de ese dolor. Todos los demás, querámoslo o no, somos voyeurs".<sup>7</sup>

Lo que me interesa extraordinariamente en esta argumentación es que invierte la tesis que suele esgrimir la crítica al espectáculo que plantea que son las imágenes mismas (por medio de su perfección técnica) o la forma de difusión (por ejemplo, su contigüidad con una publicidad de Gucci) las que nos empujan a una posición *voyeurista* que nos insensibiliza frente a lo representado, lo que a su vez nos lleva a abstenernos de la acción política. Por el contrario, Sontag tiene una intuición opuesta, digna de consideración: no son las imágenes ni tampoco la avalancha visual las que generan necesariamente el problema de la distancia voyeurista, ni tampoco los aspectos formales de una imagen o su ubicación. La distancia voyeurista con respecto a las imágenes del sufrimiento o de las catástrofes suele surgir por el mero hecho de que el observador ignora que hacer en concreto frente a esos padecimientos. Esta problemática ya se da en el seno de las complejas sociedades modernas, tanto más a escala global; el hecho de verse confrontado con catástrofes que tienen lugar en lugares remotos constituye ya en sí una experiencia esencialmente moderna.<sup>8</sup> Para Sontag, lo que nos transforma en *voyeurs* es el hecho de que hoy en día no sepamos cómo actuar frente al dolor que nos muestran esas imágenes; no el hecho de que tengan una iluminación perfecta o que aparezcan al lado de un aviso de cosméticos. De manera complementaria, Sontag subraya que siempre hay personas que mantienen una relación particular, de índole práctica, con lo representado, en la que puede darse todo menos voyeurismo. El crítico del espectáculo que fustiga por igual a "el" observador y a "la" imagen como tales, pierde de vista esa relación, deduciendo a partir de su propia apatía práctica frente al sufrimiento en el mundo un problema propio de la representación.

Tal vez hasta resulte demasiado unilateral esta argumentación. Finalmente es notorio que el conocimiento acerca de cómo actuar no es idéntico a la acción. En ocasiones, uno sabe en principio cómo actuar, de acuerdo con sus posibilidades para prestar ayuda, aun de manera mediada; pero uno no hace nada porque, amparado en la compleja oscuridad de las circunstancias, no necesita sentirse responsable. Uno tiene una sorda conciencia de que existe miseria en el mundo, pero ha terminado acostumbrándose. En ese contexto, evidentemente las imágenes pueden tener tanto el efecto de seguir acostumbrándonos a la miseria ajena (he aquí la intuición crítica que hay que rescatar en la crítica del espectáculo) como el de estremecer y esclarecer (he allí esperanza de los fotógrafos y cineastas documentalistas, o al menos el motivo que habría que presumir). Responder a la cuestión de sí y en qué medida es posible estremecer y esclarecer conlleva a su vez un interrogante acerca de la legitimidad moral de mostrar imágenes de la miseria, más allá del círculo estrecho de aquellos que, como el médico en el ejemplo de Sontag, ya han asumido su compromiso. Ahora bien, Sontag no sólo excluye del grupo de los *voyeurs* a aquellos en condiciones de prestar ayuda inmediata, sino también a aquellos que pueden aprender algo de lo representado. ¿Cuándo es que podemos aprender (políticamente) de las imágenes?

Una vez más, todo parece depender del contexto. Resulta claro que las imágenes no se explican por sí solas ni es obvio su sentido político, apenas los destinatarios dejan de ser los directamente implicados -y tal es el caso con la difusión en los medios masivos. Ninguna imagen, ni aún aquella creada de buena fe y con el mayor conocimiento de causa, logrará afianzar en el observador la politización a la que se apunta. Lo mismo vale para las imágenes particularmente drásticas. No están libradas ni de una mirada pornográfica ni tampoco per se de una mirada indiferente o formalista. En el marco descontextualizante y esterilizado de un *white cube*, aun la imagen de guerra más espantosa seguirá desplegando un cierto atractivo formal, generándose esa distracción con respecto a la causa tratada que suele adscribirse a la imagen artística. Evidentemente, la diferencia entre una imagen documental y una imagen estética no puede anclarse eficientemente en la imagen y su propiedad formal; antes bien, depende de manera radical del contexto.

Hacen falta otros recursos que los fotográficos para que la imagen se oriente hacia su tema o hacia su verdad, es decir: para que la recepción se oriente hacia el conocimiento en lugar del consumo indiferente, el goce pornográfico o el gusto formalista. En otras palabras, las de Benjamín, hace falta la "*Beschriftung*", la inscripción a través de una leyenda o epígrafe. Sin ella, sostiene Benjamín, "toda construcción fotográfica se queda en aproximaciones".<sup>9</sup> Aún más, la fotografía documental en sí parece tener necesariamente la tendencia ideológica, o como habría dicho Roland Barthes, "mítica", a naturalizar lo que ha registrado, es decir, a purificarlo de la complejidad de los contextos políticos del caso.<sup>10</sup> Es que la imagen sin epígrafe, sin

---

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Véase *ibid.* Pág. 25.

<sup>9</sup> Walter Benjamín: "Kleine Geschichte der Photographie" [Breve historia de la fotografía], Ver *supra*, pág. 385.

<sup>10</sup> Roland Barthes: *Mitologías. Irad.* Héctor Schmucler. México, Ed. Siglo XXI, 1980.

comentario, se limita a comprobar la miseria, a mostrar que existe, sin explicar nada. De esa manera, en el mejor de los casos apela a una vacua compasión política que suele esfumarse bastante rápido puesto que, en tanto se dirige a lo genéricamente humano, carece de meta para devenir en práctica y persistir a lo largo del tiempo. Uno se acostumbra rápidamente a ese efecto efímero de tales imágenes, tal como ocurre con el hecho mismo de la miseria que documentan. Para evitar ese efecto, la imagen necesita de otra explicación -ya sea a través de un comentario político que conecte mi mundo con ese que me muestran las imágenes, asignándome un lugar implícito en ellas, ya sea, como mínimo, a través de un epígrafe. En realidad, es bien conocida la relación que me importa destacar: cuanto más determinado el contexto (ya sea a través del epígrafe de una foto o del comentario en el cine, ya sea a través de la constelación con otras imágenes, ya sea a través de la incidencia en las decisiones del diseño gráfico de una revista o a través de la limitación del círculo de destinatarios) tanto mejor se puede controlar el significado de una imagen. Aunque ese control nunca pueda ser total, es hacia lo que debe *apuntar* el cineasta o fotógrafo documentalista. En términos de estética de la producción, esto significa que la imagen documental no se genera en el momento del registro (como creen saber los fetichistas de la indexalidad), sino en el momento diferido de su puesta en contexto. En ese sentido, la "inscripción a través de una leyenda" que invocaba Benjamín, o dicho en términos más generales, el hecho de tomar en cuenta el contexto con ánimos de control, constituye el componente esencial no de toda imagen, como había supuesto Benjamín hacia el final de su "Breve historia de la fotografía", sino de toda imagen documental.

A diferencia de la imagen documental, la imagen estética se caracteriza, por el contrario, por algo que escapa precisamente a toda legibilidad unívoca. A diferencia de la imagen documental, la artística se caracteriza necesariamente por ser de contexto abierto. Por eso, la forma nunca apunta de manera transparente a un contenido. Todo lo contrario, en la experiencia estética de una imagen, la forma y el contenido difieren decididamente. A través de la observación continua de la imagen deviene cada vez menos claro cuál es su contenido, qué es lo que representa. ¿Cuál es por ejemplo el tema de la célebre serie *Cookie Mueller* de Nan Goldin, que solía ser presentada como ejemplo de un nuevo arte documental en los años noventa? La respuesta "Cookie Mueller" es obviamente tautológica y no expresa prácticamente nada. Si nos encontramos con este trabajo colgado de manera clásica en algún *white cube*, como suele ser el caso, es evidente que no quedan excluidas como formas de recepción ni la fascinación voyeurista por el objeto ni el interés formalista por su representación. Las imágenes pierden aquí su estatuto documental, aun en el caso de que en algún momento la intención haya sido tal: su recepción ya no está orientada en primera línea a obtener conocimientos sobre el mundo representado, sino al placer estético.

¿Significa entonces que se confirman las objeciones de la crítica del espectáculo contra el arte? No del todo. Es que desde Kant, el placer estético, si bien no es placer ante lo bueno (puesto que se diferencia del agrado moral) tampoco es placer ante lo agradable (puesto que se diferencia del mero agrado sensual que puede darse con el vino o la pornografía). Antes bien, se trata de un agrado desinteresado, en cuanto el placer estético no tiene causa fuera de sí mismo: es un placer que se consume en su propia consumación. Lo decisivo es que esa consumación es de índole esencialmente reflexiva. Es que la imagen estética nunca se subsume en nuestras presunciones sobre los contextos o en nuestras proyecciones sobre posibles significados, sino que por el contrario se les sustrae -y al sustraerse, nos confronta con nosotros mismos. El arte interrumpe necesariamente las rutinas teóricas y prácticas de nuestra mundana cotidianeidad a favor de un distanciamiento reflexivo. Es por eso que la imagen estética no es ni un documento ni tampoco, como sospecha la crítica del espectáculo, un objeto de consumo. Ahora bien, el punto de inflexión en el que la experiencia estética se diferencia de una actitud consumista-voyeurista no reside en que la experiencia estética excluya mi mirada voyeurista, sino en que se distancie reflexivamente de esa mirada. El arte responde a una lógica de la recepción distinta que la del documento; tomar conciencia de ello y volver visible esa conciencia en las obras es una de las tareas, y por cierto no la menor, que se les plantea a los artistas. Mientras Nan Goldin o Larry Clark, se mantienen *ex profeso* en una zona de indecidibilidad, hay artistas que transforman la diferencia entre lo documental y lo estético en el punto de partida de su trabajo.

Para concluir, quisiera mencionar brevemente dos ejemplos de esta última posición artística. Me habré de referir a Martha Rosler por un lado y a Christopher Williams por el otro. A primera vista, Rosler podría ser considerada como una artista política contenidista que se orienta hacia la documentación política, mientras Williams sería un formalista, cultor del buen gusto, que pertenece al "bello mundo" como Albert Renger-Patzsch o Karl Blossfeldt, de los que tanto aborrecía Benjamín. Sin embargo, en su célebre instalación de textos y fotos *The Bowery in two inadequate descriptive systems* (1974/75) Martha Rosler subrayó que su intención no había sido ver la calle Bowery con nuevos ojos. Las fotos, convencionales a propósito, no muestran nada espectacular, sino algo conocido; muestran "nada más que negocios; transmiten percepciones

---

urbanas conocidas" <sup>11</sup> Lo mismo ocurre con los paneles de texto, ubicados frente a las fotos: listas de palabras que reúnen meros lugares comunes sobre la conflictiva situación social del momento. Su pretensión de exactitud según Rosler, no se dirige a "la representación de la verdad, sino a la representación de las representaciones".<sup>12</sup> Si se quisiera hablar de un proyecto documental sobre el objeto "Bowery", se trataría en todo caso de un documentalismo de segundo grado. Pero aún esa denominación seguiría siendo confusa, puesto que este trabajo no desarrolla su potencial crítico en la lógica de lo documental, sino decididamente en la de lo estético. Este trabajo no se lee como afirmación acerca del mundo ni tampoco como afirmación acerca de su representación; es más, no se lee en absoluto como afirmación. Antes bien, este trabajo de Rosler da por supuesto que el epígrafe nada explica, que texto e imagen no coinciden, sino que por el contrario somos nosotros, los observadores, quienes establecemos la relación en términos meramente experimentales. Sólo podríamos citar el contexto en el que tendría sentido asociar una determinada imagen con uno de los conceptos asociados; sin embargo, no hay ningún asidero real para decidirse por uno de esos conceptos; se van imponiendo otros conceptos, pero, aún así, su transferencia a la imagen sigue siendo necesariamente provisoria. La realidad de la calle Bowery va distorsionando precisamente en la medida en que el texto y la imagen no coinciden. Lo que se da por supuesto es una mirada documental que apunta directamente al mundo; de esa manera, se da lugar a una confrontación reflexiva, no sólo con las implicaciones de la construcción documental del mundo en términos de política de la representación, sino también con los presupuestos culturales y sociales con los que nos acercamos al mundo y a sus imágenes.

Por su parte, Christopher Williams parece seguir un proyecto del todo diferente. Durante los años noventa, Williams presentó una serie de exposiciones individuales bajo el título *For Example: Die Welt ist schön*, un título que alude explícitamente al libro de Renger-Patzsch publicado en 1928 que Benjamín criticó con dureza. También los trabajos de Williams, reunidos bajo ese título, citan estilísticamente el entorno de la *Neue Sachlichkeit*, la Nueva Objetividad. De manera algo diferente a Rosler, Williams no presenta distanciadamente lo citado; más bien repite sus principios y al hacerlo, los desplaza. Los trabajos de Williams parecen afirmar la lisura de la fotografía *neo-objetivista* y se basan en las mismas técnicas del matiz que Benjamín tanto despreciaba, pero al observarlas de cerca, sus superficies perfectas se revelan como abismales. En su serie *Bollenhut*, Williams no sólo ironiza sobre el estilo pseudo-etnográfico del libro de Renger-Patzsch cuando reemplaza la "cultura primitiva" (que en aquel libro aparecía lapidariamente al lado del mundo de plantas y objetos), por un recorte del folklore alemán de la Selva Negra.<sup>13</sup> Cuando uno observa el trabajo de Williams se impone adicionalmente un efecto de la fotografía citada que había sido bloqueado por la sobriedad con la que se identificaba la Nueva Objetividad y además, malinterpretado por la crítica. En efecto, la puesta en escena que prescinde del contexto en realidad no provoca que las cosas se vean estetizadas en el sentido de estilizadas, sino que más bien se distancian de nuestra comprensión cotidiana, se vuelven extrañas. El mundo de esas cosas no es bello, sino más bien siniestro en sentido freudiano, *unheimlich*. Privadas de su contexto de uso habitual, las cosas pierden su anclaje cuyo recorte se supone representan; se vuelven extrañas a sí mismos y por eso, abren un horizonte infinito de sentidos posibles. El efecto transformativo de la imagen propiamente estética no consiste en "la renovación a la moda del mundo tal como es", sino en su distorsión. Es que la imagen no se vuelve estética por su forma bella, su superficie atractiva o su buena técnica, tal como reza un malentendido sobre el arte aun muy difundido; de hecho, bien sabemos que esa dimensión erróneamente "estética" está muy difundida en el mundo de las mercancías. Antes bien, una imagen deviene estética cuando ofrece resistencia a nuestro habitual acceso al mundo, dando lugar a un movimiento reflexivo, a través del cual parece devolvernos nuestra propia mirada sobre el mundo de manera peculiarmente extraña. Es allí, en esa interrupción, donde reside si bien no una política, pero sí el potencial político del realismo estético que lo diferencia del realismo documental. Ambas formas de generar imágenes del mundo son importantes y por ello, tanto más importante conocer la diferencia.

Traducción: Silvia Fehrmann.

---

<sup>11</sup> Martha Rosler: "Drinnen, Drumherum und nachtragliche Gedanken (zur Dokumentarfotografie)" [Adentro, alrededor y pensamientos posteriores (sobre fotografía documental)], en: Martha Rosler. *Positionen in der brennenden Welt*, ed. por Sabine Breitwieser, Viena, Generali Foundation/Colom König, 1999, pág. 105-148, aquí: pág. 130.

<sup>12</sup> *Ibíd.* Pág. 131.

<sup>13</sup> Conf. Martín: "Undressing the Institutional Wound", en: Christopher Williams: *For example: Die Welt ist schön (Final Draft)*, catálogo de la exposición editado por Museum Boijmans Van Beuningen Róterdam/ Kunsthal Basel 1997, pág. 14-87, sobre todo pág. 63.