

Col·lecció «Humanitats»
e-Humanitats, 2

EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

RAFAEL LÓPEZ LITA
JAVIER MARZAL FELICI
FCO. JAVIER GÓMEZ TARÍN
(EDITORES)



LA EVOCACIÓN DEL CUERPO SINIESTRO. DESDE LO FOTOGRÁFICO: DEL CUERPO DEL «DELITO» AL CUERPO DEL «RELATO»

MARISOL ROMO MELLID

Universidad del País Vasco

LA EVOCACIÓN DEL CUERPO SINIESTRO

En la presente comunicación,¹²⁵ analizaremos algunas fotografías en las que el cuerpo siniestro es sugerido desde el espacio fotográfico. Para realizar este análisis, hemos tomado como punto de partida una selección de fotografías¹²⁶ de conflictos bélicos que abarcan desde la guerra de Crimea hasta el holocausto judío.

Llamaremos cuerpos siniestros a los cuerpos muertos, deformes y a todos aquéllos que, en general, ofrezcan una representación inquietante del cuerpo, bien desde el punto de vista estético o desde el punto de vista narrativo. En este sentido, hay que señalar que las fotografías de guerra se caracterizan, como la fotografía de prensa en particular y la documental en general, por mantener un nexo de unión evidente con los acontecimientos (trágicos en este caso) a los que se refieren. Y, es precisamente esta «adherencia», la que nos va a permitir hablar de la evocación del cuerpo siniestro.

De fondo, subyacen dos debates teóricos importantes en relación al análisis de la imagen fotográfica. En primer lugar, la discusión sobre la realidad y la ficción y, en un segundo momento, el problema del referente en la fotografía documental. En medio de estos dos debates (que en realidad son uno solo) se sitúa otro punto de conflicto: las acusaciones constantes de manipulación sobre los trabajos de los reporteros

125. Este trabajo está incluido dentro de un estudio más amplio, de tesis doctoral, sobre la evolución de la representación fotográfica de los cuerpos siniestros.

126. Por motivos obvios de espacio, en la presente comunicación sólo mostraremos las imágenes más significativas.

gráficos y en qué medida esto va a tener o no su importancia en lo que se refiere al análisis de lo siniestro.

Resulta necesario decir que las posiciones teóricas de Barthes, expuestas en su ya célebre *La cámara lucida* (1982: 34, 39), expresan a la perfección el punto de partida necesario para proceder a la indagación de la forma en que lo siniestro se articula en el espacio fotográfico:

Una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos [...] El referente se adhiere. Y esta singular adherencia hace que haya una gran dificultad en enfocar el tema de la fotografía [...] algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto.

Por tanto, en el libro de Barthes hay una referencia explícita al cuerpo: al cuerpo muerto (por ausencia) y al cuerpo que se constituye (que nace) como imagen en el propio acto de posar. Pero, además de ese acercamiento a la problemática del cuerpo, también encontramos en Barthes (sugerido o perfilado) la asunción del carácter «siniestro» de la fotografía.

De lo siniestro

El concepto de lo siniestro será tratado en esta comunicación con la debida precaución, a la vista de los escasos trabajos (por no decir nulos) que existen sobre el particular en su aplicación directa sobre el estudio de la fotografía. Los autores principales que se han acercado al concepto de lo siniestro son, entre otros, Kant, Schelling, Burke, Freud y Lacan. En todo caso, no existe una articulación de lo siniestro desde la estética fotográfica, sino que más bien se acude a la filosofía o al psicoanálisis para desarrollar este concepto. De aquí, reiteramos, la necesidad urgente de articular lo siniestro desde la especificidad de lo fotográfico.

Desde el punto de vista fotográfico, lo siniestro puede ser considerado una categoría estética y narrativa de la fotografía que vendría definida por la presencia en la imagen de elementos estéticos y/o discursivos relacionados con el terror y las sensaciones que éste produce. Asimismo,

los propios acontecimientos a los que se refieren las fotografías actúan como elementos capaces de «volcar» sobre la imagen el relato siniestro que representan (tal es la fuerza de su «adherencia»).

Convendría matizar que, en relación a lo siniestro, no conviene relacionarlo siempre con una experiencia estética negativa (y aquí incluimos también a Barthes),¹²⁷ ya que diferentes autores reconocen en algunos niveles de articulación de lo siniestro la presencia de cierta catarsis. Y esto tiene que ver, precisamente, con las relaciones que estos mismos autores han establecido entre lo sublime y lo siniestro.

En este sentido, tanto Kant como Burke establecen importantes vínculos entre estos dos conceptos. Así, Kant (1999: 14) se detiene en exponer algunos ejemplos prácticos que nos ayudan a entender precisamente estos conceptos: «lo sublime –matiza– presenta, a su vez, diferentes caracteres. A veces le acompaña cierto terror o también melancolía». De esta manera, conceptualiza lo que el denomina lo sublime terrorífico y que va a guardar una estrecha relación con la categoría estética de lo siniestro. Cuestión sobre la que habría que discutir con más profundidad.

Burke (1985: 92), por su parte, señala como «todo lo que de algún modo es terrible, todo lo que versa cerca de los objetos terribles, u obra de un modo análogo al terror, es un principio de sublimidad: esto es, produce la más fuerte emoción que el ánimo es capaz de sentir [...] porque estoy convencido –precisa– de que las ideas de pena son mucho más poderosas que las que nos vienen del placer».

Resumiendo, y una vez que hemos visto las vinculaciones que desde la filosofía se establecen entre lo sublime y lo siniestro, nuestra posición en este trabajo es la de articular lo siniestro –desde la fotografía– en sus diferentes niveles y sin una vinculación directa con lo sublime.

Para ello analizaremos algunas fotografías, en las que –como ya hemos señalado– el cuerpo siniestro está ausente, pero sugerido desde

127. Recordemos los sentimientos de Barthes al reencontrarse con su madre (ya muerta) en una fotografía, que los lectores nunca vamos a llegar a ver; a pesar de que está continuamente sugerida e «invocada» desde el propio texto de Barthes.

el mismo espacio fotográfico, donde lo siniestro y la sensación de lo trágico (de lo fatídico) se articula desde la interacción de los efectos estéticos y los elementos narrativos.

Del cuerpo

El cuerpo es lo que da a una persona su identidad, distinguiéndola, por su aspecto exterior de los demás y es, en alguna medida, un producto disfrazado y artificial: los modelos que recoge la fotografía, por su parte, no dejan de ser más que fieles reflejos de la forma en que se entiende el cuerpo como algo incompleto e imperfecto.

El cuerpo representa en la sociedad actual, desde el campo de la experiencia y de los valores colectivos, el espacio en el que tienen lugar los conflictos entre el individuo y la sociedad. El cuerpo actual, el cuerpo postmoderno,¹²⁸ podríamos decir se ha constituido como un «cuerpo autómata» que busca escapatorias en el hedonismo y en la vida privada.

El modelo propuesto, desde lo social y desde los mass media, se constituye como un cuerpo inaccesible (modelo de perfección a seguir), lo que genera un gran malestar frente a nuestro propio cuerpo. Los cuerpos «fotográficos» recogen, también en alguna medida, esta tensión.

Hay dos textos muy ilustrativos en relación a la concepción del cuerpo, en sentido general, que aquí citaremos de forma breve. En primer lugar, estaría: «Reflexiones simples sobre el cuerpo» de Paul Valery (1990-1992), en el que establece una clasificación muy acertada sobre los diferentes tipos de cuerpo que, en su opinión, se dan en el hombre.

128. Mientras parece ser que se persigue la belleza por encima de otros valores, porque suscita un placer de orden estético y erótico: sin embargo, el cuerpo «autómata», el modelo generado en la sociedad postmoderna, parece estar cada vez más «descarnado» y más «tarado» y es incapaz de llegar a los modelos de belleza y perfección creados desde los mass media y desde la publicidad. Ésta es la paradoja del cuerpo en la sociedad contemporánea –cada vez se le hace ser más imperfecto e incomprensiblemente cada vez se le pide que sea más perfecto: incongruencia que se ve también con claridad reflejada desde los modelos de cuerpo propuestos por la fotografía artística.

En segundo lugar, es interesante mencionar las aportaciones teóricas de Jean-Pierre Vernant (1990-1992), en las que establece una clasificación entre dos tipos de cuerpos: el humano (transitorio, pasajero y oscuro) y el de los dioses (sobrecuerpo, caracterizado por la luminosidad y por estar cercano al no-cuerpo). En definitiva, Vernant plantea el juego entre lo visible y lo no visible, expuesto desde una tipología general de los cuerpos.

Aproximación analítica a los cuerpos siniestros ausentes

Después de esta breve aproximación a lo siniestro, al cuerpo y a la forma en que podemos empezar a analizarlo desde lo estrictamente fotográfico, pasamos a continuación a analizar las fotografías que hemos seleccionado para esta comunicación.

El cuerpo siniestro en la guerra de Crimea

En la fotografía de Roger Fenton sobre la guerra de Crimea no hay cuerpo muerto, pero la imagen «inscribe», apela en última instancia, a esos espectros que están sugeridos en la fotografía; precisamente porque se intenta plantear los motivos por los que los muertos no son, en estas fotografías, más que simples sombras.



Pero la fotografía de Fenton nos va a resultar interesante principalmente por dos cuestiones. En primer lugar, por la forma de representar, por su ausencia, el cuerpo siniestro y, en segundo lugar, porque perfila una mirada fotográfica que se aleja notablemente de los cánones esteticistas de la pintura (lo que no sucede con la mayoría de las fotografías que hizo este fotógrafo de la guerra de Crimea).

The Valley of the Shadow of Death será, en opinión de Nicolás Sánchez Durá (2000: 27), «fuente de inspiración para el cine, en lo que se refiere a la representación imaginaria de la épica del suceso»:

The Valley of the Shadow of Death (El valle de la sombra de la muerte): en lugar de la alocada carga de los bravos jinetes de la caballería, en vez de sus gestos, sables y picas rasgando el aire, de los impactos de la artillería, sólo vemos un desértico y angosto camino donde centenares de bolas de cañón esparcidas, ya desprovistas de su velocidad mortífera, no hace sino acentuar la impresión de quietud, de ausencia de acción alguna. Asunto diferente –señala Sánchez Durá– es la ausencia de los muertos, prácticamente la entera famosa brigada, debida a la censura y ser el reportaje de Fenton un encargo de la corona británica. En cualquier caso, lo que aparece en la imagen es el residuo del combate.

Las palabras de Sánchez Durá confirman que, efectivamente, la elipsis de la acción nos posiciona en un estado de quietud, de la no-acción. Pero «asunto diferente es la ausencia de los muertos», que los hubo y que, a pesar de tratarse de la fotografía del «residuo del combate», se inscriben en la estructura significativa del no-cuerpo fotográfico (la sombra) que se propone en *El valle de la sombra de la muerte*.

Las fotos de Roger Fenton sobre la guerra de Crimea fueron expuestas en 1855 en la galería de la Water Colour Society de Londres. El director de la revista *The Photographic Journal* «se mostró particularmente impresionado por *El Valle de la sombra de la muerte*, con su terrible sugestión, no ya la que despierta en la memoria, sino la que coloca materialmente ante los ojos, con la reproducción fotográfica de las balas de cañón, desparramadas en el fondo del valle», declaraciones publicadas

en *The Photographic Journal* (1855: vol. II, 221) y que Newhall incluye en el libro *Historia de la fotografía* (2002: 86).

En cualquier caso, la presencia de las balas no hace más que reforzar, efectivamente, la «terrible sugestión que coloca ante los ojos». Sugestión en su doble sentido; por una parte, como cosa sugerida (insinuada) y, por otra, como cosa inspirada. Es decir, mostrada y recreada después desde el relato siniestro que aquí se configura.

Karl Rosenkranz (1992: 336, 337) se acerca de forma muy adecuada a la idea de lo espectral, cuando reconoce que:

como ya revela su nombre la sombra es inasible [...] La sombra se convierte en espectro, en «larva», cuando se conecta a aquella en una historia [...] El muerto es ya incorpóreo y está privado de fuerza: temeroso de la luz; ya no puede intervenir en persona en la realidad del día, sólo puede suplicar, conjurar, implorar a los vivos que no olviden la justicia hacia el muerto.

En *El valle de la sombra de la muerte* reina el silencio más absoluto, toda vez que ha cesado el estruendo de las armas. Las sombras en estas imágenes están sugeridas¹²⁹ por un espacio metonímico que las «reclama». Un silencio oscuro, vacío, igual que el escenario gris que nos propone Fenton. El mismo título sugiere ya la escenificación de un espacio crítico contra la guerra; un recurso que ha utilizado el fotógrafo para exponer su punto de vista sin tener que pasar por la censura del gobierno inglés.

Es también un escenario siniestro, compuesto por los espectros de los muertos y por los ecos lejanos de los disparos. Es, por tanto, en contra de lo que pueda parecer, un espacio (sugerido y sugerente), lleno y corrupto; un espacio de violencia y, por tanto, también horrendo. Precisamente,

129. Recordemos que el gris (tono predominante en esta fotografía) es uno de los colores que se asocia con la sombra. Así nos lo confirma Rosenkranz (1992) en el siguiente párrafo: «En todos los pueblos los colores acromáticos: el negro, el blanco y el gris son los colores del mundo de las sombras, ya que todos los colores verdaderos pertenecen a la vida, al día y al mundo».

por todas estas razones, se acerca también a la idea de lo insensato, lo repugnante y del mal, aunque visualmente aparente ser sólo un espacio desierto, áspero y gris; vaciado de toda presencia humana.

El cuerpo siniestro y la abstracción fotográfica (la Primera Guerra Mundial)

El territorio completamente destruido por la guerra, en el que un sufrimiento inmenso afectó al ser humano y a cualquier criatura, se convierte (visto desde la distancia) en un paisaje de cráteres sin alma que la observación fugaz puede confundir con una fotografía de la superficie de la Luna.

Con estas palabras, describe Georg Knapp (2000: 93), la experiencia que supone para el espectador enfrentarse a las imágenes aéreas de la guerra, en las que los paisajes se parecen más a una pintura abstracta que a una copia de la realidad, ya que todo queda plasmado en un conjunto de líneas y elementos geométricos.



A pesar de los niveles altos de abstracción, el piloto que sabe descifrar la imagen, puede ver con claridad las trincheras, los territorios que ha ocupado el enemigo y, en este caso concreto, el resultado de la batalla. De esta forma, comprobamos cómo una imagen que se acerca a la fotografía microscópica y a la telescópica, se convierte a los ojos del experto en una imagen muy codificada: las rayas y los agujeros que vemos en la fotografía tienen un significado muy claro para el aviador. Tras esa codificación, tras esas trazadas, sin duda, se esconden los muertos.

Sin embargo, a los ojos del no-experto, la interpretación de la fotografía es más compleja (Knapp, 2000: 93):

En nuestros días el lector de un periódico se encuentra en una situación de percepción muy parecida a la situación en que se encontraba un observador de fotografías aéreas en los años veinte o treinta. Así, en los periódicos y las revistas nos topamos con fotografías de alta definición de (por ejemplo) las lunas de Júpiter, imágenes de radar de un sistema de cavidades de 60 km de longitud en Venus o hace poco la imagen de la niebla planetaria NGC 6751, cuya figura se describe de manera antropomórfica como el iris de un ojo. La diferencia entre la figura percibida y la interpretación presuntamente errónea de los elementos de la imagen no podría ser mayor para un lego en astronomía.

Desconocedor del significado de las formas geométricas, no sabe lo que significa la imagen y, sólo consigue entenderla, gracias a los pies de foto explicativos. Como sucede en el caso de esta imagen.

Podemos constatar en esta fotografía la emergencia de un momento siniestro, escenificado en unas ruinas que esconden los cadáveres, que están ahí pero que no podemos ver tras una imagen abstracta; bien diferente a lo que sucedía con la fotografía de Fenton (*El valle de la sombra de la muerte*), donde los muertos estaban sugeridos pero ausentes.

El cuerpo del perdedor (la Segunda Guerra Mundial)

Los cascos esparcidos por el suelo son el signo de la rendición, pero también son la representación de unos soldados, unos cuerpos, que han renunciado a luchar. En sentido radical, los cascos representan a todos y cada uno de esos hombres ausentes que se han rendido al enemigo. Por todo ello, la fotografía habla del cuerpo del «perdedor», que ya no necesita el casco puesto que ha abandonado la lucha. El abandono del casco supone también el abandono de las armas.



El cuerpo del «perdedor» es una variante del cuerpo de la «batalla». En todo caso, vamos perfilando poco a poco la tipología de cuerpos siniestros que se nos propone desde el relato de la guerra. El cuerpo de la «batalla» es en su génesis el cuerpo atacante, el cuerpo invasor; pero, a su vez, va a permitir la génesis de otros dos tipos de cuerpos: el vencedor y el perdedor.

En la fotografía que estamos analizando ahora, se produce una cierta saturación visual, ya que todo el camino está lleno de cascos. Entendemos que se trata de los restos de una batalla y que el bando perdedor, al rendirse, ya no necesita protegerse y por eso abandona sus instrumentos de defensa en el suelo. Inútiles para el uso que se les debería dar, aparecen ahora como objetos simbólicos.

Sin embargo, a pesar de que prácticamente la totalidad de la fotografía nos habla de rendición, al mirar el fondo del camino podemos ver que está libre y que no hay ningún casco. Es decir, la derrota domina la escena pero, podríamos decir, que una pequeña esperanza se perfila en el horizonte.

Ejemplos como el de esta fotografía nos sitúa en un momento complejo en el análisis de lo siniestro, ya que nos coloca al borde de la posible configuración de un cuerpo siniestro, aludido desde el espacio de significación del cuerpo del perdedor; a todas luces situado en un espacio trágico (de decepción), pero no configurado totalmente como cuerpo siniestro (como podíamos ver en el caso de Fenton y de la fotografía aérea de la Primera Guerra Mundial).

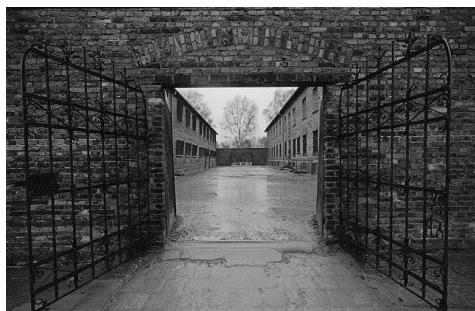
El cuerpo siniestro «sugerido» del holocausto

Siguiendo la estela de algunos fotógrafos documentalistas actuales, Michael St. Maur Sheil ha realizado con esta colección de fotografías, un trabajo de evocación, al proponer, desde los espacios que fueron testigos de acontecimientos crueles, una mirada al pasado.

En su caso concreto, ha llevado a cabo una rememoración del holocausto nazi. Para ello, ha acudido al lugar de los hechos muchos años después, concretamente en 1996, y nos ha ofrecido imágenes de los escenarios donde tuvieron lugar unos sucesos tan trágicos.

Hemos seleccionado, dentro de su extenso trabajo en memoria de las víctimas del genocidio, seis fotografías. Las tres primeras corresponden, en concreto, a las imágenes que ha registrado el fotógrafo en los campos de concentración; en ellas podemos ver el estado actual de los espacios en los que tantas personas fueron sacrificadas. En las otras tres siguientes, el fotógrafo ha realizado un trabajo metafotográfico, reproduciendo paneles en los que se nos muestran fotografías del holocausto judío.

En términos generales, las fotografías de Michael St. Maur Sheil «llaman» al recuerdo e invocan los acontecimientos trágicos de otra época, al ofrecernos «los restos visuales» de una tragedia. El deterioro de las instalaciones, en contra de lo que pudiera parecer en un principio, consigue amplificar el efecto de evocación, ya que nos sitúa en un espacio de ruina, de desolación y de muerte.





Lógicamente, en estas fotografías ya no se nos muestran cadáveres, pero sí están sugeridos en tanto en cuanto esos espacios de horror «apelan» a la memoria colectiva. Y, en alguna medida, el observador puede volcar sobre las fotografías, las imágenes del holocausto que él mismo recuerde.

Precisamente, las imágenes en las que Michael St. Maur Sheil fotografía escenas del pasado dentro de su escenario actual (el sendero hacia el crematorio, el bosque de Auschwitz y las incineraciones de los presos –que son tres de las que hemos recogido aquí–), confronta de «golpe» dos escenarios diferentes: el del pasado y el del presente. O, expresado en otros términos, el encuentro entre dos mundos: el de la realidad y el de la pesadilla.





Por tanto, vamos a distinguir dos aspectos distintos dentro del análisis general que estamos realizando de este trabajo fotográfico. Por una parte, el carácter evocador (la capacidad para sugerir) de la fotografía y, por otra parte, su potencial para hacernos recordar. En el caso concreto de las fotografías del genocidio, evocación y recuerdo están muy unidos porque el hecho histórico fue muy impactante y está muy presente en la memoria de todos. Y, sobre todo, no podemos olvidar que se trata de un acontecimiento documentado fotográficamente y que la mayoría de las personas han visto más de una fotografía del genocidio.

No pasa lo mismo con otras fotografías, recordemos la de Roger Fenton: *El valle de la sombra de la muerte*, en la que se evoca la muerte de un batallón inglés en la guerra de Crimea; un hecho que nunca hemos visto en imágenes y que sólo hemos podido intuir en la fotografía de Fenton, ya que el resto de su trabajo fotográfico sobre este conflicto bélico no muestra ninguna escena de combates, ni tampoco ningún muerto.

Al hilo de estas consideraciones, resulta interesante retomar las afirmaciones que realiza Susan Sontag (2003: 98) sobre las fotografías del holocausto, a las que considera «engañosas», «porque muestran los campos en el momento en que las tropas aliadas entraron en ellos». Para esta analista, «lo que vuelve insoportables tales imágenes –las montañas de cadáveres, los sobrevivientes esqueléticos– no era de ningún modo lo habitual en los campos, pues en ellos, cuando estaban funcionando, exterminaban a los presos sistemáticamente (con gas, no con la hambruna y la enfermedad), y después los incineraban de inmediato».

El trabajo de Michael St. Maur Sheil pone en evidencia que Susan Sontag se equivoca al hacer estos comentarios, ya que la evocación del holocausto es lo suficientemente trágica como para que nos demos cuen-

ta de que «lo insoportable» mismo viene del propio acontecimiento, de la existencia de esos campos de concentración y de las prácticas espeluznantes que allí tenían lugar. En definitiva, lo siniestro perdura en esos escenarios a pesar de que hayan pasado muchos años.

Del cuerpo del «exterminio» al cuerpo del «relato»

El primer plano del alambre es una sinécdoque visual que nos lleva de la parte al todo: de ese detalle de la alambrada al conjunto general de los acontecimientos. El paso del tiempo está también muy bien explicitado con la telaraña helada que cuelga de uno de los enrejados. En todo caso, parece que la fotografía hablara por sí sola, una vez que sabemos que se ha hecho en Auschwitz.

La fotografía del corredor de la muerte es mucho más explícita. Es la imagen de un escenario de tránsito hacia el contexto mismo de lo siniestro. Es, por tanto, el espacio del tormento y de la pesadilla. El silencio, el vacío y la solemnidad con la que está fotografiada no hacen más que acentuar estas sensaciones.

El trabajo de Michael St. Maur Sheil es interesante, además, porque nos va a permitir realizar el recorrido desde el cuerpo del exterminio, en el que nos habíamos quedado con las fotografías de las víctimas del holocausto, hasta el cuerpo del relato (aunque esta narración sea la de unos hechos siniestros).

En alguna medida, retornamos con estas imágenes a un espacio discursivo quebrado en el que domina el cuerpo del exterminio, pero su poder evocador actúa a modo de catalizador (de oxígeno) y nos conduce a un espacio en el que aún hay lugar para el relato. Son imágenes, en síntesis, que retornan al escenario del horror pero que, a la par, permiten ir superando el peso de lo que supuso el holocausto.

En síntesis, a partir de la Primera Guerra Mundial, el cuerpo del relato (que todavía podía mantenerse en las fotografías de la guerra de Crimea y de Secesión americana) desapareció ante la emergencia de las primeras fotografías lacerantes de los heridos y muertos del conflicto y dio

paso al cuerpo del delito, que a su vez, tras el holocausto nazi, paso a ser el cuerpo del exterminio.

Con esta nueva visión de la fotografía documental al evocar espacios siniestros, se perfila la posibilidad de que pueda desarrollarse de nuevo el cuerpo del relato (aunque todavía muy «impregnado» por los acontecimientos siniestros, tal y como podemos ver en el trabajo de Michael St. Maur Sheil).

El cuerpo del exterminio se va desintegrando en nuestra memoria, al igual que ocurre con la cubertería de las víctimas de Auschwitz-Birkenau, que se va quebrando gracias al efecto catalizador del oxígeno. Esa cubertería, aún a medio destruir, simboliza el tránsito del cuerpo del exterminio de Auschwitz al cuerpo del relato, aunque en ese trayecto queda claro, además, la existencia de un cuerpo del delito que fue fotografiado (fechado) en otro momento, antes de que esas cucharas de plata se oxidasen.

El camino hacia el cuerpo del relato, propuesto desde este trabajo, puede verse con claridad en las tres imágenes en las que Michael St. Maur Sheil plantea una reflexión sobre las fotografías del holocausto. Una mirada al pasado, desde el momento presente, para poder contemplar a las víctimas en ese mismo lugar hace unos años. Son fotografías de otras fotografías que rememoran, por tanto, unos acontecimientos que tuvieron lugar en el sitio en el que ahora se está haciendo la fotografía. Sin embargo, la distancia en el tiempo, ya nos habla de una transición hacia otros escenarios, donde ya no hay víctimas destinadas al exterminio y el paisaje está más normalizado a pesar de haber sido testigo de hechos terribles.

Además del trabajo fotográfico de Michael St. Maur Sheil, hay otros fotógrafos contemporáneos (PMNAC, 2001) que han intentado también buscar a través de sus imágenes (la mayoría de ellas realizadas en la década de los noventa) la evocación del cuerpo siniestro del Holocausto. Entre ellos, podemos destacar a los siguientes: Michael Kenna, Bernard Lantéri, Christian Gattinoni, Michel Séméniako, Jeffrey A. Wolin, Gilles Cohen, Jean Lemberger, Christoph Dahlhausen, Krzysztof Pruszkowski, David Levinthal, Rudolf Herz, Reinhard Matz y Naomi Tereza Salmon.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (1982): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, (1ª edición en francés: 1980).
- BURKE, Edmund (1985): *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia.
- KANT, Immanuel (1999): *Lo bello y lo sublime*, Barcelona, Espasa Calpe.
- KNAPP, Georg (2000): «Fotografía y mirada estereoscópica», en *Guerra, técnica y fotografía*, Valencia, Universitat de València.
- NEWHALL, Beaumont (2002): *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili.
- PATRONAT DEL MUSEO NACIONAL D'ART DE CATALUNYA (2001): *Memoria dels camps. Fotografies dels camps de concentració i d'extermini nazis (1933-1999)*, Barcelona.
- ROSENKRANZ, Karl (1992): *Estética de lo feo*, Madrid, Julio Ollero Editor.
- SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás (2000): «Guerra, técnica, fotografía y humanidad en los foto-libros de Ernst Jünger», en *Guerra, técnica y fotografía*, Valencia, Universitat de València.
- SONTAG, Susan (2003): *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Santillana.
- VALÉRY, Paul (1990-1992): «Reflexiones simples sobre el cuerpo», *Fragmentos para una Historia del cuerpo humano*, (parte segunda), Madrid, Taurus.
- VERNANT, Jean-Pierre (1990-1992): «Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente», *Fragmentos para una Historia del cuerpo humano* (Parte Primera), Madrid, Taurus.