

IMAGEN, PRUEBA Y JUSTICIA

ACERCA DE

DIANE DUFOUR (DIR.), *IMAGES A CHARGE. LA CONSTRUCTION DE LA PREUVE PAR L'IMAGE*, LE BAL-EDITIONS XAVIER BARRAL, PARIS, 2015, 240 P.

Y

MARC RENNEVILLE, JEAN-LUCIEN SANCHEZ, SOPHIE VICTORIEN, *MUSEE D'HISTOIRE DE LA JUSTICE*, PARIS, GOBELINS, L'ÉCOLE DE L'IMAGE, PARIS, 2015, 41 P.

Aude ARGOUSE (*)



(*) Doctora en Historia (EHESS de París). Investigadora en la Universidad de Chile, editora en Acto Editores y miembro del Comité Editorial de Nuevo Mundo Mundos Nuevos (EHESS de París). Viña del Mar, Chile. oddargouse@hotmail.com

**Imagen, prueba y justicia
acerca de**

**Diane Dufour (dir.), *Images à charge. La construction de la preuve par l'image*,
Le Bal-Editions Xavier Barral, Paris, 2015, 240 p.**

y

**Marc Renneville, Jean-Lucien Sanchez, Sophie Victorien,
Musée d'histoire de la justice,
Paris, Gobelins, l'École de l'Image, Paris, 2015, 41 p.**

Aude ARGOUSE

Los dos libros que presentamos son de una índole especial: se trata de catálogos de exposición. Son listas, o enumeraciones, que siguen un orden particular. La ambición del catálogo del Museo de la Justicia es resumida por el director del Clamor¹, el historiador Marc Renneville: “Se trata de dar una idea de la riqueza de los contenidos ya puestos a disposición del público. El énfasis está puesto principalmente en las exposiciones, las visitas virtuales de lugares de justicia y las colecciones” (p. 8). Por su lado, el libro *Images à charge. La construction de la preuve par l'image* está consagrado a “la imagen producida como prueba por peritos, investigadores e historiadores en casos de crímenes, violencias individuales o colectivas” (D. Dufour, “Introduction”, p. 5). Obras colectivas, vinculadas a exposiciones, estos dos libros representan interesantes resultados de puesta en común de diferentes saberes en torno a la historia de la justicia y, más específicamente la del crimen. La noción de caso adquiere una resonancia particular, asociada a la de archivo –en tanto proceso de interpretación y de ordenamiento: así, a los archivos judiciales se incorporan las producciones historiográficas, además de los informes policiales y las fotografías de escenas de crimen. Estas últimas fueron sistematizadas por A. Bertillon, según una aproximación que tenía por meta lograr que resultaran objetivas.

En el cruce de una conciencia patrimonial y de una estética de la imagen “verdadera”, sea de la prisión, del crimen o de los delincuentes, estos dos libros nos sumergen en un universo perturbador e inquietante, y cuestionan la responsabilidad de nuestras miradas. El arte de la

¹ Centre pour les humanités numériques et l'histoire de la justice, <http://clamor.criminocorpus.org/>.

reconstrucción meticulosa y experta encuentra la fragilidad del contenido de las fotografías y de las imágenes frente a los usos que se suele hacer de ellas. Se trata de ordenar por un lado el caos de lo borrado por el efecto del tiempo, y por otro, el caos del crimen, es decir la interrupción brutal de la vida. En ambos casos, aparece lo que el fotógrafo László Moholy-Nagy llamaba “la pedagogía de la mirada intensiva”².

M. Renneville precisa: “el museo virtual disponible en la web es, por definición, evolutivo y destinado a adaptarse a los vínculos establecidos con sus públicos. No es ni un suplemento ni un sustituto de un museo nacional de la historia de la justicia, pero alcanzará plenamente su meta si logra revelar su necesidad y suscitar el anhelo de él” (p. 8). Fruto de la colaboración de distintas unidades de investigación, *Criminocorpus* es una plataforma virtual francófona consagrada a la historia de la justicia, de los crímenes y de las penas, fundada en 2005³. Allí se albergan un portal, una revista y un blog, enteramente disponibles en línea. El portal contiene, entre otros, un museo virtual de historia de la justicia, que cuenta con más de treinta exposiciones, y una biblioteca, con herramientas de búsqueda, tales como bibliografías, ediciones de corpus jurídico, y cronologías. Por su parte, el blog presenta la actualidad de la producción historiográfica de los diferentes equipos de investigación vinculados a Clamor.

El pequeño catálogo impreso está dividido en tres partes: las exposiciones, las visitas virtuales y las colecciones. La mayoría de los objetos expuestos son fotografías, estampas, piezas extraídas de archivos, croquis, dibujos y textos, todos procedentes de colecciones privadas o de archivos públicos. Las visitas virtuales de los lugares de justicia ponen de relieve este “patrimonio particularmente insólito y desconocido”, y evocan la propuesta del fotógrafo Mathieu Pernot y el historiador Philippe Artières acerca de un hospital psiquiátrico del pueblo de Picaudille: ofrecieron documentar la memoria, después de su clausura, usando fotografías de los lugares, documentación administrativa y textos producidos en esta ocasión⁴. Efectivamente, los lugares de justicia mencionados en el catálogo del Museo de la Historia de la Justicia son prisiones, cárceles y centros penitenciarios: Le Havre (1860), La Santé, en París (1867) y Chartres (1793). Se presentan tres colecciones: la de Philippe Zoummeroff, con más de 6 000 imágenes y un centenar de entrevistas grabadas; la de Michel Roger y de Louis Roure, que ofrecen tarjetas postales de la época de los presidios⁵. Se trata entonces de una documentación muy rica, heterogénea y dominada por la fotografía para los siglos XIX y XX.

² Sontag, Susan, *Sur la photographie*, Ed. Christian Bourgois, París, 2008 [1973], p. 137.

³ <https://criminocorpus.org/fr/>

⁴ *L'asile des photographies*, La Maison rouge, París, 13 febrero-11 mayo 2014. M. Pernot & P. Artières, *L'asile des photographies*, Editions Le Point du Jour, París, 2013.

⁵ Para una historia social a partir de tarjetas postales, véase A. Steiner, *Le temps des révoltes. Une histoire en cartes postales des luttes sociales à la “Belle Époque”*, L'Échappée, París, 2015.

La producción de imágenes en el marco de la justicia se encuentra en el corazón del segundo libro, *Images à charge* (Imágenes concluyentes). Se compone de once contribuciones, presentadas en orden cronológico y precedidas por una introducción de D. Dufour y por un texto de J. L. Mnookin, titulado “La imagen de la verdad: la prueba fotográfica y el poder de la analogía” (p. 9-15). Luego de las fotografías se ofrece una “Nota sobre las prácticas forenses” de E. Weizman (p. 231-234). *Images à charge* fue una exposición que tuvo lugar en París, en el Bal, entre el 4 de junio y el 30 de agosto de 2015⁶. Cada texto es acompañado por unas quincena imágenes, en blanco y negro, en formato de libro.

Tal como lo recuerda la directora del Bal, D. Dufour: “la imagen es siempre un enigma en sí misma, que requiere que lo que muestra sea dicho”. La mayoría de las fotografías cuentan con una leyenda y fueron extraídas de expedientes judiciales que fueron objeto de clasificaciones sucesivas: primero policial, luego judicial y finalmente por razones de archivo histórico. Su frágil contenido ético, según la fórmula de S. Sontag, se elabora tal como “un artificio que permite revelar la substancia de la imagen, su verdad”⁷. Sin embargo, la autenticidad de la imagen se disocia de aquella de la escena que representa. Por lo tanto, en su contribución sobre el Santo Sudario de Turín, L. Lebart recuerda que cuando Secondo Pia, “alcalde de Asti, jurista y fotógrafo amateur” tomaba la foto de esa reliquia, en 1898, sus actuaciones y gestos fueron registrados por un notario (p. 63). El detalle –al cual se refiere la misma autora en su contribución sobre Rodolphe Archibald Reiss, inventor de uno de los dos primeros laboratorios de policía científica en Suiza– generan entonces un eco frente al paradigma indiciario, desarrollado por el historiador C. Ginzburg. Cabe recordar que Ginzburg se inspira en las reflexiones de A. Warburg sobre la pintura y la iconografía⁸. También remite a la técnica de la ampliación, que J. Le Goff usa en su definición de la *microstoria* al evocar la película de M. Antonioni, *Blow up* (1966), en la que un fotógrafo descubre una escena donde ocurre un crimen cuando amplía la fotografía que tomó de un jardín público.

La relación entre imagen y prueba, centro neurálgico de este libro –que cubre un largo periodo, que va desde la invención de la fotografía de escenas de crimen, a fines del siglo XIX, hasta la reconstitución de un ataque de drones en el Pakistán de 2012–, cruza entonces el esfuerzo pedagógico desplegado por los autores de *Criminocorpus*, para producir un dispositivo de la memoria acerca del crimen, de la delincuencia y de los lugares de justicia. La prueba a través de la imagen y la historia de los lugares de justicia incitan a la reflexión acerca de una estética de las imágenes de violencias y de penas, más allá de la transformación de los

⁶ El BAL es un espacio dedicado a la imagen-documento, sea cinética o fija, creado en 2010, con el apoyo del fotógrafo R. Depardon. La exposición se expuso también en la Photographers' Gallery de Londres, del 2 de octubre 2015 al 10 de enero 2016, y en el Nederlands Fotomuseum de Rotterdam, del 22 de mayo al 28 de agosto de 2016.

⁷ Sontag, Susan, *Sur la photographie*, Op. Cit., p. 39.

⁸ Warburg, Aby, (1866-1929), teórico de la iconología.

presidios, cárceles y prisiones en lugares de memoria. Los autores cuestionan precisamente lo que está en juego cuando los archivos judiciales y policiales se convierten en objeto de patrimonialización.

En efecto, se trata de “dispositivos”, para usar la expresión consagrada en ambos libros, indefinidamente reproductibles, que posibilitan una lectura plural de los hechos, adaptada a las necesidades de la investigación policial e histórica. Esta última tiene la vocación de re-abrir constantemente los casos y expedientes, de participar en los inventarios de las imágenes y en sus lecturas sucesivas. En esta perspectiva, ¿porqué patrimonializar lo judicial, lo policial y lo penal? ¿A qué remite la estética de la imagen del crimen?

Pese a estar abierta a las memorias particulares –es decir a los periódicos, cartas y fotografías personales–, la historia de la justicia parece operar un inevitable deslizamiento hacia la cadena de lo penal⁹. M. Renneville menciona sin embargo una definición amplia y empírica de la justicia, que abarcaría un conjunto de prácticas que no estarían pre-definidas. Si el aspecto administrativo del archivo judicial o histórico corresponde entonces a la necesidad reiterada de un orden, y ello en todos los niveles de la instrucción del pleito, el autor se pregunta cuáles son los objetos de la justicia, entendida en esta acepción amplia donde el campo penal sigue generando polémicas. Entonces, con las visitas virtuales disponibles en línea, ¿es que acaso nos encontramos frente a un “museo sin objeto”, tal como hace el museo de Lima, que propone esencialmente imágenes-documentos para rastrear la historia de la ciudad?

Por otro lado, la tendencia a exponer, en tanto patrimonio cultural, archivos judiciales y policiales, ha demostrado que ellos han adquirido la misma importancia que los tradicionales elementos de colecciones presentadas en los museos. Por ejemplo, el museo de los Carabineros de Chile –la policía de la nación– propone diferentes objetos vinculados a la función policial: armas, equipamientos, pinturas, esculturas, insignias, coches¹⁰. Sin embargo de esa opción, recientemente en el Archivo Nacional de Chile, también localizado en la ciudad de Santiago, se pudo ver una muestra de fotografías de pinturas murales realizadas por presos y detenidos. Las imágenes así expuestas –fragmentos, detalles, o paneles enteros reproduciendo los volúmenes donde se encuentran los frescos inamovibles– dejaban ver un universo cerrado, cuyo acceso, normalmente, es absolutamente restringido a cualquiera que no sea prisionero o que trabaje en recintos penales.

⁹ La expresión proviene del título de un libro dirigido por M. Porret & M. Cicchini & V. Fontana & L. Mangué & S. Vernhes Rappaz, *La chaîne du pénal. Crimes et châtements dans la République de Genève sous l'Ancien Régime*, Georg Editeur, Genève, 2011. Fue producido en el marco de una exposición en Ginebra en 2012. Ver <http://criminocorpus.hypotheses.org/5584>.

¹⁰ En Santiago de Chile, el Museo de los Carabineros de Chile presentaba, en 2014, conjuntamente con los Archivos Nacionales, una exposición dedicada a la función policial en Chile. Véase la animación aquí: <http://www.museocarabineros.cl/sitio/evolucion-de-la-funcion-policial/>, que ofrece una cronología de la función policial desde el siglo XVI.

La constitución de tales patrimonios, hechos de imágenes-documentos, que requieren ser inventariadas y protegidas, procede de una voluntad de mostrar lo que usualmente se encuentra escondido, secreto, en desuso y vetusto, es decir desconocido e inaccesible: el interior de una cárcel, las ejecuciones públicas, la intimidad de los cuerpos sufriendo, los mecanismos de control, los crímenes de guerra. El archivo y la exposición se presentan por lo tanto, en ambos catálogos, como dispositivos conjuntamente implementados para mostrar prácticas, pasadas o contemporáneas, que elaboran registros de imágenes¹¹.

De hecho, en el catálogo del Musée de l'Histoire de la Justice, la exposición titulada “Las ejecuciones públicas en la Francia de Antiguo Régimen” (Bastien y Renaud-Joly), “presenta [...] sobre todo pequeños dibujos amateurs de espectadores privilegiados”. Por otro lado, la exposición denominada “¡La revolución persigue el crimen! El justiciable ante los tribunales criminales de París (1790-1792)”, “muestra una delincuencia ordinaria, expulsada hacia la sombra por las jornadas revolucionarias y los procesos políticos”. El conjunto de exposiciones sobre los presidios propone apoyar el conocimiento de estos lugares, generalmente sustraídos a la vista del público: “los campos de la relegación de Saint Jean du Maroni” (Giménez y Sánchez) y “Resaltando el presidio” (Fréhel y Sénateur) proponen fotografías raras “procedentes de fotos estereoscópicas realizadas por un agente de la administración penitenciaria”, entre 1897 y 1906. Olvido, sombra, alejamiento, abandono son así devueltos y propuestos a la vista de todos.

Ésa es en particular la preocupación de las contribuciones de E. Weizman, tituladas “El libro de la destrucción. Inventario hecho por el gobierno palestino de los inmuebles destruidos luego de los ataques israelíes” (p. 188-197), “Las reivindicaciones de los beduinos en sus tierras en el desierto de Néguev. La historia del límite en el umbral de lo detectable” (p. 215-229) y “Ataque de dron a Miranshah. Descriptando un testimonio de video” (p. 213). En este último texto, el autor muestra que, en un territorio bajo embargo mediático, es posible proceder a ataques mediante drones con toda impunidad. La reconstitución, a partir de imágenes tomadas a escondidas y de datos satelitales disponibles, permite una lectura diferente acerca de las consecuencias de un ataque proveniente de un dron. “La pared [de la habitación] funcionó como si fuera una película fotográfica, un negativo expuesto a la luz, con la huella de los cuerpos” (p. 201)¹². Contrariamente a las fotografías métricas de Bertillon, pero de manera semejante al Santo Sudario de Turín, la huella del cuerpo ausente es lo que sirve de prueba. ¿Qué pasa, en este caso, con el sujeto humano?

Las imágenes producidas como pruebas tienen en común el hecho de flirtear con el tabú de la representación de la muerte. “Fragmentadas, de-construidas, de-multiplicadas, remontadas, ellas son el medio, para el perito o el historiador, que les permite acceder a lo más cercano de una verdad posible de los hechos” (p. 7). Sin embargo, esta fragmentación

¹¹ Véase <http://prisonphotography.org/>, que entrega una lista de los “fotógrafos de prisión”.

¹² El montaje del video está disponible aquí: <http://www.forensic-architecture.org/case/drone-strikes/>.

provoca la muerte del sujeto y “ya no es el sujeto humano sino objetos y huesos que ocupan de ahora en adelante el centro de la escena” (Keenan y Weizman, “Los procesos de los huesos”, p. 153, en torno al cráneo de J. Mengele encontrado en Brazil en 1985).

Por otro lado, la ampliación acerca del objeto que permite la fotografía abre literalmente hacia perspectivas inéditas de lectura de los hechos: la llegada de la fotografía a los tribunales da lugar a “una nueva categoría epistémica que viene a trastornar la frontera entre ilustración y prueba” (Mnookin, p. 14). Esta última se fabrica con la imagen, que los periódicos utilizan cada vez más desde fines del siglo XIX. Considerada por los jueces como una posible “réplica de la realidad” que transcurre ante el lente de la cámara fotográfica, la fotografía autenticada adquiere un estatus de prueba en el campo judicial, pese a las marcas de desconfianza de algunos jueces y magistrados, y pese a las advertancias de los mismos fotógrafos en torno al carácter construido y no “natural” de la imagen así producida (Mnookin, p. 10). La imagen conlleva en sí misma un discurso que tanto el historiador como el juez deben entonces interpretar¹³. Lejos del *cabinet de curiosités*, lo extraordinario del crimen linda con lo ordinario de la violencia, de la delincuencia y de la muerte. El aspecto sociológico aparece bajo el manto de lo insólito, y la fotografía métrica forma parte de las prácticas comunes y corrientes de la imagen, que la televisión y las redes sociales vehiculan de manera potente.

¿Qué abarca esta voluntad de conservación, de la memoria de los edificios “a menudo insalubres y mugrientos” (Renneville, p. 7) y de esos cuerpos sin vida, como si fueran brutalmente lanzados ante el objetivo de la cámara? De estos dos catálogos, resalta que los testimonios del sufrimiento –necesarios a toda demanda en justicia– son esenciales en el tratamiento de los cuerpos mediante la imagen. Ésta, pese a ser neutralizada por las necesidades de la investigación policial (“su finalidad es mostrar, sin criterio estético, de testimoniar sin criterio moral”, Dufour, “Introducción”, p. 7), parece, al contrario, estar mandatada por una sensibilidad particular, que compartiría con los registros de la justicia de Antiguo Régimen. Se trata en efecto de dar una idea del sufrimiento vivido, para conmover a los jueces (Lebart, “Alphonse Bertillon, la fotografía métrica de la escena del crimen”, p. 19). Esta influencia moral de la imagen culmina con la experiencia del horror del siglo XX, ampliamente documentada, hasta transformar para siempre la famosa mirada hacia la cámara¹⁴. ¿Qué sucede entonces con la práctica social de la mirada, suscitada por la exposición, el archivo, el museo?

En tiempos de guerra, la responsabilidad de la acción militar, emprendida a partir de un reconocimiento del terreno realizado por la fotografía, es asumida por la persona que interpreta la imagen, según un manual de 1914 (Petiteau, “La guerra vista desde el cielo.

¹³ Sobre los vínculos entre las dos profesiones, véase Carlo Ginzburg, *Le juge et l'historien. Considérations en marge du procès Sofri*, Verdier, Lagrasse, 1997 [1991].

¹⁴ De Baecque, Antoine, *L'histoire-caméra*, Gallimard, París, 2008, p. 19-20 y 98-103.

Antes y después del bombardeo”, p. 83). En 1945, el tribunal de Nuremberg confrontó por primera vez a los criminales nazis con las imágenes de los campos (Delage, “Confrontar a los nazis con las imágenes de sus crímenes”, p. 133); las fosas comunes descubiertas en Koreme, Kurdistán, acudiendo precisamente a la fotografía de los cuerpos, permiten establecer que se trata de actos de genocidio (Stover, “Cartografiar las fosas comunes”, p. 171). Pero, paradójicamente, como subraya T. Kizni, la *damnatio memoriae*, que supuestamente afecta a los enemigos del régimen, es ineficaz frente al resurgimiento de los registros fotográficos, “los testimonios visuales más elocuentes de los crímenes del comunismo soviético” (Kizny, “Retratos de condenados de un crimen de Estado”, p. 109, a propósito de la represión estalinista de los años 1937-1938).

El inventario, la lista, la enumeración, que son la esencia misma de estos catálogos de museos y exposiciones consagrados a la justicia, constituyen, en consecuencia, las modalidades de los registros de un sufrimiento múltiple, ofrecido a la mirada de todos. La cuestión de su autenticidad se encuentra del lado de la interpretación que cualquiera puede hacer. Luego, cada uno debe hacerse cargo de su responsabilidad.