THE WARD DE GIDEON MENDEL: FOTOGRAFIANDO LA HUMANIDAD EN TORNO A PACIENTES CON SIDA EN UN HOSPITAL LONDINENSE

Francisco Parra Montero
Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid
fcoparramontero@hotmail.es

Resumen

En 1993 el fotógrafo Gideon Mendel se adentró en la primera sala de un hospital dedicada a enfermos de sida, en el Reino Unido, donde llevó a cabo un proyecto innovador. Consciente de que algo especial estaba ocurriendo en dicho lugar, tomó imágenes de muchos pacientes, arropados por sus seres más allegados y el personal del centro. Unas imágenes de lucha que rompieron barreras y prejuicios hacia el infectado por VIH, contribuyendo a erradicar el estigma que provocaban en gran parte de la sociedad. Dentro de un género que floreció durante los años más duros de la pandemia, el autor aportó una nueva mirada, a modo de testimonio del infectado, inmortalizando la humanidad y el amor entre los retratados. Las imágenes desgarradoras que componen este trabajo, bajo el nombre de *The Ward*, supusieron un reto para Mendel, profesional comprometido con los dramas que asechan a nuestra sociedad.

Palabras clave: fotografía, sida, Gideon Mendel, humanidad, estigma.

THE WARD BY GIDEON MENDEL: PHOTOGRAPHING THE HUMANITY ABOUT PATIENTS WITH AIDS AT A LONDON HOSPTITAL

Abstract

In 1993, Gideon Mendel spent several week photographing patients at the first dedicated Aids ward in a hospital in UK, where carried out an innovation project. Aware of something special was happening in these place he photograhed many patients, assisted by their next of kin and centre staff. An important images for demands in order to remove the varrieres and prejudices that HIV infected cause on the society. Within a genre that flourished during the hardest years of the pandemic, Gideon beared a different point of view, as testimony of the infected, focused on the humanity and love between the portayed. The borrowing images that make up this project named *The Ward*, were a challenging task for Mendel, photographer compromised by the dramas that haunt our society.

Keywords: photograhy, AIDS, Gideon Mendel, humanity, stigma.

DOI: https://doi.org/10.25145/j.histarte.2023.06.05
Revista de Historia del Arte, 6; noviembre 2023, pp. 97-114; ISSN: e-2660-9142
Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

1. INTRODUCCIÓN

En el mundo contemporáneo la imagen fotográfica se ha convertido en un medio esencial, tal y como comenta Gisele Freund en su ensayo *La fotografía como documento social* (Freund 2017), siendo un instrumento de primer orden que supone, en muchos casos, un testimonio de los acontecimientos que afectan a la población. Además, tiene la capacidad de influir sobre el comportamiento humano. En este sentido, el trabajo del sudafricano Gideon Mendel puede considerarse de lucha, ya que sus temas tienen un carácter profundamente social, dentro del fotoperiodismo, donde el retrato y la fotografía localista adquieren gran valor. Es por ello que el drama que supuso la aparición del virus del VIH y su propagación como epidemia hizo florecer un proyecto como *The Ward*, en un claro empeño por desestigmatizar la enfermedad. Enmarcado dentro de la campaña emprendida por el mundo del arte, se trataba de humanizar al enfermo, el cual se encontraba expulsado de la sociedad.

Dejando de lado los tópicos alejados del género documental, Mendel llevó a cabo un cuidadoso trabajo, desde el lado de la ética, desmarcándose de las múltiples propuestas realizadas por otros fotógrafos. Su enfoque fue completamente distinto al resto, lo que le otorgaba un mérito especial, aunque resultara igual de efectivo. Esta particularidad obliga a profundizar sobre el mismo y comprobar el valor que alcanzó no solo a nivel personal, sino también a nivel artístico y humano. A diferencia de la mayoría de los trabajos fotográficos, surgidos en este ámbito durante los años más duros de la pandemia, optó por no fotografiar las secuelas de la enfermedad postrada en la cama de un centro de salud o en la intimidad de un hogar, como hicieran gran número de profesionales. Uno de ellos sería el también fotoperiodista Alon Reininger, quien ganaría el Pulizter con el retrato de Ken Meeks. Una imagen impactante que mostraba a un enfermo de sida, tres días antes de morir. Su cuerpo, de una delgadez extrema e invadido de sarcomas de Kaposy, evidenciaba la crueldad del virus. También se alejó de planteamientos poéticos como los llevados a cabo por Félix González Torres o Hervé Guibert.

Su inventiva a la hora de afrontar *The Ward* aportó, desde el realismo, una manera menos dramática de enfrentarse a la terrible epidemia del sida. El multifacético artista Moholy-Nagy reflexionaba sobre cómo la franqueza de un fotógrafo pasaba por tener una gran responsabilidad social, sin obviar los medios técnicos de los que dispone. Este busca la realidad con la intención de salvaguardarla en la memoria colectiva. Walter Benjamin, por su parte, comentaba que lo hace desde un reconocimiento cercano, a modo de detective (Vynies 2018).

Ahí radica el poder comunicativo que tiene una instantánea y la obviedad de que no podemos limitar su valor a la simple captura de instantes y como instrumento para contar una historia, circunstancias propias de la fotografía documental. Hay que tener presente la conexión que se crea entre el sujeto a fotografiar y la persona que lo hace y cómo esta se transforma, de un acto personal a uno global, con el que mucha gente pueda sentirse identificada o simplemente informada. Por su parte, Roland Barthes y Susan Sontag nos hablan de otro vínculo, el que se da entre la fotografía y la realidad, siendo punto de partida de la actividad fotográfica y la adecuada utilización de la cámara, tal y como nos recuerda Rebeca Monroy en

su estudio en torno a la ética visual en la fotografía documental (Monroy 2008). En este sentido, Gideon Mendel realizó instantáneas coherentes con la realidad que en un hospital londinense vivió, apoyado por la ternura y el amor que allí contempló. Las imágenes estremecían a cualquier persona que empatizara con la enfermedad del sida, entroncando con el denominado heroísmo de la visión comentado por Susan Sontag (Sontag 2006). El receptor, al verlas, se enfrentaba a una veracidad acorde con lo real, sin tapujos, no alterando en ningún momento su idea de la realidad. La franqueza en una imagen juega un papel considerable y máxime cuando se desea mostrar la verdad. En muchos casos, y en concreto en la obra de Mendel, estábamos ante un análisis de personas situadas en los márgenes de lo que se entiende por una sociedad normal. Es entonces cuando surge el valor sociológico de la fotografía.

A pesar de la intencionalidad clara del autor, sus instantáneas alcanzaron esta valentía de la que nos habla Sontag porque, gracias a su delicadeza, encontró la belleza en algo tan sencillo como era un gesto de amor, dentro del contexto tan dramático en el que se producía. Como buen fotoperiodista pudo seguir la estela de un gran maestro como era Eugene Smith, el cual defendía el poder pasar un largo periodo de tiempo en el lugar y así realizar un foto ensayo en condiciones. Gideon Mendel estuvo varias semanas retratando lo que en el hospital veía, permitiendo un desarrollo de la representación y así entender mejor su significado. No partía de imágenes preconcebidas, posicionando la mente en blanco, emulando el vocablo de Minor White, para toparse con una creación surgida sobre la marcha (Martineau 2014). Es decir, Gideon Mendel, de manera receptiva y desde la observación, se encontró con una serie de escenas que le llamaron sobremanera la atención. La realidad que descubrió en las primeras salas para enfermos de VIH de un hospital inglés creó un argumento que, previamente, no existía en su cabeza. Utilizando la realidad como medio, y gracias al proceso de mirar, surgió un motivo que retratar. La moral colectiva de este profesional sudafricano impidió, desde la ética, la banalización de un tema muy delicado, guiado por un afán comprometido y por el sentido común (Monroy 2008).

Mendel, al igual que White, sintió la necesidad de imaginar en blanco la realidad para terminar de completarla con sus propias concepciones. Para asimilar este proceso era importante recuperar en la mente acontecimientos básicos del pasado. El más reciente de lo que ocurría en 1993, cuando llevó cabo el proyecto, venía marcado por la aparición del sida, unida a la repulsa e indiferencia hacia el infectado, el cual era tratado como escoria. La complejidad de este pasado otorgaba al fotógrafo la posibilidad de un argumento fehaciente para el presente en el que se encontraba, al tiempo que participaba en la campaña artística de visibilización del infectado, dinamizándola con una nueva mirada. Tener este conocimiento a Mendel le privilegiaba para evitar descontextualizar la obra y no apreciarla de manera retrógrada. Es de lo que Llorenç Raich nos habla cuando comenta que el reto del fotógrafo radica en crear una verisimilitud cargada de argumentos (Raich 2014). En su caso, ser fotoperiodista le facilitaba, en palabras de sociólogo Howard Becker, desplegar un exhaustivo análisis y profundizar de manera pormenorizada en el tema, tal y como explica en su libro *Para hablar de la sociedad, la sociología no basta* (Becker 2014). Sus instantáneas permitían adentramos en el arte de la fotografía surgido

durante la crisis del sida desde un planteamiento innovador, de gran valor artístico y sociológico, donde esta disciplina artística creó todo un género en torno al infectado.

El resultado fue una serie de historias monocromáticas en torno a cuatro hombres, enfermos por el virus del VIH, ingresados en las salas Broderip y Charles Bell del Hospital Middlesex de Londres, rodeados de sus seres queridos, en 1993, pocos años antes de la aparición de los antirretrovirales (Mendel 2017). *The Ward* se centraba en escenas dramáticas focalizándose en lo que ocurría entre los sujetos retratados, con independencia de lo que les sucedía a ellos. Es decir, nos encontrábamos con interconexiones emocionales entre dolientes y sus allegados, dejando de lado la enfermedad en sí. De este modo, podemos contemplar a Steven, John, Ian y André. La correcta lectura de estas instantáneas consistía en que el receptor viera a los retratados como seres humanos.

2. *THE WARD*

Howard Becker, en su libro anteriormente citado, nos habla de que la fotografía, como documento, debe mostrar conciencia por la sociedad, ejerciendo un rol activo en la transformación social. Tiene que estar comprometida al tiempo que ocupada de sus posibles consecuencias. A su vez, defiende la idea de que los profesionales que se dedican a esta cuestión no deberían descuidar su trato con los sujetos a fotografiar (Becker 2014). La apuesta de Mendel coincide con esto, ya que se basó en la convivencia con los protagonistas comprobando cómo la humanidad que desprendía el lugar era el tema central en el que incidir. Esto lo consiguió convirtiendo una tragedia en un álbum familiar, sin obviar una profunda tristeza, pero donde la fraternidad imperara de manera más contundente. También se alejó del sensacionalismo de mucha prensa escrita donde se exponía, sin ningún tipo de sensibilidad, a muchos de los seropositivos en imágenes que provocaban angustia. El activista e historiador del arte David Crimp denominó a esta práctica generalizada como *El espectáculo del sida*, el cual, según sus propias palabras, era una especie de alivio que permitía observar cómo los causantes del mal recibían su condena al tiempo que la unidad familiar se purificaba y justificaba como ente esencial y sanador. Fue de la opinión de que su exhibición en la esfera pública, ante una mirada entre morbosa y atemorizada, alcanzó unos niveles de indiferencia y crueldad extrema, así como un rechazo generalizado (Crimp 2005).

Este comportamiento estaba muy en la línea de lo analizado por Michel Foucault en su análisis sobre la sexualidad, donde, según él, se discriminaba al individuo que la sociedad consideraba al margen, surgiendo términos como la exclusión y aberración, alejándose de cualquier alteración del ser humano frente al sentimiento (Foucault 2005). La impasibilidad durante los primeros años de la aparición de la enfermedad por parte de las autoridades, unida al discurso reinante sobre la misma y la manipulación emprendida por muchos medios de comunicación, propiciaban un mensaje en el que el único culpable era el infectado por sus prácticas reprochables, eludiendo cualquier tipo de responsabilidad política, social y económica ante un drama de dimensiones catastróficas.

Dentro de un capitalismo destructor y violento, Reino Unido, país donde se llevó a cabo el proyecto de *The Ward*, no era un caso aparte. El thatcherismo convivió con la aparición del sida y las múltiples campañas homofóbicas donde se hablaba de la peste rosa. El país vivió, durante los años más duros de la enfermedad, bajo un gobierno ultraconservador que introdujo la enmienda 28 en el Local Government Act 1986, con vistas a que las autoridades competentes evitaran cualquier tipo de promoción de la homosexualidad, en todas sus facetas y en cualquier centro subvencionado (Tin 2012). Esto abarcaba tanto la aceptación de dicha condición sexual como la publicación de material en torno a su cuestionamiento. Una medida anti-LGTB que resultaba tóxica y agresiva. A pesar de los avances que el colectivo había alcanzado en la década de los ochenta, la aparición del sida condujo a una demonización del mismo que fue utilizada por el partido de Margaret Thatcher aumentando el rechazo contra los homosexuales. De hecho, los efectos de la medida condujeron a que se cancelaran muchos grupos de apoyo a estos colectivos en los centros de enseñanza. A pesar de ser Gran Bretaña un país avanzado, a finales de los ochenta, tres cuartas partes de la población consultada pensaba que la homosexualidad era una conducta reprobable (Tin 2012).

Es por ello que el proyecto de *The Ward* fue un desafío que, para Mendel, pudiera resultar imposible. Muchos de los pacientes no querían o podían ser retratados por temor a exponerse públicamente. Gran número de familiares de los enfermos desconocían que estos fueran homosexuales debido al miedo y estigma existentes, dentro de un ambiente político que tampoco les favorecía. A su condición sexual se unía el hecho de padecer una enfermedad que provocaba un rechazo generalizado, por lo que el silencio era doble, no solo sobre su orientación sexual sino también sobre el virus contraído. Solo hay que recordar las palabras del artista David Wojnarowicz, muerto de sida, consciente de que al haber contraído el virus también había adquirido una sociedad enferma (Wilkes 2023). Aun así, algunos lo hicieron demostrando una enorme osadía al dejarse fotografiar.

En este sentido, Mendel siempre ha estado muy comprometido con los más vulnerables, conteniendo sus obras una alta presencia de conciencia social. En el caso de *The Ward,* al hilo de la definición clásica establecida por Lewis W. Hine, quien defendía la fotografía como instrumento de lucha contra las injusticias, podemos confirmar que eran fotografías documentales que nos enseñaban lo que es oportuno apreciar, en este caso el amor hacia enfermos con VIH (Seguí 2008). También lo que es necesario cambiar, ya que intentaban educar la mirada hacia este colectivo. Había una clara intención en Mendel en resarcir el devenir de estas personas dentro de la sociedad (Becker 2014). A un fotógrafo la vida es imposible que le resulte indiferente y máxime cuando los temas que inmortaliza son de lucha. Se hacía indispensable para el autor ver hasta donde otros no llegaban. Este carácter fue común en muchos profesionales, los cuales introdujeron la cámara en la más absoluta intimidad del enfermo, floreciendo múltiples propuestas para cambiar la plática homofóbica, racista, discriminatoria y poco consecuente con la realidad. Desde un posicionamiento activista trataron de conmover a la opinión pública mundial, surgiendo un movimiento no visto en años. Cabe recordar que la fotografía tuvo la osadía de adentrarse en el mundo interior del infectado partiendo de su dignidad.

La construcción de las diferentes modalidades estéticas, en relación con la representación de la enfermedad, trajo consigo un discurso que evitara lo morboso o fastuoso. Abstraerse de sentimientos relacionados con este mal como eran la locura, homofobia, el terror homosexual y la cólera suponía la creación de una iconografía que se desvinculara de ellos, surgiendo una gran cosecha artística, siendo el cuerpo el objeto de deseo más buscado. El retrato narrativo y evocador volvió a primera línea, desempolvándose tras haber sido considerado un tanto obsoleto y cuestionable como técnica artística, tal y como recuerdan los historiadores y críticos de arte Juan Vicente Aliaga y José Miguel Cortés (Aliaga y Cortés 1993). Hubo un retorno al sujeto verdadero, muy por encima de las representaciones de las ideas habituales del realismo del pasado más cercano.

Un documento visual que mostraba sin tapujos, en la mayoría de los casos, las secuelas provocadas por el virus. Desde la terrible monotonía del contagiado por VIH nos encontrábamos con numerosos trabajos donde podíamos contemplar el rastro inapelable de la enfermedad en cuerpos humanos convertidos en desechos (Plaza 2016). Lo grotesco se utilizó de manera política como la mejor de las estrategias contra la homofobia institucional siendo los trabajos de Cindy Sherman, Nan Goldin o Franz West de lo más efectivos. Los profesionales compusieron una imaginería cargada de protesta y liberación en lucha contra la represión hacia la homosexualidad haciendo hincapié en el pánico, la repulsa transitoria y el dolor que fluían de este mal. La cámara buscó, sin pudor, el cuerpo humano putrefacto, siendo el terrible impacto de la enfermedad el fin más perseguido (Martínez J. 2005).

Adentrarse de esa manera en la privacidad del ser humano era una manera de intromisión en su cobijo y en el de sus allegados. Un compendio de lugares próximos que cualquier ciudadano conoce y en el que se desenvuelve. Esto respondía a una clara intención de normalizar lo más posible al doliente y su enfermedad. Gracias a ello pudimos observar el trabajo sentimental e invasivo de William Yang en torno a su examante Allan, la obra de Rosalind Solomon en donde captó instantes íntimos de la vida de muchos seropositivos o las imágenes de Nicholas Nixon, bajo el título *People with AIDS,* obsesionado por mostrar el cuerpo devastado del doliente en su más terrible cotidianidad (Gerstner 2006).

La diferencia de la apuesta de Mendel radicaba en cómo intentó eludir los efectos del sida en el cuerpo del enfermo centrándose, como dijimos, en la mayoría de los casos, en la empatía y el amor imperante, como en la fotografía en la que John y su pareja aparecen besándose sobre la cama (fig. 1). Un momento íntimo y lleno de ternura entre dos seres humanos que se quieren, uno de ellos enfermo terminal, es captado por Gideon Mendel demostrando que, para el enfermo, el amor recibido era como un bálsamo.

Muchas de las imágenes se centraron en un momento de cariño entre dos personas que se amaban en estrecha relación con las realizadas por maestros como Robert Doisnau, llenas de romanticismo, cuyo *ethos* es de lo más positivo y que forman parte de nuestro recuerdo en torno a la fotografía del amor. Eran genuinas, al igual que las de Alfred Eisanstaedt, en las que capturó, de igual manera, a parejas de amantes. Incluso podríamos decir que más allá del simple hecho de compartir una escena tierna también el contexto se asemejaba. Muchas de las realizadas por este



Figura 1. Gideon Mendel, *The Ward, John y su pareja se besan en la cama del hospital*, 1993.
Fuente: https://gideonmendel.com/the-ward/.

último fueron a soldados jóvenes que, en una estación, se despedían de sus parejas, partiendo hacia un futuro incierto como era una guerra. La batalla de los enfermos de sida contra la enfermedad era otra. La aceptación de la privacidad fue uno de los aspectos más extraños que se dieron en esta sala londinense.

Gran parte de estas imágenes se convirtieron en iconos dentro de la cultura *queer*, adquiriendo personalidad propia más allá del proyecto del que partieron. Sonrisas, abrazos, miradas de complicidad, conversaciones, etc., eran los rasgos característicos, alejándose del dramatismo de las imágenes de sus compañeros fotógrafos, aunque también estuvieran realizadas en blanco y negro. La manera en cómo retrató a los que participaron en el trabajo hacía del hospital un lugar de lo más confortable e íntimo que recordaba, de igual modo, a un hogar. Los enfermos ante la cámara se comportaban de la misma manera a como lo harían en sus casas, dejando de lado la frialdad, amoldándose y transformando las limitaciones de una sala terminal en un lugar de lo más acogedor. Las fotografías se convirtieron en documentos por sí solas, siguiendo la estela del realismo documental de Walter Evans. Ambos comparten la sensibilidad por simultanear experiencias cotidianas. En el caso de Mendel nos encontramos con la combinación de fotografía documental, arte visual y activismo.

3. EL NÚCLEO AFECTIVO

Cabe destacar cómo, desde comienzos de la década de la ochenta del siglo XX, una fotografía documental de carácter social, muy comprometida con los problemas del entorno, floreció sobremanera en el panorama internacional. Los profesionales



Figura 2. Gideon Mendel, *The Ward, Steven juega con su sobrina en la sala de visitas*, 1993. Fuente: https://gideonmendel.com/the-ward/.

de la imagen en países como Canadá, Reino Unido o Estados Unidos apostaron por un discurso muy responsable. Dejaron de lado una misericordiosa observación del otro, alejándose de la subordinación, para crear imágenes que nos acercaban al prójimo de manera visceral, poética en algunos casos, pero realistas en lo que mostraban. Muchos de los fotografiados durante la crisis del sida, también a modo de activismo, se dejaron retratar como prueba fehaciente, utilizando el objetivo como vehículo de un cambio real. Esto se demuestra con la reflexión de Gideon Mendel a propósito de su trabajo:

> Los pacientes se mostraron muy activos impulsando las respuestas médicas y exigiendo medicamentos. Hubo un activismo paciente que no tenía precedentes, y eso fue un fenómeno global. Algunos pacientes estaban muy bien informados. El personal médico realmente aceptó eso (Wilkes 2023).

Algo parecido a lo que le ocurrió a Therese Frare cuando inmortalizó al activista gay David Kirby, de 32 años, en su lecho de muerte. La imagen se convirtió en todo un icono dentro de esta disciplina artística. Gideon Mendel también hizo partícipes a los familiares y compañeros sentimentales a la hora de perpetuar al enfermo, diferenciándose del dramatismo en la imagen de David, donde observamos su agonía en un cuerpo cadavérico. Una representación en la que su padre, roto de dolor, le abraza mientras su hermana y sobrina le observan. Las del fotógrafo sudafricano, en cambio, evitan este momento ineludible en el enfermo para captar gestos más esperanzadores como cuando retrata a Steve jugando, también con su sobrina, en la sala de visitas bajo la alegre mirada de la madre de esta (fig. 2).

Todos sonríen, no existe ningún atisbo de tristeza y mucho menos en el rostro de la niña, que, sentada en las rodillas de Steve, parece estar jugando, posicionándose la instantánea en el lado completamente opuesto a la de Frare.

The Ward era una mirada excepcional y muy personal de las personas portadoras del VIH durante la crisis del sida en los años noventa. Las imágenes aportadas por Gideon Mendel reflejaban la fragilidad y constancia del enfermo de sida, mostrando la experiencia humana que suponía el vivir con una enfermedad que, por aquel entonces, era una muerte segura. Todas las imágenes que tomó no eran más que realidades cercanas en un momento crítico de nuestra historia más reciente. A esto se une el hecho de que la obra coincidió con un periodo de la posmodernidad consciente del desencanto reinante entre la ciudadanía. Es por ello que entrara en escena un uso social de la fotografía, desde el lado de la familia, para ser utilizado de manera artística.

Christian Sunde creó un documento de la cotidianidad de un clan a modo de convertirlo en memoria colectiva. Tres años antes que *The Ward*, en 1990, expuso su obra bajo el título *Metaphors of Intimacy*, en el que, como su nombre indica, la intimidad adquiría un sentido especial y cercano para expresar algo más grande y trascendente. Las imágenes de Gideon Mendel permitían al espectador un conocimiento del entorno consanguíneo del enfermo, lo que ayudaba a ver cómo era sufrida la enfermedad del sida dentro de la estirpe. Observamos compañeros sentimentales, padres, hermanos, amigos, etc. retratados, al igual que Sunde, en momentos íntimos como cuando este inmortalizó a Denise y su novio (1968) en un instante de privacidad afectiva. Una escena que, en teoría, nunca se difunde, era lanzada al público de igual modo que Mendel al retratar a Steve y a John con sus respectivas parejas en actitud cariñosa. Esto confirma el compromiso de muchos profesionales en divulgar el uso colectivo de la fotografía familiar. Son imágenes que, dentro de un concepto visual, muestran una afectuosidad próxima a la poética de lo corriente. De igual manera permite que las personas representadas se muestren sin estereotipos porque, aunque en el caso de *The Ward* se tratara de enfermos de sida, se intentaba destacar el hecho de ser personas como tales, que sienten y padecen.

Por su parte, en 1992, Sally Mann presentaría su libro *Inmediate Family*, el cual estaba ilustrado con imágenes que componían su álbum familiar, algo parecido a lo que Gideon Mendel pretendió crear desde el principio. Es decir, tanto Sunde como Mann retratan a seres humanos dentro de una serie de ideas complejas en imágenes captadas en el entorno de la familia. La similitud de Mendel, en *The Ward,* radicaba en que partía del afecto de los propios allegados o personas con las que existía un vínculo especial dando como resultado, en los tres casos, uno de los mayores desafíos del oficio fotográfico, que no es otro que admitir la creación dentro de una realidad próxima y análoga.

Aun así, el álbum familiar alcanzaba un grado mucho más amplio que lo anecdótico de la representación reforzando la idea asistencial y existencial del hombre, siendo un testimonio visual de lo más certero de nuestra presencia en el mundo y certificando, de algún modo, lo que fuimos tras nuestro fallecimiento. Roland Barthes nos habla de carácter, a modo de paréntesis en el tiempo, llegando a la conclusión de que la representación en torno al ser humano, una vez muerto, provoca

que surja un duplicado de la imagen fotográfica, tal y como Sal-Salahuja recuerda en el prólogo de *La cámara lúcida* al comentar:

> La fotografía sólo adquiere su valor pleno con la desaparición del referente, con la muerte del sujeto fotografiado, con el paso del tiempo... En la fotografía del referente se conserva eternamente lo que fue su presencia [...]. Dicho de otro modo: es imposible separar el referente de lo que es en sí la foto (Barthes 1990).

Barthes otorga a la imagen fotográfica un mérito muy por encima del simple testimonio, ya que esta perdura en la historia de los allegados, principalmente, como prueba fehaciente de lo que ya no es, certificando una presencia. Las imágenes de *The Ward* eran representaciones significativas del fracaso de la comunidad internacional de los últimos años del siglo xx. Ninguno de los protagonistas puede dar su impresión respecto a las mismas porque ya no están. La rápida propagación del sida durante la década de los ochenta, hasta convertirse en epidemia, nos daba de bruces con una realidad que el ser humano se resiste a aprender, que radica en cómo el miedo, la ignorancia y el estigma pueden acabar con vidas y colectivos enteros. Esta circunstancia confirma la importancia que adquirieron todas las propuestas fotográficas en torno a esta cuestión.

Se intentó retratar un motivo que carecía de interés como era el infectado por VIH con el añadido de que, en la mayoría de los casos, la estética se alejaba de cualquier atractivo. Una de las intenciones de la fotografía es que propicia un valor a algo que jamás sería mostrado y así, además de ser un documento de una época, conseguir crear interés en una atmósfera de desconocimiento o repulsa. Es cierto que *The Ward* se alejó un tanto de esa visión para centrarse en capturar un lugar medianamente seguro, en un clima de malentendidos y terror generalizado. En este sentido, el personal de las dos salas contribuyó a crear un ambiente de concordia a pesar de que también eran estigmatizados por su trabajo. Si algo caracterizó tanto al personal sanitario como a los fotógrafos que emprendieron esta lucha en favor del contagiado es que su trabajo lo sintieron a nivel social y paliativo hacia dicho doliente. De este modo, podemos ver la imagen en la que una de las enfermeras despide a John con un beso cuando este se va a casa, una de las muchas veces que lo hacía, para volver a ser ingresado hasta el desenlace final (fig. 3).

4. EL FOTOPERIODISMO COMO ARTE

Al igual que Therese Frare o Alon Reininger, Mendel era fotoperiodista, circunstancia que los diferenciaba de la mayoría de profesionales que emprendieron una campaña parecida en torno al sida. Esto confirma cómo esta enfermedad impulsó múltiples estudios de fotografía desde diferentes ángulos. El fotoperiodismo, como fuente, se ha convertido en un instrumento indispensable para entender y asimilar acontecimientos que ocurren en el mundo, dándose bajo un prisma reflexivo que nos hace entender cómo un instante merece una profunda representación. Al abordar el proyecto de *The Ward*, Gideon Mendel experimentó una situa-



Figura 3. Gideon Mendel, *The Ward, Una de las enfermeras de la sala da un beso de despedida a John antes de irse a casa*, 1993. Fuente: https://gideonmendel.com/the-ward/.

ción completamente distinta a lo sentido en su pasado como reportero gráfico. La totalidad del trabajo estuvo centrada en la comunicación e interacción con las personas implicadas, evitando retratarlas como víctimas, dejando prácticamente a un lado la fotografía. Aun así, consiguió obras de una calidad artística excelente, pues el fotoperiodismo, como actividad documental, puede desempeñar dos funciones como son la de informar y la de hacer arte al mismo tiempo.

Unas imágenes de corte humanista que, como la mayoría de los participantes en esta campaña, se centraron en el infectado. De hecho, la imagen fotoperiodística actual es heredera de la fotografía humanista al más puro estilo del discurso de maestros como Cartier-Bresson, Doisneau o Brassaï, donde la vida, asuntos personales o sentimientos de los hombres conforman el tema fundamental (Colorado 2013). En el caso de *The Ward* estos eran Steve, John, Ian y André, junto a sus seres queridos y personal sanitario. Todos ellos componen el mosaico esencial de la obra. El papel que juega este tipo de fotografía obliga a que no desaparezca por una razón muy simple: sin su presencia, la capacidad humana de poder reflexionar sobre nuestra conducta quedaría mermada o a merced de quien controla la información.

Mendel, como fotoperiodista, consiguió su propósito, pues una de las cualidades de su trabajo consistió en que nos involucremos como espectadores por el simple hecho de contemplarlo. Dejando a un lado la objetividad, como tema primordial, nos invitaba a buscar lo veraz porque nos preocupa y concierne, ya que era una enfermedad al alcance de todos. Algo parecido a lo que Jean Luc Nancy comenta en relación con la obra de Cartier-Bresson:

> Lo que sea que se enfrenta a nosotros también nos mira: aquí «mirar» tiene un significado que va más allá del sentido de un ojo que mira un objeto: nos concierne,



Figura 4. Gideon Mendel, *The Ward, John y su pareja, de regreso a casa*, 1993.
Fuente: https://gideonmendel.com/the-ward/.

ACCADERE. REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 6; 2023, PP. 97-114

> nos penetra, nos importa: es algo nuestro. Por lo tanto, nos involucramos en los múltiples significados que aparecen en la única y simultanea fusión de la fotografía [...] todo tiene sentido, y abre paso a la sensibilidad: es un sentido colocado delante de nuestros ojos como un toque imperceptible (Nancy 2002).

La obra de *The Ward* atendía a asuntos humanos que incluían diversidad de valores de todos los hombres, siendo la fraternidad uno de los más importantes aspectos, ya que dudaba en ser descodificado por el espectador al resultar de lo más evidente, haciendo que nos cuestionáramos nuestro comportamiento ante el enfermo de sida. La teatralización de las imágenes era simple, evitando cuestionamientos en torno a la misma, lo que otorgaba al trabajo un valor sociocultural. De este modo, el fotoperiodismo no deja de ser, en palabras de Terry Hope, el gran espacio de la imagen (Hope 2002). Además, se caracteriza por llevar una gran carga de contexto social sincero. Becker nos recuerda la independencia que tuvieron leyendas tales como Cartier-Bresson o W. Eugene Smith (Becker 2014). En este sentido, Mendel actuó con total libertad, presumiendo de una valentía propia de estos maestros.

En *The Ward*, siguió parte de los principios emprendidos con Erich Solomon y su fotografía cándida (Pérez Gallardo 2007). Es decir, mostró al enfermo de manera relajada, en la mayoría de los casos, con naturalidad, dentro de un entorno habitual en su vida como cuando fotografía a John en su casa, recibiendo el cuidado de su pareja. Ajenos a que están siendo retratados, la imagen recoge un momento íntimo de los dos en el dormitorio, a cierta distancia, sin posados y con un alto grado de sinceridad mientras mantienen una conversación (fig. 4). El fotógrafo pasa desapercibido, como si no estuviera.



Figura 5. Gideon Mendel, *The Ward, André y su madre*, 1993.
Fuente: https://gideonmendel.com/the-ward/.

Otro ejemplo de lo que hablamos es la instantánea en la que aparece la madre de André ayudándole a comer (fig. 5). Mendel capta un momento importante lleno de frescura, como un observador invisible de un núcleo social, sin que en apariencia sean conscientes de su presencia. Todas las fotografías de *The Ward* se caracterizan por su naturalidad, sin ningún tipo de artificio, capturando lo visible y más característico. Los seres humanos son plasmados en sociedad sin que Mendel interrumpa su ceremonial, consiguiendo lo que muchos esperan del verdadero fotoperiodismo. Muestra lo extraordinario en algo completamente ordinario, tal y como proponía Cartier-Bresson (Koetzle 2011).

Y así nos encontramos a Steve y a un amigo, que le abraza, sentados en un sillón de la sala de visitas o siendo tratado por un médico que, con delicadeza, le intenta sanar un sarcoma de Kaposi localizado en un brazo (fig. 6). De igual modo, observamos a una de las enfermeras recibiendo una sesión gratuita de *shiatsu*, tratamiento disponible para el equipo de trabajadores de pacientes con sida, con el fin de hacer su trabajo más llevadero (fig. 7). Son imágenes conmovedoras y humanitarias y, a la vez, obras de arte por sí mismas que suponen un estudio sociológico de primer orden. Se constituyen como estampas de un momento maldito de la historia más reciente y adquieren personalidad por la ramificación hacia donde florecen. Gideon Mendel se introdujo en el dolor ajeno, alejado de la impostura, para cumplir su misión de testimonio y denuncia confiando, al igual que William Eugene Smith, en que esta disciplina debería funcionar como instrumento sensibilizador de la sociedad, tal y como dice en su conocida reflexión: «la fotografía podría ser esa tenue luz que modestamente ayudara a cambiar las cosas» (García 2021).



Figura 6. Gideon Mendel, *The Ward, Steve tiene un sarcoma de Kaposi en su brazo monitorizado*, 1993. Fuente: https://gideonmendel.com/the-ward/.



Figura 7. Gideon Mendel, *The Ward, Sara, enfermera que trabaja en la sala Broderip, recibe una sesión de shiatsu*, 1993. Fuente: https://gideonmendel.com/the-ward/.

5. CONCLUSIONES

Desde su aparición, el sida convulsionó a la sociedad y simbolizó el tener que replantearse una serie de valores. Durante la posmodernidad tardía en la década de los noventa del siglo xx el crítico de arte Hal Foster, en *The return of the real* (1996),

sostenía que la muerte del sujeto propia de las culturas tecnológicas se había mudado, adquiriendo una silueta más próxima a la autenticidad traumática (Foster 1996). La crisis del sida supuso el desencanto respecto a las representaciones del deseo siendo su transcurso como «la compasión ahogada en un mar de hipocresía populista», en palabras de Stephen Mayes, gerente de Network Photographer, entre 1989 y 1994, agencia de Mendel por aquel entonces (Whitfield 2023). El debate surgido a raíz de las primeras manifestaciones del virus del VIH ya contaba, de antemano, con el impacto que en la sociedad podían tener y el grado de repercusión que alcanzarían.

En este sentido, Gideon Mendel priorizó el calor humano como fenómeno de la realidad, regalándonos momentos hermosamente representados en escenas de la más absoluta cotidianidad. Estas nos hacían reflexionar más allá de nuestra actitud respecto al enfermo de sida. El hospital donde Mendel desarrolló *The Ward* incitaba al personal sanitario a tocar al enfermo. El significado que tenían las imágenes por sí mismas suponía un golpe emocional que aportaba un nuevo punto de vista en relación con la representación de la enfermedad. Congelaban la verisimilitud de un fragmento en la vida de este tipo de doliente, sin mostrar en ningún momento las terribles secuelas que en el cuerpo provocaba la enfermedad, tomando distancia con respecto al victimismo y la radicalidad de la réplica documental tradicional. Hubo un acercamiento emocional y un interés social que incidieron en el motivo a fotografiar alejándose de *La estética de lo feo*, de Karl Rosenkranz, que fue la idea predominante en esta corriente. Mendel dejó de lado la imagen grotesca consiguiendo que el escenario fuera de lo más cálido, aun tratándose de salas de un hospital.

Las imágenes resultaron efectivas porque no necesitaban ninguna explicación. Sobrevivían a su valor inmediato, ya que el amor y la compasión son universales. La vida es una secuencia compuesta de principios y finales a lo que Walter Benjamín denominó umbrales, contribuyendo las fotografías a construir el espacio individual o colectivo del individuo. Un universo que, en el caso de *The Ward*, nos permitía adentrarnos en una realidad o verdad de lo visible, circunstancia que Benjamín festejaba, confirmándonos el carácter presencial que lleva consigo la fotografía, a diferencia de muchas otras disciplinas, tal y como apuntaba Barthes (Barthes 1990). No se puede negar la presencia de Mendel en el momento de tomar las instantáneas en el hospital, aunque pase por completo desapercibida. Su fotografía de lucha, en este caso, puede ser tomada desde distintos ángulos, pero siempre desde el compromiso y valores propios de su profundo carácter social.

Paradójicamente las imágenes transitaban hacia dos direcciones completamente opuestas. Por un lado, captaban la presencia mientras que, por otro, la ausencia. Es decir, mostraban algo familiar y cercano, lleno de vida y ternura, mientras la muerte inmediata sobrevolaba por los personajes principales. No debemos olvidar que las imágenes, tal y como dice Jean Luc Nancy, «se someten a una extracción incontenible de presencia» (Pérez Moreno 2018). Mientras los cuatro protagonistas fallecen su memoria permanece como documento de lucha contra el estigma. El dolor de la pérdida segura de un ser humano conseguía, a modo de amalgama visual, que el rostro del infectado lo viéramos en nosotros mismos, pues las situaciones inmortalizadas eran corrientes, confirmando la extraña familiaridad de la fotografía, ya que las imágenes hablaban profundamente a muchas personas.

Las instantáneas del fotógrafo de conflicto Narciso Contreras tienen la particularidad de poseer una gran belleza a pesar de retratar la destrucción o la muerte. Un contraste presente en *The Ward*, donde el amor se contrapone a la enfermedad y la repulsa. Dentro del itinerario que proporciona Contreras a la hora de moldear una imagen, este profesional comenta: «La fotografía puede ser un puente entre la realidad ajena, pero es profundamente humana y que involucra como realidad humana, todo el sentido de la humanidad» (Martínez Zárate 2018). Susan Sontag, por su parte, se preguntaba sobre este concepto, dentro de los diferentes argumentos morales que tiene una fotografía (Sontag 2006). La fuerza de las instantáneas realizadas por Mendel, las cuales invocaban al entendimiento y tolerancia hacia el enfermo de sida, radicaban en que no necesitaban ningún tipo de explicación, tal y como decía Robert Capa, al tener un impacto visual que lo anulaba, ya que retrataban la solidaridad, el afecto y la compresión al prójimo. Capa, a su vez, sostenía que «la fotografía debe contener la humanidad del momento» (Bauso 2012). A pesar de que las fotografías no explican, sino que reconocen, tal y como comenta Sontag, las de *The Ward* lanzaban un mensaje alimentando un canon de belleza dentro del género fotográfico que surgió en torno al virus. Uno de los hitos de Mendel fue capturar la enorme carga empática de los que visitaban a los enfermos, en imágenes tremendamente humanas, al igual que el valor del enfermo a ser reconocido y observado, sin ningún miedo a la cámara.

Enviado: 28-7-2023; aceptado: 19-9-2023

BIBLIOGRAFÍA

Aliaga, Juan Vicente y Cortés, José Miguel (1993). *De amor y de rabia: acerca del arte y el Sida,* Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

Barthes, R. (1990). *La Cámara lúcida.* Barcelona: Ediciones Paidós.

Bauso, Matías (2012). *Una épica de los últimos instantes, Tratado de adioses. Epitafios. Estertores. Suspiros. Gestos postreros y palabras,* Buenos Aires: Penguín Random House.

Becker, Howard (2014). *Para hablar de la sociedad: la sociología no basta.* Buenos Aires: Veintiuno Editores.

Colorado, Óscar (2013). «La fotografía Humanista». URL: https://oscarenfotos.com/2013/02/02/la-fotografia-humanista/#_edn3; consulta hecha el día 5/4/2023.

Crimp, David (2005) *Posiciones críticas: Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid: Akal.

Foster, Hal (1996). *The return of the real. The Avant Garde at the end of the century.* Cambridge: MIT Press.

Foucault, Michel (2005). *Historia de la sexualidad i La voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Freund, Gisele (2017). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.

García Vilanova, Ricardo (2021). «La fotografía refleja el profundo horro de una tragedia, pero sin ella carecemos de la prueba que documente nuestra memoria histórica», en *La memoria del Olvido.* Barcelona: Blume.

Gerstner, David A. (2006). *Routledge International Encyclopedia of Queer Culture*. New York: Routledge.

Hope, Terry (2002). *Fotoperiodismo. Como conferir un estilo a su creatividad fotográfica*. Barcelona: Ediciones Omega.

Koetzle, Hans-Michael (2011). *Fotógrafos de la A a la Z*. Edit. Taschen: Colonia.

Martínez Zarate, Pablo (2018). *Los poderes de la imagen: ensayos sobre cuerpo y muerte en la cultura audiovisual*. Ciudad de México: Universidad Iberoamérica.

Martineau, Paul (2014). *Minor White, manifestation of the Spirit*. Los Ángeles: Getty Publications.

Mendel, Gideon (2017). *The Ward*. Londres: Trolley Books.

Monroy, Rebeca (2008). «Ética de la visión: Entre lo veraz y la verisimilitud en la fotografía documental», en De la Peña, Irari. (2008). *Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental*. Madrid: Siglo XXI editores.

Nancy, Jean Luc (2002). «El regalo y la mirada», en *Un silencio interior, Los retratos de Cartier-Bresson.* Barcelona: Electra.

Pérez Gallardo, Helena (2007). «El reportaje gráfico», en *Historia general de la fotografía*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., pp. 426-429.

Pérez Moreno, Juan Diego (2018). *Sobre el umbral o para un vaciado infinito: Tres figuras de duelo en el arte.* Bogotá: Ediciones Uniades.

Plaza Chillón, José Luís (2016). «La representación indeseable del cuerpo: sobre fotografía y Sida», en *Discurso visual,* n.º 3, pp. 47-52.

Raich Muñoz, Llorenç (2014). *Poética fotográfica*. Madrid, Casimiro.

Seguí Aznar, Miquel (2008). *La foto observada*. Palma de Mallorca: Universidad de las Islas Baleares.

Sontag, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. México, D.F.: Ediciones Santillana.

Tin, Louis-George (2012). *Diccionario de la homofobia*. Barcelona: Akal.

Vinyes, Ricard (2018). Diccionario de la memoria colectiva, Barcelona: Gedisa.

Wilkes, Tony (2023). «Gideon Mendel's Heart-Rending Portraits From the UK's First Aids Ward». URL: https://www.anothermag.com/art-photography/14617/gideon-mendel-the-ward-aids-hiv-middlesex-hospital-london; consulta hecha el día 4/4/2023.

Whitfiel, Zoe (2023). «Photographing love and loss in the UK's first AIDS ward». URL: https://i-d.vice.com/en/article/akebqb/the-ward-revisited-gideon-mendel-photography; consulta hecha el día 4/4/2023.