

Col·lecció «Humanitats»  
e-Humanitats, 2

# EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

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



# LA CONSTRUCCIÓN DEL OBSERVADOR EN LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

RAMÓN ESPARZA

*Universidad del País Vasco*

En 1434, Jan van Eyck pinta su *Retrato de los Arnolfini*, un cuadro cuyo contenido simbólico ha sido considerado por algunos historiadores como una verdadera *acta matrimonial*. Pero, además de todos los elementos que establecen el acuerdo, van Eyck introduce, en la pared del fondo, dos cosas: un espejo convexo, que refleja la escena y nos ofrece, de una manera inusualmente detallada, una vista *desde atrás* de lo que podemos contemplar en el cuadro, y una inscripción que no corresponde al espacio representado (la habitación) sino al de la representación (el lienzo mismo); en ella puede leerse «Jan van Eyck estuvo aquí». La inusual *firma* viene refrendada por el reflejo del espejo, en el que pueden contemplarse, al fondo, dos personas, una de las cuales, la que va vestida de azul, suele identificarse como el propio pintor. Van Eyck no afirma haber pintado el cuadro, sino haber *estado allí*, haber presenciado la escena, convirtiéndose con ello el cuadro en testimonio visual.

El cuadro, pintado en lo que podemos llamar «los orígenes de la perspectiva» en su versión *norteña*, precisa explicitar los principios de su discurso; instituirse, por así decirlo, como modelo narrativo y hacer comprender a quienes lo contemplan cual es la transformación introducida por el nuevo modo de pintar. De ahí la inclusión del espejo y la repetición de la escena en contracampo. El reflejo devuelto por el espejo permite comprobar lo que el pintor quiere establecer: que enunciador visual y objeto enunciado se sitúan en el mismo espacio discursivo y que el borde del cuadro no hace sino distribuir éste, marcando el territorio de uno y otro. *El matrimonio Arnolfini* se constituye, así, en una lección de perspectiva; una lección en la que se explicita, por ostensión, lo que debe ser tenido en cuenta en la lectura de toda imagen construida según ese principio.

Avancemos hasta el pasado inmediato para detenernos en *La cámara lúcida*, de Roland Barthes. En un pasaje de esta obra, dicho autor se

detiene a contemplar una fotografía antigua (todo el libro es un canto a la melancolía producida por el paso del tiempo y la muerte, que tan patentes hace la imagen fotográfica). En la foto, dos niñas miran un primitivo aeroplano que cruza el cielo de su pueblo. «Qué vivas están», exclama Barthes, «tienen todavía la vida ante sí; pero también están muertas (actualmente), están, pues, ya muertas (ayer)» (Barthes, 1982: 167).

El texto de Barthes y el cuadro de van Eyck establecen los parámetros en que se mueve lo que Norman Bryson define como la «lógica de la mirada». La extraña pirieta espacio-temporal presupuesta en la lectura de toda imagen en perspectiva. Esa lógica está, según Bryson, «sujeta a dos grandes leyes: la reducción del cuerpo (del pintor, del espectador) a un solo punto, la *mácula* de la superficie retiniana, y la colocación del momento de la Mirada (del pintor, del espectador) fuera de la duración» (Bryson, 1991: 107). Tenemos pues, dos miradas superpuestas (del pintor, del espectador) y un tiempo fuera del tiempo. Un tiempo mítico, que en el caso de la pintura es extraído del decurso del relato por el pintor y en el de la fotografía por el obturador de la cámara. Recordemos a Dubois y su principio del *corte* espacio temporal que produce el «acto fotográfico». En la película fotográfica la formación de la imagen es «sincrónica»: todos los cristales de plata se impresionan al mismo tiempo y en toda la superficie del negativo. Es lo que separa radicalmente, según él, la fotografía de la pintura: la captación instantánea y tajante de aquella frente al trabajo interminable de ésta (Dubois, 1986: 147). La fotografía remite al pasado, pero traslada la imagen al «tiempo fuera del tiempo», un tiempo sin duración.

Espacialmente, nos encontramos con otra operación de corte: la efectuada por el visor de la cámara (como *representante* de los límites del negativo) en un *continuum* espacial que se prolonga más allá de los bordes de la imagen. La diferencia aquí, según afirma Dubois, y niega Deleuze, consiste en que mientras la pintura parte de una superficie en blanco, que el autor irá recubriendo poco a poco de pintura, el visor de la cámara del fotógrafo está siempre *lleno*. Lo que hace éste es explorar el mundo a través de él y *recortar* aquel fragmento que le parece significativo o digno de ser conservado en imagen (Dubois, 1986: 158).

Así pues, tenemos dos observadores cuya mirada se superpone a través del tiempo. Cuando Barthes nos describe la imagen de las dos niñas, su mirada se superpone a la del fotógrafo que vio la escena y decidió fotografiarla. Wollheim llama al primero de ellos «observador interno»: aquél que se sitúa en las coordenadas espacio temporales de la escena. El otro es el «observador externo»; no contempla la escena, sino la imagen que la representa y sus coordenadas son el aquí y ahora de la sala del museo, la contemplación del libro o cualquier otra situación de recepción de la imagen (Wollheim, 1987: 102). Es fundamental tener en cuenta que no se trata de *personajes* individualizados, sino de lo que la semiótica denomina roles actanciales. Bryson comete un error al equiparar el observador interno al pintor (o al fotógrafo), ya que con ello se hace imposible la comprensión del autorretrato, por ejemplo, o de un cuadro realizado por varios pintores. Pero tampoco podemos equiparar el observador interno a los testigos, aquellos que contemplan la escena, visibles en la imagen o no. El rol del observador interno implica la ubicación en un punto concreto con relación a la imagen.

A finales de los setenta, un grupo de fotógrafos comandado por Mark Klett inició un proyecto fotográfico al que dio el título de *Second View*. Su objeto era constatar las modificaciones y alteraciones sufridas en los últimos cien años por los paisajes fotografiados por Tim O'Sullivan, William Henry Jackson y otros fotógrafos durante las exploraciones prospectivas del gran espacio en blanco que dejaba el mapa de los Estados Unidos en la zona comprendida entre el Mississippi y la costa californiana. Pero el proyecto iba más allá de lo meramente documental. Partía de la premisa de que, en fotografía, y a diferencia de la pintura, el punto de vista está marcado por unas coordenadas espaciales precisas, y por tanto puede volver a ser ocupado. Los esfuerzos del equipo se dirigieron precisamente a esa reocupación del punto de vista y la reflexión sobre sus implicaciones estéticas: fotografiar, a finales del siglo XX, asumiendo los criterios visuales y estéticos de un siglo antes.<sup>11</sup>

---

11. Véase al respecto Klett, Manchester y Verburg (1984).

La ventaja de considerar al observador interno como una posición actancial, y no como un personaje, es que con ello podemos asumir que, en ciertas ocasiones, esa posición está vacía. Es decir, que nadie mira, y las cosas se muestran por sí mismas. Por absurdo que pueda parecer, es una idea fuertemente introducida en la cultura visual occidental. Una de las primeras imágenes tomadas por Fox Talbot fue la fachada de la abadía de Lacock, donde vivía. Talbot afirmaba, inocentemente, que su residencia era «el primer edificio que había dibujado su propia imagen». Una aserción que viene a abundar en la concepción de la fotografía en sus primeros años, cuando se considera que el fotógrafo se limita a desencadenar el proceso por el que se forma la imagen, sin que tenga otra intervención en la misma.

Pero el principio de que *nadie mira* está también inscrito en toda la tradición de la iconografía erótica occidental. Como señala Berger en su *Ways of seeing*, la distinción que hace Kenneth Clark entre «estar sin ropa» y «estar desnudo» (*nakedness* y *nudity*) puede leerse como «estar sin ropa es ser uno mismo» y «estar desnudo es ser visto sin ropa por otros y sin reconocerlo uno mismo». El desnudo es una «objetualización» del cuerpo, y el fin de esa objetualización es, para Berger, mostrar disponibilidad (Berger, 1972: 53). Pero para que la imagen funcione según su modelo de discurso es preciso que entre sujeto y objeto, entre observador externo y «objeto» observado nada se interponga, y mucho menos la mirada de un intermediario (hay cosas en las que más de dos son multitud). Si tenemos en cuenta que en muchos casos las pinturas de desnudo eran encargos *privados* de los poderosos en los que, bajo la excusa de un programa mitológico, se escondía el deseo de contemplar desnuda a la amante (caso de las *majas* pintadas por Goya para Godoy), la presencia de un observador interpuesto se hace más insoportable.

En el extremo opuesto podemos situar aquellas imágenes en las que el observador interno es directamente apelado y a las que sólo podemos mirar de forma tranquila asumiendo que hay una mirada vicaria que se interpone entre nosotros y la escena. Pienso en muchas de las fotografías tomadas por periodistas gráficos en situaciones de conflicto en las que ellos mismos se han convertido en objeto de amenazas o actos violen-

tos o, en otros casos, de deseado altavoz de dichos actos, ejemplificando bien el principio de la inoportunidad del testigo o su importancia como amplificador del mensaje que se pretende dar. La interposición de esa mirada vicaria que antes rechazábamos, de alguien que mira (y corre el riesgo) para que yo pueda mirar, es fundamental.

Cuando me doy cuenta de la presencia de un observador interno en la imagen debo, de algún modo, *identificarlo*. No ponerle nombre y apellidos, sino atribuirle una serie de competencias enunciativas y cognoscitivas. Esas competencias vienen señaladas tanto por las *marcas* icónicas presentes en la imagen como por la información colateral suministrada con ella. Nos interesan en particular las que relacionan al sujeto enunciativo con el relato y lo colocan en una situación homodiegética (participa de los hechos descritos) o heterodiegética (es ajeno a esos hechos y los describe *desde fuera*).

## LAS MARCAS DE LA ENUNCIACIÓN

Una de las características sobre las que más han hecho hincapié las teorías de análisis de la imagen es la preocupación de la tradición icónica occidental, de la imagen en perspectiva, más concretamente, por borrar sus marcas de producción, presentándose siempre como algo terminado y «hecho a sí mismo». Esta obsesión por el borrado se hace más patente en la fotografía por la función discursiva que asume, desde los primeros momentos de su historia, de dar cuenta de los hechos de una forma mucho más precisa que el ojo humano. En 1857, Lady Eastlake afirma que el papel de la fotografía es «dar evidencia de los hechos, de forma tan precisa e imparcial como, para nuestra vergüenza, sólo una máquina puede hacer» (originalmente en Eastlake, Lady Elizabeth (1987): «A review», *London Quarterly Review*, reproducido parcialmente en Goldberg, 1981: 97).

Tal concepción del papel de la fotografía, cuyos vestigios llegan hasta nuestros días, proviene del discurso elaborado en las universidades alemanas a comienzos del siglo XIX como alegato exculpatorio de la respon-

sabilidad de los científicos en los resultados de sus experimentaciones. La objetividad es entendida como auto-limitación del científico, que no fuerza las cosas en el proceso de obtención de datos, limitándose a observar. Lógicamente, la objetividad así entendida no implica la verdad del resultado obtenido. La equiparación (y confusión) de objetividad y verdad llegará al trasladar el discurso científico al campo de las ciencias sociales.<sup>12</sup>

Pero la idea de objetividad queda como uno de los rasgos del medio fotográfico. Así lo entienden los autores de las vanguardias, como Paul Strand o Albert Renger-Patzsch. El primero afirma que la fotografía [«la primera y hasta ahora única aportación de la ciencia a las artes»], «encuentra su razón de ser, como todos los medios, en sus cualidades específicas». Y lo que, para él, diferencia la fotografía de cualquier otro medio es su absoluta objetividad. Una cualidad que es, al mismo tiempo, «su contribución y su limitación» (Paul Strand en Lyons, 1966: 136). Para el fotógrafo alemán, «el secreto de una buena fotografía [...] reside en su realismo». Intentar conseguir los efectos de la pintura por medios fotográficos no hace sino llevar al fotógrafo a una situación de conflicto con «la veracidad y lo inequívoco del medio fotográfico» (Renger-Patzsch en Wilde y Weski, 1997: 165).

Los tres textos inciden en el uso de los conceptos de realismo, veracidad y objetividad como si fueran intercambiables y, finalmente, uno llevara al otro. Pero dejando en este momento de lado las necesarias delimitaciones e implicaciones de cada uno, me interesa resaltar la importancia de las estrategias que tienden a eliminar de la imagen las marcas de presencia del fotógrafo en la escena, relacionándolas con la idea de objetividad. Me propongo, por tanto, estudiar la elaboración de esas marcas con relación a la construcción de discursos que tiendan al objetivismo o a la subjetividad en la imagen fotográfica y relacionar ambas con el principio expuesto de la construcción del observador.

El estructuralismo suele servir de ayuda a la hora de plantear criterios de ordenación de los fenómenos. Y suele tener la ventaja de permi-

---

12. Véase al respecto Daston, Lorraine y Gallison, (1992: 81-128).

tir dejar fuera de esa clasificación todos aquellos que nos molesten para plantear la idea preconcebida, pero de vez en cuando se puede recurrir a él. Seguir el modelo lógico conocido como *grupo de Klein*, supone establecer dos elementos opuestos («objetividad»/«subjetividad», en este caso), y admitir que, de inmediato, a cada uno de ellos se le opone su contradictorio («no objetividad» y «no subjetividad»). La disposición gráfica de este conjunto es de sobra conocida por el uso que de ella ha hecho la semiótica «greimasiana».

Ahora bien, es preciso reconocer que, dada la vastedad del campo fotográfico, no resulta difícil encontrar una imagen (y al estructuralismo le suele bastar con una) que se acomode a los requisitos de cada una de estas posiciones. También es cierto que al determinar estos cuatro grupos dejamos fuera, o forzamos a adaptarse a ellos, toda una gradación de matices, tonalidades y medidas en cada una de ellas. De ahí mi preferencia por los ejes, o gradientes, en lugar de los rígidos cuadrados, y por plantear una evolución continua desde el imposible de una objetividad *absoluta* a la radicalidad de una subjetividad total.

Entre ambos, como siempre, hay una gama de posiciones intermedias que, como en el caso de Eugene Smith, combinan objetividad con honestidad, o cualquier otra disculpa que uno quiera llevarse a la boca.

## EL DISCURSO DE LA OBJETIVIDAD

En sus tiempos de conservador de fotografía del MOMA, Beaumont Newhall mostró una serie de fotos de Dorothea Lange, positivadas por Ansel Adams, a Roy Stryker, director de la FSA. Para sorpresa de Newhall, Stryker se enfureció; quería donar al museo una pila de copias en 20x25 cm para que los visitantes pudieran contemplarlas, «y cuando estén desgastadas, –dijo– le envió otro montón» (Beaumont, 1984: 4). Stryker consideraba que sus fotógrafos recogían «hechos» con sus cámaras, y por lo tanto ni reconocía cualidades artísticas en sus imágenes, ni estaba interesado en ningún tipo de «autoría».



Stryker, sin embargo, no tiene en cuenta ninguna de las características que pueden dar a la imagen fotográfica ese estatus de «mera recogida de datos». Sus fotógrafos iban equipados con sus cámaras, un juego de mapas y sus famosas «notas de trabajo»; instrucciones precisas, redactadas por Stryker, sobre los temas que debían fotografiar y las características de las imágenes. En una de esas notas, enviada a Arthur Rothstein en 1939, le sugería tomar fotografías de los siguientes temas: «pesebres vacíos (muy importante). Buenas fotos del maíz sin recoger en los campos (muy importante\*)». Estas imágenes deben dar la sensación de que el maíz es un cultivo productivo [...] hablando de la calidad de vida que se ha creado alrededor de esta fértil tierra» (Bendavid-Val, 1999: 53).

No pasó mucho tiempo antes de que algunas de las fotos realizadas por sus fotógrafos, como la famosa calavera de buey de Rothstein, fueran motivo de escándalo cuando se supo que el fotógrafo había llevado la calavera hasta un terreno reseco *para recoger más claramente el dato* de la sequía en los estados del medio oeste. Una manipulación que contradice profundamente los principios declarados por los fotógrafos. El propio Rothstein escribía: «Para el fotógrafo documental, la simple honestidad intensifica la imagen con la dignidad de los hechos» (Rothstein, 1979: 6).

De todos es sabido cuáles son los argumentos de la neutralidad: ausencia de fugas de líneas o perspectivas exageradas, mirada horizontal, textura fina de la película, focalización neutra (sin partes fuera de foco, salvo al fondo de la imagen); ausencia de todo aquello que rompa con los principios de la *ventana* «albertiana». Pero nada de esto aparece en las imágenes pertenecientes a la FSA. El discurso de la objetividad en los comienzos del documentalismo es metafotográfico; atañe más al contexto de presentación y a la ideología dominante que a la propia imagen.

Del análisis que Bettetini hace del sujeto enunciador en lo que denomina «conversación audiovisual» puede deducirse cómo la idea de objetividad del texto informativo se relaciona, en cierto modo, con determinadas estrategias, como la «voz corporativa» o la formulación del enunciador

---

\* Subrayado en el original.

como «mero recolector de hechos»; es decir, alguien que no interviene en el proceso y cuya participación puede (y debe) no ser tenida en cuenta (Bettetini, 1986: 122). Y el modelo enunciativo de determinadas estructuras periodísticas incide en este principio. Rara vez podemos ver en los periódicos una imagen de agencia firmada por su autor *individual*. Es siempre el sujeto colectivo, la agencia, quien estampa el nombre al pie de la imagen. Sí, claro, también está la comodidad de los redactores de los periódicos y otras costumbres introducidas por la velocidad a la que se desarrollan los procesos informativos. Pero la ausencia de firma permite reforzar la idea de ausencia de subjetividad: ausencia de *sujeto*.

Cuando la posición del observador interno está vacía, la imagen nos invita a ocuparla nosotros mismos. A que, sin la mediación de nadie, seamos nosotros mismos quienes contemplemos la escena. Bajo estas premisas se realizan buena parte de las fotografías de carácter científico, tomadas bajo protocolos muy estrictos que permitan realizar lecturas referentes a tamaños, proporciones y otros datos. Es decir, no hay un observador individualizado cuyas marcas puedan ser constatadas en la imagen; todo lo más, un protocolo de actuación que tiende, justamente, a eliminar la individualidad.

Claro que éste es el discurso científico. Su traslado, directo, al ámbito de la comunicación de masas pronto se reveló insostenible; y más hoy día cuando, a la hora de hablar de objetividad o realismo, el primer problema con que nos topamos es definir lo real. Toda la reflexión crítica de los años ochenta sobre el documentalismo busca desmontar, pieza a pieza, la idea positivista de la objetividad fotográfica. ¿Insostenible? Pues es, justamente, el modelo de discurso que propone buena parte del arte conceptual en su uso de la imagen fotográfica, donde la contemplación de la imagen no es más que un sucedáneo de la contemplación directa de la obra, que posibilita, en la aplicación más inocente posible del medio fotográfico, la visión indirecta.

La obra de Per Barclay es un buen ejemplo. Barclay realiza instalaciones consistentes en *inundar* un espacio (normalmente una habitación), con un aceite oscuro. Los visitantes pueden contemplar la intervención desde la puerta, pero, lógicamente, no entrar en ese espacio, del

cual están excluidos. Esto en cuanto a la instalación, pero el planteamiento se repite en la imagen, cuyo encuadre incluye, habitualmente, el marco de la puerta, cuya función es la de marcar la línea divisoria entre el espacio de la intervención y el del observador (interno). Las *oil rooms* provocan en el observador la sensación de tensión que produce contemplar un espacio del cual uno está radicalmente excluido; un espacio que no se puede *practicar*: saber cuáles son sus dimensiones, si la negra y brillante superficie tiene o no profundidad, romper, en suma, la duplicidad del techo en el suelo. La fotografía cumple el papel de sucedáneo de la instalación; contemplar la imagen es una forma de contemplar aquello que ha *sucedido* en otro lugar y otro tiempo y, curiosamente, en la mayoría de los casos, y a pesar de ser vendida como una *obra* de Per Barclay, no ha sido realizada por el artista, sino por un fotógrafo contratado e instruido por él sobre las características que debe tener en cuanto a encuadre, ángulo de toma etc.

## LA VIEJA NUEVA OBJETIVIDAD (Y LA NUEVA)

Los planteamientos *defensores de la objetividad*, quizá debamos llamarlos *neutralistas*, tienen una utilización más clara en la Alemania de Weimar, pero no con la finalidad de *eliminar* la presencia del observador interno, sino con la de construir un nuevo observador, uno que responda a los requisitos de los nuevos tiempos, marcados por la tecnología y la velocidad.

Albert Renger-Patzsch y August Sander son, a mi modo de ver, dos de los mejores representantes de esta tendencia. La contención predicada por el primero se manifiesta visualmente en la sistematicidad del segundo, o en lo directo del uso del procedimiento fotográfico por parte de Renger Patzsch. Pero, pese a la advocación del poder de objetividad de la lente, lo que buscan los fotógrafos de la Alemania de Weimar y sus correspondientes del otro lado del Atlántico (Strand, Weston) no es la neutra representación del mundo, sino su redescubrimiento visual, construir una nueva visibilidad basada en la tecnología; una mirada que

sea capaz de dar cuenta del entorno y las formas de la nueva sociedad industrial.

Pero, para entender mejor la nueva objetividad, puede resultar conveniente, aunque paradójico, situarnos en el momento presente y analizar la relectura que de los principios de ese movimiento ha hecho la fotografía contemporánea alemana, agrupada alrededor del matrimonio Becher bajo la denominación de Escuela de Düsseldorf.

Veamos, en primer lugar, a los Becher. Su obra es fácilmente reconocible por la traslación directa que hace de la metodología científica al campo artístico. Imágenes de instalaciones industriales, fotografiadas bajo unas condiciones respetadas escrupulosamente: angulación de la imagen, fondo gris neutro, luz correspondiente a un día nublado, siempre el mismo punto de vista. Los Becher retoman los principios desarrollados por Renger-Patzsch y la vanguardia de entreguerras en cuanto al distanciamiento *moral* respecto del objeto. Pero la esencia de su obra está en la repetición, y en la presentación de sus imágenes en series, enormes mosaicos que permiten contemplar la reiteración de las formas arquitectónicas y formular la existencia de *arquetipos* en las deshumanizadas construcciones industriales.

El resultado es justo el contrario al que podría pedirse a una fotografía en la que el enunciador visual se retira. No es el *objeto* lo que vemos, sino su carácter de constructo cultural. Y con ello consiguen cortocircuitar el funcionamiento de la imagen.

Thomas Ruff consigue trasladar esta idea de la serie a la imagen única. A diferencia de los Becher, sus discípulos han optado por el color y por adoptar algunos de los modelos narrativos de la pintura, como la escala. La gran escala. Los retratos de Ruff son inmensas fotos de carné, en las que el sujeto descrito mira al infinito, a un tamaño aproximadamente cien veces mayor que el de una imagen de este tipo. Y en la escala reside la clave. Si la pequeña foto de carné cumple la función social de permitirnos identificar a un individuo, las enormes fotos de Ruff nos dicen que no hay individuo, sólo imagen. No hay un referente del mundo histórico al que la fotografía remita basándose en una relación de mimesis. Del mismo modo que tampoco hay estratificación de significados,

puesto que la imagen, por su escala, se separa de su objeto, se reduce a tan sólo una imagen (Durand, 2002: 42). Una imagen que Durand declara *laica*, puesto que lo que afirma es justo su condición de imagen fotográfica, no de sustituto del mundo histórico.

Podemos explorar un poco más el panorama de la escuela de Düsseldorf, pero el resultado no varía mucho. Sea Andreas Gursky o Candida Höfer el objeto de nuestro interés, el resultado no varía excesivamente. La frialdad, la contención que predicaba Renger-Patzsch, ha devenido, en la relectura de las vanguardias que desarrolla la fotografía contemporánea alemana, ruptura del nexo entre imagen y mundo histórico, y vaciado de los planteamientos tradicionales del arte. Uno de los ejemplos en que centra Wollheim su estudio del observador interno de la imagen son las pinturas de Friedrich, inaugurador del romanticismo alemán. Se ha mencionado muchas veces la influencia del pintor romántico en el fotógrafo de la transvanguardia. Pero lo que en Friedrich era, según Wollheim (1987: 136 y ss.), construcción de un observador elevado sobre el mundo, al par que retirado de él, alguien de una sensibilidad especial, en *Gursky* es sustituido por el vacío. Régis Durand llama la atención sobre la reiterada presencia de cuadrículas en las fotos de Gursky y el efecto que producen de alejamiento, de ruptura del nexo entre fotografía y mundo histórico. No se trata de ausencia de observador interno; se trata de marcar la incapacidad para remitir la imagen al mundo histórico.

## LA ESTRATEGIA DEL MIRÓN

He propuesto denominar al tercer alto en nuestro recorrido la posición «no objetiva». En ella propongo incluir aquellos modelos de discurso que renuncian a la imposible objetividad, pero sin marcar claramente las imágenes producidas como *subjetivas*. Sin llenar el espacio de la representación de señales del paso o la presencia del fotógrafo en el espacio representado.

La simple formulación de este principio nos indica el ámbito fotográfico que se incluye en esta categoría. Se trata del estilo iniciado por Erich Salomon, uno de los pioneros del moderno fotoperiodismo en los años veinte en Alemania, cuya máxima era tan simple como compleja de llevar a cabo: pasar desapercibido. Fotografiar sin que los fotografiados fueran conscientes de ello. Con una cámara de difícil manejo, películas poco sensibles y ¡un trípode!, Salomon se las ingeniaba para fotografiar a hurtadillas, rompiendo con ello el ceremonial de la pose y el estatismo de los fotografiados. Lo suyo no era la escena, sino la vida en directo.

A partir del éxito de las fotografías de Salomon, toda una generación de fotógrafos se equipará con cámaras de formato reducido y pondrá en práctica los dos principios básicos de la fotografía de tendencia documental en el siglo XX: captar el instante decisivo y pasar desapercibido en la escena.

Pasar desapercibido supone trasladar el modelo de conocimiento del racionalismo cartesiano al campo de la fotografía. Si recordamos los grabados que ejemplifican el funcionamiento de la cámara oscura en el siglo XVII nos encontramos, casi siempre, con la misma estructura: un individuo que contempla el mundo, pero desde un recinto cerrado (la cámara), *separado* del mundo. Ese distanciamiento es, para Descartes, la condición necesaria para lograr un conocimiento objetivo del mundo. Y es lo que la poética de la instantánea plantea. En las fotografías de Cartier Bresson, desde luego, pero también en Munczasi, o Kertész nos encontramos siempre el mismo planteamiento: que no es sino dividir el espacio lógico de la escena en dos. Marcar una divisoria, señalada por el borde inferior de la imagen, entre lo que es espacio del discurso y lo que es espacio del observador. W. Eugene Smith solía referirse a esta forma de trabajo como «trabajar como una mosca pegada a la pared», alguien que presencia todo sin que se sea consciente de que está allí. Una idea parecida puede desprenderse de los escritos de Cartier Bresson: (2003:19):

En un reportaje fotográfico llega uno a contar los disparos, un poco como un árbitro y, fatalmente, se convierte en un intruso. Es preciso, pues,

aproximarse al tema de puntillas, aunque se trate de una naturaleza muerta. Sigiloso como un gato, pero ojo avizor. Sin atropellos, 'sin levantar la liebre'. Discreción, rapidez de reflejos, calma, ver sin ser visto. Toda una concepción cinegética de la fotografía, para la que el objeto es como una presa, algo que hay que capturar *vivo*, ya que, si no, si alguna vez nos vencen las prisas, o alguien ha reparado en tu cámara, basta con olvidar la fotografía y dejar, amablemente, que los niños se reúnan a tu alrededor.

Es, sin duda, la poética del mirón; de quien ve sin ser visto: el Gran Hermano.

En el programa televisivo podemos ver claramente esa división del espacio, puesto que la famosa casa está construida desde ese principio. Hay un espacio de la escena (las diferentes estancias de la casa) y un espacio del observador (las galerías construidas alrededor de ellas para posibilitar el desplazamiento de las cámaras). La posición del observador es totalmente heterodiegética. En la pintura del siglo XVII es habitual encontrar elementos que refuerzan esta idea de división del espacio en función de los roles actanciales. Los bodegones de Sánchez Cotán, con su típica estructura de objetos situados en el alféizar de una ventana, son un ejemplo clásico de este principio. De hecho, la firma de Cotán suele situarse en el muro, frente al observador, señalando claramente cual es su espacio, «hasta donde llega». Pero también solemos encontrarnos otros elementos, retomados después por el cine y la fotografía, que separan claramente el espacio del observador del de la escena: vanos de puertas, ventanas, cortinajes, todos aquellos elementos que no solamente refuerzan la presencia del marco, sino que crean una divisoria en la imagen.<sup>13</sup>

La forma de actuación del fotoperiodista entendido como cazador de momentos decisivos ha sido objeto de debate a lo largo de la historia del fotoperiodismo, y, con mayor radicalidad, desde finales de los años setenta. Un fotógrafo que observa como alguien externo, que no asume ninguna responsabilidad por lo que ocurre ante él. Un fotógrafo que a la hora

---

13. Véase al respecto el análisis que hace Victor Stoichita (2000).

de elegir entre salvar una vida y tomar una foto opta por lo segundo es la visión más radical, y no por ello infrecuente, de este planteamiento.

Fuera del dramatismo de las situaciones que implican un compromiso moral, y desde una perspectiva tecnológica radicalmente opuesta, el discurso de Massimo Vitali tiene en la *invisibilidad* una de sus principales características. En ciertos aspectos, Vitali supone una vuelta a la estrategia de Salomón, pero hiperbolizada. No se trata de ocultar una pequeña cámara de placas de 6x9 cm, sino un trasto de madera que utiliza negativos de 20x25 cm colocado al final de un trípode, con plataforma, de más de cuatro metros de altura.

Curiosamente, semejante aparato escénico produce el efecto contrario al que cabría suponer: en las fotos de Vitali todo el mundo ignora la presencia imponente de quien observa desde lo alto. La adopción de ese punto de vista viene inspirada por la teoría del teatro renacentista italiano, y más concretamente por el denominado «punto de vista del príncipe» (Calvenzi, 2004: 18). Dicho punto no es otro que aquél en el que hoy día se suele situar el llamado «palco de honor» en los teatros; situado a unos cuatro metros del suelo, en el vértice de una virtual pirámide de la visión que cubriría el escenario, desde él se puede observar perfectamente la escena destacado del resto de los asistentes, que se sitúan por debajo. Encaramado a lo alto de su enorme trípode, Vitali contempla y registra un mundo que, al estar él situado fuera del campo de visión, lo ignora.

## LA MARCA DEL CAZADOR

A comienzos de los sesenta, Cornell Capa, hermano de otro de los mitos del fotoperiodismo, organiza una exposición en la que se incluye imágenes de su hermano junto a otros nombres clásicos de la agencia *Mágnam*. Cornell siempre ha sido un gran inventor de eslóganes, y el que acuña para la ocasión será uno de los mejores: *The concerned photographer* (El fotógrafo comprometido). La tesis que defiende la exposición es la existencia de una serie de fotografías que, ante la injus-



ticia o la desgracia humana, toman partido, se comprometen con la causa de los débiles. No es más que propaganda, de un falso corte humanista, que busca, fundamentalmente, justificar la actuación del fotoperiodista ante las situaciones a las que se enfrenta.

Robert Capa es, lógicamente, uno de los incluidos en este proyecto, y aunque cabría preguntarse por la naturaleza de su «compromiso», no es este el momento de analizar esa cuestión, sino las características de sus imágenes y del mito creado por él mismo sobre su personaje fotógrafo. Si observamos atentamente sus fotos de la guerra civil española, nos daremos cuenta de lo que implican sus encuadres cerrados o la mala composición de algunas de sus imágenes. No importa que su más famosa fotografía esté escenificada, ésa es otra cuestión, aunque no irrelevante. Pero la angulación en contrapicado, el descuido, que indica inmediatez en el encuadre, y, sobre todo, el modo en que fue presentada la foto en los semanarios ilustrados, nos llevan a construir una estrategia de testimonio. De estar viendo una foto conseguida por alguien que se encuentra en la misma situación que el que muere. Que podría morir, como así ocurrió, años más tarde, en lugar del soldado. Alguien, y aquí surge la diferencia con el estilo Cartier Bresson, que comparte riesgos y situaciones con los fotografiados. Un observador homodiegético, que ve y sabe lo mismo que sus personajes.

Dejando a un lado el dramatismo y las implicaciones que tiene el trabajo de Capa, podemos ver una actitud similar en la obra de algunos fotógrafos contemporáneos. No en vano, una de las críticas más insistentes al documentalismo clásico era el distanciamiento respecto a los problemas mostrados por la cámara. Nan Goldin, en su *Ballad of sexual dependency*, asume la misma posición de enunciador homodiegético, alguien que fotografía su propio mundo y que es, a la vez, testigo y protagonista. La foto de la propia Goldin con los ojos amaratados tras una discusión con su novio confirma este planteamiento.

En otros fotógrafos, la homodiégesis se manifiesta en las miradas de los personajes, que denotan no sólo consciencia de la presencia del fotógrafo, sino interacción con él. William Klein fue siempre un maestro de la fotografía agresiva, en la que los personajes son interpelados por la

cámara y dirigen sus gestos y reacciones hacia quien está detrás de ella.

Y, finalmente, no debemos olvidar la posibilidad de construir un observador simplemente a través de su modo de mirar. Wollheim, recordemos, analiza las pinturas de Friedrich, de las cuales extrae la idea de un observador de actitud moral elevada, distanciado del mundo, pero no como en la pintura holandesa del siglo XVII, donde ese distanciamiento implica, fundamentalmente, descorporeización del observador, reducido a un simple punto en el espacio. En Friedrich la elevación del punto de vista es un reflejo de la elevación moral del individuo capaz de contemplar la Naturaleza en toda su extensión y magnitud. Y todas estas actitudes, plasmadas, además, con un programa estético muy similar, heredero directo del romanticismo, las encontramos en Ansel Adams, el fotógrafo que combina la ideología de los primeros colonizadores del continente con la desaparición, casi de facto, de los territorios que la fundamentaron.

Una de las características fundamentales de la obra de Adams es la puesta de una refinadísima técnica fotográfica al servicio de su proyecto estético, que no es otro que explotar al máximo las posibilidades del medio para lograr plasmar su particular visión de la Naturaleza. Adams es la explosión de la forma, obtenida mediante un magnífico dominio de la fotometría y densitometría. En la introducción a uno de sus tratados sobre técnica fotográfica, reconoce que «algunos consideran que mis fotos se sitúan en la categoría “realista”. La verdad es que lo que contienen de realidad es su precisión óptica; sus *valores* son, sin lugar a dudas, “desviaciones de la realidad”» (Adams, 1981: IX). Lo importante en Adams no es la reproducción del mundo exterior, sino la visualización de un sentimiento interior, mediante un proceso en el cual la técnica está al servicio de su logro.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, Ansel (1981): *The Negative*, New York, New York Graphic Society.
- BARTHES, Roland (1982): *La cámara lúcida*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BEAUMONT, Newhall (1984): «A backward glance at documentary», en FEATHERSTONE, David (comp.): *Observations*, San Francisco, Friends of Photography.
- BENDAVID-VAL, Leah (1999): *Propaganda and dreams. Photographing the 1930s in the USSR and the US*, New York, Edition Stemmler.
- BERGER, John (1972): *Ways of seeing*, London, Penguin books. (*Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000)
- BETTETINI, Gianfranco (1986): *La conversación audiovisual*, Madrid, Cátedra.
- BRYSON, Norman (1991): *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Madrid, Alianza.
- CALVENZI, Giovanna (2004): «Il punto di vista del principe», en BAZZINI, Marco y PEZZATO, Stefano (ed.): *Máximo Vitali, fotógrafo*, Prato, C. Arte Prato.
- CARTIER BRESSON, Henri (2003): *Fotografiar del natural*, Barcelona, Gustavo Gili.
- DASTON, LORRAINE y GALLISON (1992): «The Image of Objectivity», *Representations*, 40.
- DELEUZE, Gilles (2002): *Logique de la sensation*, París, Seuil.
- DUBOIS, Philippe (1986): *El acto fotográfico*, Barcelona, Paidós.
- DURAND, Régis (2002): *Disparités*, París, Eds. de la Différence.
- GOLDBERG, Vicki (1981): *Photography in print*, New York, Touchstone.
- KLETT, MANCHESTER y VERBURG (1984): *Second View. The Rephotographic Survey*, Albuquerque, The University of New Mexico Press.
- LYONS, Nathan (1966): *Photographers on Photography*, Englewood Cliffs, Prentice Hall.
- ROTHSTEIN, Arthur (1979): «The Documentary Tradition», (originalmente publicado en *The Photographic Journal de la Royal*

*Photographic Society*, Vol. III, nº 2), en *Words and Pictures*, New Cork, Amphoto.

STOICHITA, Victor (2000): *La invención del cuadro*, Madrid, Ed. del Serbal.

WILDE Y WESKI (1997): *Albert Renger-Patzsch, photographer of Objectivity*, London, Thames and Hudson.

WOLLHEIM, Richard (1987): *Painting as an art*, London, Thames and Hudson (*La pintura como arte*, Madrid, Visor, 1997).