

Col·lecció «Humanitats»
e-Humanitats, 2

EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

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



EL ESTATUTO DE LO FOTOGRÁFICO, ENTRE EL ARTE Y LA TECNOLOGÍA

JORGE LATORRE IZQUIERDO

Universidad de Navarra

INTRODUCCIÓN

Por un lado, la fotografía aporta una realidad documental propia de los signos naturales (ese haber-estado-allí propio de lo fotográfico, de Roland Barthes), que la hace especialmente privilegiada como instrumento de registro, y por otro lado, es un lenguaje abierto a la connotación y, por lo tanto, a la recreación de la realidad. Dicho de otro modo, aunque el universo propio de la fotografía es más el archivo que el museo, la fotografía es obra de un sujeto y, por tanto, subjetiva. Cabe entonces una selección intencionada del tema y la técnica más adecuadas y, especialmente, una organización de la propia experiencia (lo que exige educación de la mirada, intuición, reconocimiento instantáneo de la imagen), en un proceso en el que entra en juego la imaginación simbólica o creativa. La dependencia de los procesos técnicos, lo que tiene de mecanismo de grabación en un instante (más o menos prolongado), no coarta la libertad artística del fotógrafo –como se pensaba al principio–, sino que abre posibilidades nuevas, inéditas en la historia de la representación visual.

El fotógrafo artista, como el pintor o el dibujante, debe seleccionar el tema, componerlo en las dos dimensiones del plano y organizar cada uno de sus elementos internos tanto desde el punto de vista formal como significativo (aspectos que en fotografía suelen ir muy unidos). Pero, y ésta es la gran novedad que aporta el medio, la realidad externa –lo dado al otro lado del objetivo– actúa en la fotografía y demás instrumentos de registro o grabación como el material de trabajo base, independientemente de la transformación posterior que este material experimente con las diversas técnicas de manipulación, que pueden ir desde el montaje tradicional al retoque y la combinatoria digital. En todo caso, con la fotografía sucede lo mismo que con otros lenguajes plásticos como el óleo sobre lienzo, el pastel, la acu-

rela o el grabado: es un medio de representación de la realidad con el que puede hacerse (o no hacerse) arte. Pues, resumiendo mucho, el arte no está tanto en el cómo (el lenguaje utilizado) o en el para qué (su finalidad), sino en el conjunto de todos esos factores de cara a un porqué; o, dicho de otra forma, está en el resultado de una actividad sujeto-objeto, artista-obra, con vistas a la transmisión de ese diálogo a un tercero, el espectador. (Coloma, 1986: 125).

Antes del desarrollo de las cámaras digitales se pensaba que lo mejor del resultado fotográfico se obtenía de modo instantáneo (al apretar el disparador) y se descubría a posteriori con el revelado. Esta inversión del proceso de elaboración con respecto a las demás artes de representación antes citadas, otorgaba a lo inesperado un papel fundamental. Para un tipo de fotografía de instantánea, que podríamos denominar «de descubrimiento», las interesantes intuiciones de Siegfried Kracauer sobre las implicaciones del factor mecánico en el arte fotográfico, conservan plena actualidad: lo mejor de la fotografía tiene que ver con la captación de la realidad imprevista (no previamente preparada); en este proceso aparece constantemente lo fortuito, que se nos descubre a posteriori como importante; y esto es así independientemente de la categoría del tema o de la composición más o menos pictórica; porque la fotografía tiende a sugerir infinitud desde esos fragmentos de realidad que, a diferencia de lo que ocurre en otras artes de la representación, no tienen la pretensión de un todo, Kracauer, (1995: 264).

In this respect, there is an analogy between the photographic approach and scientific investigation: both probe into an inexhaustible universe whose entirety forever eludes them.

Por último, y por todo lo anterior, el medio tiene una especial afinidad por lo indeterminado, tal como supo verlo Marcel Proust con gran finura, aunque también un poco de exageración, movido quizá por su obsesión de disolver la intervención del yo en el proceso (Kracauer, 1995: 165):

No doubt Proust exaggerates the indeterminacy of photographs just as grossly as he does their depersonalizing quality. Actually the photo-

grapher endows his pictures with structure and meaning to the extent to which he makes deliberate choices. His pictures record nature and at the same time reflect his attempt to assimilate and decipher it.

Y el texto continúa del modo siguiente:

Yet, as in pointing up the photographer's alienation, Proust is again essentially right, for however selective photographs are, they cannot deny the tendency toward the unorganized and diffuse which marks them as records. It is therefore inevitable that they should be surrounded with a fringe of indistinct multiple meanings.

Efectivamente, la importancia del azar en la creación de una fotografía —lo que la máquina pone de su parte—, no anula la existencia del diálogo creativo, como ocurre en las demás artes de la representación; diálogo que, aunque breve —a veces instantáneo—, se orienta a prever los resultados que se obtendrán en la copia última, con el apoyo de la experiencia, la educación de la mirada y la mucha práctica con el medio técnico, en este caso con la cámara. En cierto modo, la imagen artística existe ya antes, como forma de la imaginación de un sujeto, y el revelado no es más que su reconocimiento, junto con los ingredientes que el proceso mismo depara; novedad, por otra parte, presente en toda creación artística, que entraña un componente de sorpresa o descubrimiento también para el propio artista, como analiza Ernst H. Gombrich, en un magnífico texto que resumo a continuación:

El compositor de música compone tocando y el pintor se expresa pintando, o el buen actor se emociona actuando. No es el poema un síntoma externo del dolor o la alegría vividos por su autor, que hacen que éste se muestre apasionado (como opinaban los románticos), sino el poema experimentado apasionadamente el que provoca esos sentimientos en el poeta (independientemente de que viva las experiencias que simboliza). El lenguaje ofrece al poeta los medios para dar forma a sus sentimientos y pensamientos en la dirección adecuada. El primer sorprendido, por tanto, es el artista, que crea en la acción, mediante un proceso de *feedback* o retroalimentación, por la interacción entre forma y sentimientos, medio y mensaje. Antes que

la obra sea expuesta al público, el propio artista actúa como su crítico y su primer espectador, tanteando con su medio, y haciendo caso también a lo accidental, tan importante siempre en la expresión artística de calidad (Gombrich, 1997: 4-22).

La distinción no debería hacerse, por tanto, entre fotografía fotográfica (documental, etc.) y pictórica (experimental, etc.), sino entre fotografías artísticas y otro tipo de fotografías, como se hace también –con dificultad– entre pintura artística y la que no lo es. Aparece aquí el otro extremo de la incompreensión fotográfica, motivada por un exceso de confianza en la novedad tecnológica del medio: la visión de que con la fotografía –y su peculiar inversión del proceso creativo– se ha transformado la misma concepción del arte, que ha ampliado sus límites a otras manifestaciones visuales antes despreciadas. Walter Benjamin es quien primero escribió sobre este fenómeno, y sus ideas tienen todavía gran eco entre nuestros pensadores de la semiología y el arte.¹⁰⁷

Especialmente, en su ensayo de 1931 «La obra de arte en la era de la reproductibilidad mecánica», defiende que con la fotografía y con el cine surge un lenguaje artístico estrechamente vinculado a sus posibilidades técnicas; un lenguaje que, con el tiempo acabaría por transformar totalmente la concepción tradicional del arte. Según este autor, la obra de arte se da entre dos polos: el valor exhibitivo (de manifestación visual) y el cultural (ocultamiento, misterio, símbolo etc.). Con los medios de reproducción –en la fotografía y el cine ya no existe original– crecen las posibilidades de exhibición y se modifica la naturaleza misma del arte, que deja de ser cultural –contemplativo– para convertirse en pura manifestación (Benjamín, 1976: 54 y ss.). El desarrollo de la fotografía durante el siglo XIX –a la par que culminaba el proceso revolucionario– se

107. Su influencia hoy sigue siendo enorme, como atestigua la abundante bibliografía actualizada que podemos encontrar sobre el tema. De hecho, se atribuye a Benjamin un protagonismo esencial en el desarrollo de la segunda escuela de Frankfurt, con figuras tan señeras como Adorno. Estudiosos de la semiótica de la talla de Rolan Barthes y Susan Sontag o, en España, Roman Gubern o Juan Antonio Ramírez (autor de *Medios de Masas e Historia del Arte*, con su primera edición en 1976 y tercera en 1988), etc. se apoyan constantemente en algunas de sus afirmaciones.

presentaba como el primer paso en este desarrollo inevitable de la cultura visual vigente en las sociedades democráticas modernas (Galí, 1988).

Desde una perspectiva marxista, Benjamin afirmaba que, gracias a las técnicas de reproducción al infinito, específicas de la fotografía, desaparecería la referencia al original en la obra de arte, con la consiguiente pérdida del «aura» artística, para dar lugar a una nueva concepción «desacralizada» de las imágenes, al servicio de la cultura popular (Benjamin, 1976: 52):¹⁰⁸

la masa es una matriz de la que actualmente surge, como vuelto a nacer, todo comportamiento consabido frente a las obras artísticas. La cantidad se ha convertido en calidad; el crecimiento masivo del número de participantes ha modificado la índole de su participación.

Este optimismo –tan diferente de la visión de posguerra dominante en la Escuela de Frankfurt– encajaba muy bien con la defensa que se hacía entonces de una forma nueva de entender el arte, basada más en el «compromiso» político que en la contemplación «burguesa» de las imágenes. Los estudios culturales se ocupaban sobre todo del impacto político y cultural de los medios y, inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, asumieron las ideas de Theodor Adorno, Herbert Marcuse de que no se pueden producir verdaderas obras de arte en el capitalismo avanzado, ya que todos los productos son por definición objetos de consumo creados por la «industria de concienciación capitalista». La rama optimista de los estudios culturales surgió en los 60, cuando los pensadores más influyentes de la nueva izquierda alemana, Jürgen Habermas y Hans Magnus Enzensberger, se inspiraron en las ideas de Walter Benjamin, concluyendo que los medios reproducibles, especialmente el cine, podrían, en buenas manos (no en las de Hollywood), ser usados para movilizar las masas en favor de la revo-

108. Walter Benjamin tiene también una «una pequeña historia de la fotografía», claramente orientada hacia la revolución de las masas, según los métodos del materialismo histórico (1976: 59 y ss.).

lución socialista. (Bayles, 2001: 40-47). Tanto los tiempos de Benjamin previos a la Segunda Guerra Mundial como los de mayo del 68 eran épocas en las que se reivindicaba la destrucción de los museos, mausoleos del pasado, en favor de un arte público, presente en la calle a través de los carteles y prolongado a gran escala por el cine.

Desde esa época, hoy ya tan lejana, de optimismo revolucionario, se ha escrito mucho acerca de la influencia que el descubrimiento y desarrollo de la fotografía ejerció en esta muerte, por inflación, del arte. Ensayistas como John Berger, Susan Sontag o Rosalind Krauss, han desarrollado todo un corpus teórico sobre el hecho fotográfico, que se mantiene casi incuestionable. Y, en general, a pesar de que su «*sex appeal*» se ha desvanecido algo últimamente, el brazo más optimista de los estudios culturales se ha impuesto también entre los académicos de las disciplinas humanísticas, incluidos los historiadores del arte y la fotografía.

Los investigadores tienden a colocar todos los «productos culturales»—objetos de arte, tal como se definían tradicionalmente, y productos de la cultura popular— al mismo nivel, como especímenes para ser analizados, no evaluados. Por supuesto, el mismo concepto de evaluación es visto (teóricamente al menos) como otro dato más a ser analizado. Esta aproximación no es mala del todo: vivimos en una economía cultural increíblemente compleja y dinámica, que reparte todo tipo de objetos, imágenes, textos, y representaciones a todo tipo de gente, que responde, a su vez, a estos estímulos de mil maneras distintas. Su mecanismo de funcionamiento interno es fascinante, y los estudios culturales representan uno de los pocos campos de estudio que se esfuerzan seriamente por crear un mapa de análisis. Pero uno no puede quitarse de la cabeza el relato de Jorge Luis Borges sobre una civilización en la que el arte de la cartografía se había perfeccionado tanto que, al final, los mapas tenían la misma extensión que los propios territorios. La conclusión fatal de decadencia de dicha civilización, sobre todo por falta de papel (y de espacio), podría aplicarse también a nuestro tiempo, que busca de modo borgiano cartografiarlo todo, sin recurrir —no es científico, por apriorístico— a la abreviación o clasificación. Éste es uno de los errores que voy a cometer en esta comunicación.

Por otro lado, sigue abierta la cuestión (no es propio de los estudios culturales responderla) de si ese fenómeno de masas, supuestamente inevitable y necesario, trajo consigo la liberación de éstas, o su alienación en beneficio del más descarnado capitalismo; la gran paradoja histórica fue justificar democráticamente ambos extremos, marxista y capitalista, con el pretexto de que el espectador –las estadísticas de audiencia decimos hoy– tiene siempre la última palabra. Esta dialéctica ha justificado también, al menos entre los académicos, la noción ampliada de arte que domina en nuestro tiempo. Estoy con Gombrich cuando afirma que:

si hay una crisis en el arte actual, los causantes de esta situación no son tanto los artistas como lo somos los historiadores del arte, críticos y demás «acólitos» del sistema, a quienes se debe en último término la manzana fatal de teorías que prometían al artista convertirse en dios, libre de dar cuenta a nadie de sus acciones. Y es, por tanto, al historiador, crítico, etc. a quien corresponde también reparar la falta. (Conclusión de un ciclo de cuatro charlas radiofónicas que, por encargo de la BBC, dedicó Gombrich al primitivismo en 1979.)

A combatir tanto el problema del relativismo como del «historicismo» en la historiografía moderna, Gombrich dedica cuatro de sus ensayos más recientes (1997). Pero en este estudio interesa analizar, no tanto si ha salido o no ganando el arte con esta ampliación de sus límites y sus consumidores hasta el infinito, como el papel que «lo fotográfico» ha ejercido en todo el proceso de transformación de la noción tradicional de arte.

Comencemos por la obviedad de que la ampliación de la noción artística (a escala creativo y de disfrute colectivo) no fue una cuestión meramente socialista, sino que también para los intereses del capital sólo hay algo mejor que ampliar la demanda, y esto es ampliar también sin límite la oferta. Es a Duchamp a quien se le atribuye la frase «arte es lo que el artista dice que es arte»; toda una provocación contra el esteticismo elitista dominante en su tiempo, al que oponía como alternativa más extrema la relativización del gusto estético, contra el culto al ARTE característico del momento. Desde un planteamiento radicalmente

democrático, defendía que todas las obras humanas pueden ser juzgadas por igual, porque todas son igualmente valiosas desde la novedad que aportan. Lo que equivale afirmar que, al menos en potencia, todos somos artistas.

Como analiza Rosalind Krauss, fue Duchamp el causante del cambio más radical: el paso del concepto tradicional de icono al de índice (Krauss, 2002: 73-96). La fotografía pasó a convertirse en el medio más idóneo de producción de imágenes-objeto accesible a todos. Si lo que el fotógrafo –es decir, cualquiera- dice que es arte es aceptado como tal, la oferta se amplía al infinito. Es evidente que no todos los productos «artísticos» que genera nuestra sociedad de los *mass media* llegan a adquirir categoría y valor de mercancía de lujo. Ante la pérdida de referencia que supone la ampliación del concepto de arte, el artista que triunfa es el que tiene la suerte de exponer su obra en los museos y galerías. Son los santuarios de exhibición cultural los que configuran el gusto artístico de nuestro tiempo. Esta idea fue desarrollada magistralmente por el filósofo Boris Groys en una conferencia de la que voy a traducir dos de sus párrafos más interesantes (Groys, 1999: I, 87 yss.):

Hasta hace unos años, la presencia creciente de la fotografía en los museos era vista como un síntoma de la pérdida de la autonomía de esta institución, que se mantenía como una alternativa a la constante y abrumadora presencia de los *media* en la realidad social. Algunos críticos veían en esta «crisis» algo positivo, que hacía a los museos más abiertos y accesibles al gran público, y más integrados en el paisaje actual de la sociedad de comunicación de masas. Pero otros muchos veían, sin embargo, una amenaza que transformaría al museo, en manos de la gran industria de entretenimiento actual, en una especie de Disneylandia para los mejor educados. En todo caso, la presencia de la fotografía en los museos dejaba claro que ya no tiene sentido reclamar una historia del arte tradicional, cuando la producción de imágenes se ha despojado totalmente de aquel misterioso proceso que requería siempre la complicidad de un genio. Las estrategias antiartísticas, autodestructivas, de la vanguardia, entendidas también como eliminación de diferencias visuales entre obras de arte y objetos profanos o de los «*media*», de hecho obligan al levantamiento de nuevos museos que aseguren institucionalmente esa diferen-

cia; lejos de deslegitimar el museo como institución, la crítica actual del arte nos proporciona una fundación teórica para la musealización del arte contemporáneo.

Efectivamente, gracias a la crítica e historiografía del arte actual, se mantienen vigentes los planteamientos del dadaísmo en favor del «arte nuevo» generado por el desarrollo por el estatuto de lo fotográfico: las elecciones visuales del fotógrafo son, ante todo, modelos de consumo; no nos ofrece imágenes u obras de arte sino la posibilidad de ver la realidad con su mirada, que produce las imágenes con la misma velocidad instantánea con que estas son consumidas. Por ejemplo, Susan Sontag (1981: 158) afirmaba, que:

... mucho más importante que la cuestión de si la fotografía es arte o no es el hecho de que la fotografía pregona (y crea) nuevas ambiciones para las artes. Es el prototipo de la tendencia característica de las artes modernistas y las artes comerciales en nuestro tiempo: a transformar las artes en meta-artes o medios.

Esta autora afirma que mientras que las artes plásticas tradicionales son elitistas (su forma característica es una obra singular producida por un individuo; implica una jerarquía temática según la cual ciertos asuntos son importantes, profundos, nobles, y otros irrelevantes, triviales, vulgares), los medios son democráticos (debilitan la función del productor especializado, etc.). Se trata de toda la enumeración de ideas que establece Benjamin en el famoso artículo citado. Algo similar afirma Román Gubern (1974: 38).

La mirada del fotógrafo artista hace que cualquier producto pueda ser convertido en mercancía de lujo, dotado de una nueva «aura» musealizable. Todo lo contrario de lo que profetizaba Benjamin: no sólo no ha dejado de haber arte cultural sino que también el fotógrafo que quiere ser artista está de nuevo vinculado estrechamente al museo. Sólo los elegidos por estas instituciones pasan a ser modelo a imitar por los espectadores que no se sienten con fuerza para ser artistas, o no tienen la suerte de ser elegidos como tal. De este modo –sigue argumentando Groys–,

el sistema artístico actual no se ha colapsado, sino que ha evolucionado a un sistema más fuerte y mejor organizado, donde tienen cabida cualquier producto, como casuales son también las elecciones fotográficas que figuran en los museos (Groys, 1999):

Así la única oportunidad para el arte que muestra lo normal es el museo. Fuera todo es excitante y exitoso desde el punto de vista visual, atrayendo a las masas con los mitos de siempre (ataques de alienígenas, historias de Apocalipsis y redención, héroes con poderes sobrehumanos, etc.), fascinantes e instructivos, pero que no aportan nada nuevo que no figurara ya en las colecciones y archivos de arte tradicional. Para encontrar lo banal, no recogido en los *media* por falta de interés para la gente, debemos ir a los museos de arte contemporáneo. Y la presencia de la fotografía en los museos es muy esclarecedora al respecto; cuanto más orientado está un museo de cara a la colección de arte moderno, más se suele permitir exponer fotografías de temas cotidianos sin ningún valor estético formal explícito.

Todo esto recuerda bastante a la filosofía del denostado pictorialismo, con sus salones y fotoclubs, antiguos lugares de «musealización» de un tipo de fotografía banal, dedicada a los temas propios de la pintura (bodegones, paisajes, alegoría y composición) o a la pura investigación formal. Una vez más el artista se reserva para sí la mirada aristocrática que defendían los pioneros «artistas» de la fotografía, para diferenciarse del común de aficionados a la kodak, o los profesionales del periódico, el retrato y la postal. Problemas filosóficos aparte, la «verdad» fotográfica como verosimilitud de una ficción que defendía Robinson en su *Pictorial Photography* de 1889, no sería muy diferente del concepto fotográfico actual de simulacro. Ni habría demasiada distancia, salvando las intenciones, entre el «autorretrato» de Sir Holland Day como *Cristo Crucificado* y las autopojes político-feministas de Cindy Sherman, los autorretratos simbólicos de Bruce Nauman o los montajes teatrales de Duane Michals, por citar algunos ejemplos de lo más políticamente correcto en la fotografía postmoderna. No me cabe duda de que este fenómeno es de nuevo un contagio en lo fotográfico de las

«enfermedades» finiseculares que se producen en el mundo artístico, y no al revés (Latorre, 2003).

O recuerda también a la fotografía del periodo de vanguardia, que imitaba a la pintura abstracta y surrealista, para distanciarse de lo específicamente mecánico del medio, estrechamente vinculado a la realidad. Ya Kracauer decía que la defensa del realismo creativo de artistas como Moholy-Nagy o Man Ray no era muy diferente de la visión artística decimonónica, puesto que se alejaban de la realidad documental, como si esta fuera un impedimento para la creatividad. Afirma Kracauer (1995: 261) que:

los «subjective photographers», siguen obsesionados por la capacidad personal de controlar el proceso: en su deseo de potenciar las cualidades del medio, ponen atención sobre la selección que hace el fotógrafo, como si fuera un poeta o pintor. El arte comienza donde termina la dependencia de las condiciones incontrolables, por lo que, olvidando lo que la cámara tiene de registro, tratan de convertir la fotografía en el medio artístico que ellos desean, como muestran las siguientes declaraciones de Leo Datz: «Our subjective experiences, our personal visions, and the dynamics of our imagination».

La polémica que abrió Lisette Model en 1951, en defensa de la fotografía directa, contra la moda experimental de la vanguardia histórica, ilustra muy bien que este debate sigue estando abierto, quizás porque no tiene solución.

Entre los fotógrafos invitados a tomar partido en este debate, unos opinaban que es posible experimentar siempre más allá de los límites de «lo fotográfico», y ahí reside precisamente la creatividad; otros decían que los mejores resultados de la fotografía se dan dentro de las «limitaciones» del medio; y, por último, estaban los que creían que cualquier intento de definición de la función artística del medio en una dirección concreta sólo llevaba a éste a su empobrecimiento agónico. A este respecto, Kracauer (1995: 255) concluía que:

Siempre se dará una oposición entre ambos polos de la creatividad fotográfica: a lo largo de la historia de la fotografía está en un lado la tenden-

cia hacia el realismo que culmina en el registro de la naturaleza, y en otro lado la tendencia formalista que persigue la creación de obras de arte; dos tendencias que compiten y entran en conflicto.

Susan Sontag (1981: 96) dice, retomando estas ideas, que la historia de la fotografía podría recapitularse como la lucha entre dos imperativos diferentes: el embellecimiento, que proviene de las bellas artes, y la veracidad, que no sólo responde a una noción de verdad al margen de los valores, un legado de las ciencias (y la tecnología), sino a un ideal moralizado de la veracidad, adaptado de modelos literarios del siglo XIX y de la entonces nueva profesión de periodista independiente.

Fotografía *versus* simulacrum

Esta verosimilitud que se le atribuía al periodismo (o a la fotografía científica como opuesta a la «artística») ha entrado en crisis últimamente: por imperativo de «la sociedad del espectáculo» (Guy Debord), los propios reporteros y documentalistas se han convertido en «inventores» de sus historias, mientras que, curiosamente, los programas de ficción de más audiencia son *reality shows*. Por no hablar de la cuestión digital, que permite que la manipulación pase del todo desapercibida, ya desde el mismo momento de su captación. Si a este desarrollo de las telecomunicaciones, añadimos la confusión de géneros tan característica de nuestro tiempo (como una generalización del rol trasgresor del arte a todos los niveles de comunicación); y le unimos la enorme influencia que ejercen los *media* en la configuración de los modelos sociales, obtendremos que se han invertido los extremos de realidad y representación, hasta pasar a ser un todo confuso de simulacro. Son las famosas declaraciones de Baudrillard –citadas por Fontcuberta (1998: 195)– para quien:

Estamos presenciando el fin de la perspectiva y del espacio panóptico (que permanece como una hipótesis moral ligada a todo análisis clási-

co de la esencia «objetiva» del poder) y de ahí la absoluta abolición de lo espectacular... Los propios medios ya no son identificables como tales y la confluencia de medio y mensaje (McLuhan) es la primera gran fórmula de esta nueva era. Ya no hay medios en el sentido literal del término: se han vuelto intangibles, difusos e integrados en lo real.

Sin embargo, el último gran fenómeno de reflexión sobre lo fotográfico vuelve a poner en la palestra el valor de la fotografía (digital, y máximamente subjetiva), como prueba notarial: me estoy refiriendo a la polémica de las torturas en Irak, conocidas gracias a las imágenes que los propios soldados americanos tomaron en sus móviles-cámara, y enviaron a sus familiares. Ningún tipo de censura informativa tiene capacidad de controlar semejante implosión de «reportaje» inconsciente produciéndose a gran escala. Estos sistemas «democráticos» y creativo-consumistas (según las ideas de Boris Groys) permiten que cualquier individuo-espectador sea en potencia un reportero, testigo y comunicador de imágenes notariales en tiempo cero. Quizás, con el tiempo, incluso algunas de ellas pasen a formar parte de las galerías de arte, como fenómeno característico de nuestro tiempo.

En todo caso, hechos como éste (o sus inmediatos *fakes* ingleses) demuestran que, también en la sociedad del espectáculo, el imaginario colectivo sigue otorgando a la fotografía (incluida la digital) un valor de huella testimonial, de documento, que no da a otras artes de la representación. En un reciente congreso internacional de fotoperiodismo al que tuve la fortuna de asistir en Lima, se puso sobre la mesa el gran debate de los límites de intervención del fotógrafo (y el proceso de edición posterior) en la transmisión de las imágenes de reportaje. Por supuesto, tanto académicos como fotógrafos –los que se juegan el tipo por una imagen in situ– éramos conscientes de las posibilidades artísticas (y, por tanto, manipuladoras) del medio; aspecto éste que no sólo puede sino que debe esgrimirse también dentro del género fotográfico más pegado a la realidad, para su propio beneficio.

Pero no hubo acuerdo en definir hasta dónde llegan los límites en esta intervención; y no lo hubo porque es algo abierto. Depende siem-

pre de la conciencia de cada fotógrafo, que es el testigo presencial del suceso a transmitir; y sólo a él corresponde hacerlo bien, del modo más adecuado posible (según los tres puntos citados en la introducción a este estudio: público-obra-realidad, simultáneamente y con múltiples interferencias). Para que esto se entienda mejor, extraeré de mi intervención la comparación entre fotografías de temas similares, pero ideas opuestas sobre la verdad fotográfica, como son los trabajos de Eugene Smith *Velatorio en la aldea de Deleitosa* y *Fading Away* de Robinson. Ambos fotógrafos recurrían a todo tipo de manipulación, tanto previa (preparación de la escena en el primer caso, utilización de focos en el segundo) como posterior (revelado por zonas, e incluso montaje, también en el caso de Eugene Smith, aunque no en este caso), pero la diferencia es abismal. En *Fading Away* no hay muerto real; ni interesa que lo haya. Son dos fotografías que buscan finalidades muy distintas. Y saber esto, es lo que hace de ellas dos obras de arte, cada una a su manera.¹⁰⁹

En el caso de Smith, su arte fotográfico va unido a su prestigio profesional, la confianza de que no nos está engañando. Y no pueden separarse ambos aspectos en su fotorreportaje, puesto que sabemos que utilizaba todos los recursos de que dispone para transmitir la verdad que él vivió tal como la experimentó en el lugar y en el momento del disparo (Madow, 1985). Y, en lo que aquí nos interesa, que es el estatuto artístico de lo fotográfico, en ese valor que otorgamos a sus imágenes, radica también su más atractiva fuente de belleza=verdad. Diane Arbus, tan voluntariamente subjetiva, solía decir que al cine le corresponde un carácter de ficción; a la fotografía, de verdad (1972: introducción). Y sobre verdad habla también Roland Barthes (que llevó en su investigación el *cogito ergo sum* cartesiano hasta sus más radicales consecuencias) cada vez que se refiere a la fotografía, a la que justifica fuera de cualquier otro componente estético que no sea el documental: «lo verdadero, la verdad, la sensación de verdad y la exclamación de verdad» (Barthes, 1977). Sobre esta frase, Fontcuberta (1998: 41) dice lo siguiente:

109. Latorre, Jorge, Garay, Andrés, (Actas pendientes de publicación, ver <http://www.pucp.edu.pe/eventos/fotoperiodismo/conf.htm>.)

La fotografía arrastra, pues, un contenido ético que es previo a cualquier uso. Por eso, cuando se nos habla de la fotografía como «una ética de la visión» (Sontag, por ejemplo) en el sentido de que está preestablecido qué enfocaremos a través del visor, se pasa por alto que el mismo medio implica ya una ética propia. El fotógrafo, por lo tanto, debe ser consciente de la dicotomía a que se enfrenta: obedecer o desobedecer los dictados éticos del medio, erigirse o no en mercenario de sus atavismos expresivos o, como ha señalado Vilém Flusser, reconocerse o no como funcionario de un «programa» fotográfico.

También en la era en que los reporteros llevan cámara digital, el sello personal –como garantía notarial de veracidad– supera lo meramente tecnológico, aunque se base también en ello. Y desde luego, supera también lo «artístico» (en un sentido personalista más que fotográfico). Nos puede gustar más o menos la composición *Fading Away* de Robinson (o el fotomontaje de la muerte de la anciana de Duane Michals), pero no nos problematiza la existencia. Sin embargo, seguimos fiándonos de las imágenes periodísticas bien hechas, porque, mientras que el arte es algo «superfluo», la comunicación –basada en la confianza del medio como registro– resulta absolutamente necesaria.

Y esta confianza que el imaginario colectivo pide a las imágenes «informativas», se extiende también al panorama de la fotografía «musealizable», donde entran también reporteros como Smith o Capa (siempre que no se demuestre que su Miliciano caído en combate era una ficción), que gozan de un aura que incluye también –porque no depende de ello– el factor reproducible de sus imágenes. Excede el campo de esta comunicación analizar si esta aura fotográfica es, o no, una prolongación del «culto a la personalidad», que reduce la vieja noción benjaminiana a «la magia averiada de su carácter de mercancía» –por utilizar algunas frases que este filósofo hizo famosas.

Joan Fontcuberta ha dedicado gran parte de su obra y de su vida a desmentir la doctrina «realista» que arrastra la fotografía desde sus mismos orígenes, y que no parece tener nunca fin. Desde una postura posmoderna defiende que no hay verdad, tampoco en fotografía, pues-

to que siempre hay puntos de vista que seleccionan esa presunta realidad que queda más allá del objetivo y del ojo humano. Y la fotografía y los demás medios de registro, precisamente por la verosimilitud tecnológica que se les presupone, son más peligrosos que ningún otro medio de representación, y más manipuladores: sibilinos y traidores como el beso de Judas (Fontcuberta, 1997). Sus ideas pueden resumirse en el párrafo siguiente:

Todo debe ser cuestionado, hay que derrocar todo atisbo de dogma, y para ello se impone adoptar una actitud beligerante. La confrontación con el realismo dogmático en el estadio de la representación constituye una llave simbólica para acercarnos a la realidad de objetos y hechos en la que vivimos. Es en este contexto de confrontación que resulta pertinente la adopción de una estrategia «contravisual».¹¹⁰

Recogido en Fontcuberta (1998: 45), sigue diciendo:

La contravisión aspira a pervertir el principio de realidad asignado a la fotografía y no representa tanto una crítica de la visión sino de la intención visual. Se trata, por consiguiente, de una actitud y no de un estilo. Una actitud elástica que dependerá del marco de circunstancias sociales, culturales y políticas en que se desenvuelve cada fotógrafo.

Pero también a esta «metadocumentación» de la realidad como simulacro que hace Fontcuberta le han salido contundentes contestaciones. Resumo las de toda una generación de documentalistas españoles en las siguientes palabras de Xavier Miserachs (1998: 30):

Fontcuberta define sus imágenes como «irrealidades producto de mi imaginación que subvierten la cómoda creencia que afirma que la cámara no miente». Francamente, me fío más de Edward Weston cuando afirmaba: «Sólo con esfuerzo se puede obligar a la cámara a mentir:

110. Originariamente en Fontcuberta, Joan (1977): «La subversion photographique de la réalité», en *The Village Cry*, nº 7, Basel.

básicamente es un medio honesto». Por ello Weston se dedicaba a la fotografía, y Fontcuberta se esfuerza en atribuir a la cámara las mentiras con las que espera acercarse al arte.

Aunque no estoy de acuerdo con la acusación que hace a Fontcuberta (y por extensión a la fotografía postmoderna) de buscar en el aura artístico-musealizable el «culto a la personalidad» que se le niega a la fotografía tradicional, pienso que esta opinión de Miserachs no es muy distinta de la de Kracauer, hablando de la fotografía subjetiva; y como aquélla, sigue teniendo parte de razón, puesto que, en estos tiempos finiseculares (que tanto se parecen a aquel otro *Fin de Siecle*), hemos vuelto sin ambages en fotografía al dominio de lo que Barthes llama la conciencia ficcional, más proyectiva o mágica (característica del cine), en la que el *haber-estado-allí* del sujeto-testigo (la conciencia espectral del acontecimiento) desaparecería en favor de un mero *estar-allí* de la cosa puesta frente al aparato (lo propio de un instrumento de grabación). Opino que esta distinción de Barthes en *La Chambre Claire. Note sur la photographie*, es un punto clave, al que conviene retornar, en plena era digital.

En una serie de artículos del filósofo Fernando Inciarte, que han sido publicados a título póstumo, se postula que el *simulacrum* no es un tema tan sólo de nuestro tiempo, propiciado por los *media*. Es algo tan viejo como el hombre, o al menos la cultura occidental, que sabe reflexionar sobre sus imágenes y lo que éstas dicen de lo real. Lo que nosotros llamamos técnica y los griegos llamaban *techné* (vocablo que se utilizaba también para hablar de arte-artesanía) es nada más que efecto, a la vez éxito e impresión, tal como decimos con expresiones como «eso hace efecto» o «eso tuvo efecto» (Inciarte, 2004: 28-40):

... cuando se trata de imitar algo, no se plantea la pregunta de si es farsa o no. Si se quiere, todo es farsa. En la *techné* no hay sitio para la diferencia entre auténtico e inauténtico, ser y apariencia, realidad y ficción. Lo esencial de la *techné* es, por así decirlo, no tener ser, ser pura apariencia, disolverse en el efecto. Quien logra así su efecto, es hábil; y ser hábil no significa otra cosa que dominar una técnica. Poder algo es igual a saber cómo realizarlo, cómo hacerlo, *know how*. Las vías para eso, los

medios, son irrelevantes. Sólo importa el éxito (como en la política) [...] Pero esto no significa a su vez que la política no tenga ningún criterio, un criterio moral, si se quiere. Significa sólo que no tiene el criterio en sí misma, sino que tiene que buscarlo fuera de ella, y concretamente, igual que la moral, en la realidad, y más precisamente en la naturaleza.

La realidad es el mejor juez, y esto se ve en los efectos, los frutos de la comunicación. Esta es la conclusión de Aristóteles, para quien el arte imita a la naturaleza, no como *natura naturata* sino *natura naturans*, en su mismo poder de creación, acorde con sus mismas leyes. Y ya entonces se encontró con la oposición de los sofistas, que no aceptaban el criterio de la naturaleza para juzgar sobre lo verdadero y lo falso, y ni siquiera el de la mayoría (tampoco Aristóteles, que sabe que la mayoría puede equivocarse, o ser engañada por una minoría), sino que preferían terminar de una vez con ese tipo de oposiciones (entre bueno y malo, estar despierto o soñando, enfermo y sano, cuerdo y loco...), guardarse de todo juicio y vivir en adelante sin convicciones. Dice Aristóteles en sus *Refutaciones Sofísticas*:

Sería de extrañar si los adversarios (los sofistas) dudaran [...] si las cosas son tal como parecen a los sanos o como parecen a los enfermos [...] de si es real aquello que sucede así para los que duermen o para los que están despiertos. Pues es claro que ellos no piensan así en realidad.

CONCLUSIONES

Nada nuevo bajo el sol; las mismas alternativas ante el conocimiento de las cosas, y sólo distintos medios de comunicarse, de recrear la realidad de modo más o menos artístico-verosímil. Por lo que a mí, y en lo que a la fotografía respecta, opino que, una vez convencido el público de que una imagen no es la realidad, interesa ahora decir a los fotógrafos que lo que hay de verdad (siempre como búsqueda-descubrimiento) de sus imágenes depende de ellos; y que es bueno que nos informen sobre lo que hacen, con qué finalidad, en qué contexto y hacia qué público va

dirigido su trabajo. Y a los historiadores y teóricos de la fotografía, animarles también a poner un poco de orden en el complejo panorama actual. Una referencia (siempre provisional) a las intenciones y los géneros –junto a algunos límites entre las distintas artes–podría traer algunos puntos de común acuerdo, aunque sólo fuera para seguir debatiendo y conociendo juntos. Por supuesto, estoy de acuerdo con Rosalind Krauss en que los géneros y estilos fotográficos son muy diferentes de las clasificaciones al uso en las artes tradicionales, y que, por tanto, lo mejor es desprenderse de ese lastre «artístico» (Moholy-Nagy, 1970):

La fotografía produce sus propias leyes y no depende de las opiniones de los críticos de arte; sus leyes constituirán la única medida válida de sus futuros valores. Lo que importa es nuestra participación en nuevas experiencias sobre el espacio. Gracias a la fotografía, la humanidad ha adquirido el poder de percibir su ambiente y su existencia con nuevos ojos. El fotógrafo verdadero tiene una gran responsabilidad social. Ha de trabajar con los medios técnicos que se hallan a su disposición. Ese trabajo es la reproducción exacta de los hechos cotidianos, sin distorsiones ni adulteraciones. El valor en fotografía no debe medirse únicamente desde un punto de vista estético, sino por la intensidad humana y social de su representación óptica. La fotografía no sólo es un medio de descubrir la realidad. La naturaleza, vista por la cámara, es distinta de la naturaleza vista por el ojo humano. La cámara influye en nuestra manera de ver y crea la nueva visión.

Como puede deducirse de la última frase, no se trata de un manifiesto realista decimonónico, sino algo que parece muy actual. Se trata de la declaración de principios que abrió camino a la fotografía subjetiva de los años 30, en los que seguimos inspirándonos en plena era del *simulacrum*, según Fontcuberta (1985: 45):

Acuñado y teorizado por Laszlo Moholy-Nagy, la fotografía era entendida como un medio intensificador de la visión y que, por tanto, debía superarla en sus limitados umbrales perceptivos y revelar una nueva realidad. Un mundo inédito quedaba al alcance del ojo humano mediante la intro-

ducción de recursos técnico-creativos de reciente invención o mediante el reciclaje de otros que habían sido postergados prematuramente, y por otro lado, variado las condiciones convencionales de visión.

Nos viene bien recordarlo, para festejar la inocencia de la mirada que definía, al comienzo mismo de la modernidad fotográfica, la fotografía artística consciente de sus valores específicos. Pero esto, el que la fotografía tenga valores específicos, es sólo mi opinión, y seguirá siendo siempre discutible, al menos mientras siga habiendo realidad y modos humanos de expresarla.

BIBLIOGRAFÍA

- ARBUS, Diane (1972): *Diane Arbus*, Millerton, Aperture.
- BARTHES, Roland (1977): «Les portraits de Richard Avedon», en *Photo*, nº 112 (enero), París.
- (1990): *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós Comunicación (1ª edición en francés: 1980).
- BAYLES, Martha (2001): «The Perverse in the Popular», en *Wilson Quarterly*, Summer.
- BENJAMIN, Walter (1976): *Discursos interrumpidos*, Taurus.
- COLOMA, I. (1986): *La forma fotográfica*, Málaga, Ed. del Colegio de Arquitectos.
- DESCOMBES, V. (1982): *Lo mismo y lo otro: Cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933-1978)*, Madrid, Cátedra.
- FONTCUBERTA, Joan (1985): «Nueva Visión y fotografía experimental», en *Idas y Caos*, Madrid.
- FONTCUBERTA, Joan (1977): «La subversion photographique de la réalité», *The Village Cry*, 7, Basel.
- (1997): *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili.
- (1998): *Ciencia y Fricción*, Murcia, Mestizo.
- GALÍ, Montserrat (1988): *El arte en la era de los medios de comunicación*, Madrid, Fundesco.
- GOMBRICH, Ernst H. (1997): «Cuatro teorías sobre la expresión artística», en *Atlántida III* (1992), enero-marzo, n. 9, tomado de *Temas de nuestro tiempo: propuestas del siglo XX acerca del saber y del arte*, Madrid, Destino.
- GROYS, Boris (1999): «The artist as an exemplary art consumer» en *Actas del XIV Congreso Internacional de Estética*, Lubliana (Eslovenia).
- GUBERN, Román (1974): *Mensajes icónicos en la sociedad de masas*, Barcelona, Lumen.
- INCIARTE, Fernando (2004): *Imágenes, palabras, signos: sobre arte y filosofía*, Pamplona, Eunsa.
- KRACAUER, Siegfried (1995): *Photography*, Los Angeles, E. Dimendberg.

- KRAUSS, R. E. (2002): *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili.
- LATORRE, Jorge (2003): «La fotografía entre lo documental y lo representado», en *VI Coloquios de Cultura Visual Contemporánea*, Valencia, Mainel.
- LATORRE, Jorge y Andrés GARAY: «El fotoperiodismo en el diván», *I Congreso Internacional de Fotoperiodismo*, Universidad de Lima. (Actas pendientes de publicación, ver <http://www.pucp.edu.pe/eventos/fotoperiodismo/conf.htm>).
- MADDOW, Ben (1985): *Let truth be the prejudice: W. Eugene Smith, his life and photographs*, Nueva York, Aperture.
- MISERACHS, Xavier (1998): «La venganza del arte», en *Criterio fotográfico. Notas para un curso de fotografía*, Barcelona, Ediciones Omega.
- MOHOLY-NAGY, Lászlo (1970): *Painting, Photography*, vol. 8 de los *libros de la Bauhaus (1925)*, Munich, tomado de KOSTELANETZ, Richard (ed.) (1970): *Moholy-Nagy*, Nueva York, Praeger Publishers.
- PHILIPS, Christopher (ed.) (1989): *Photography in the Modern Era, European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, Nueva York, Aperture.
- SONTAG, Susan (1981): *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa.