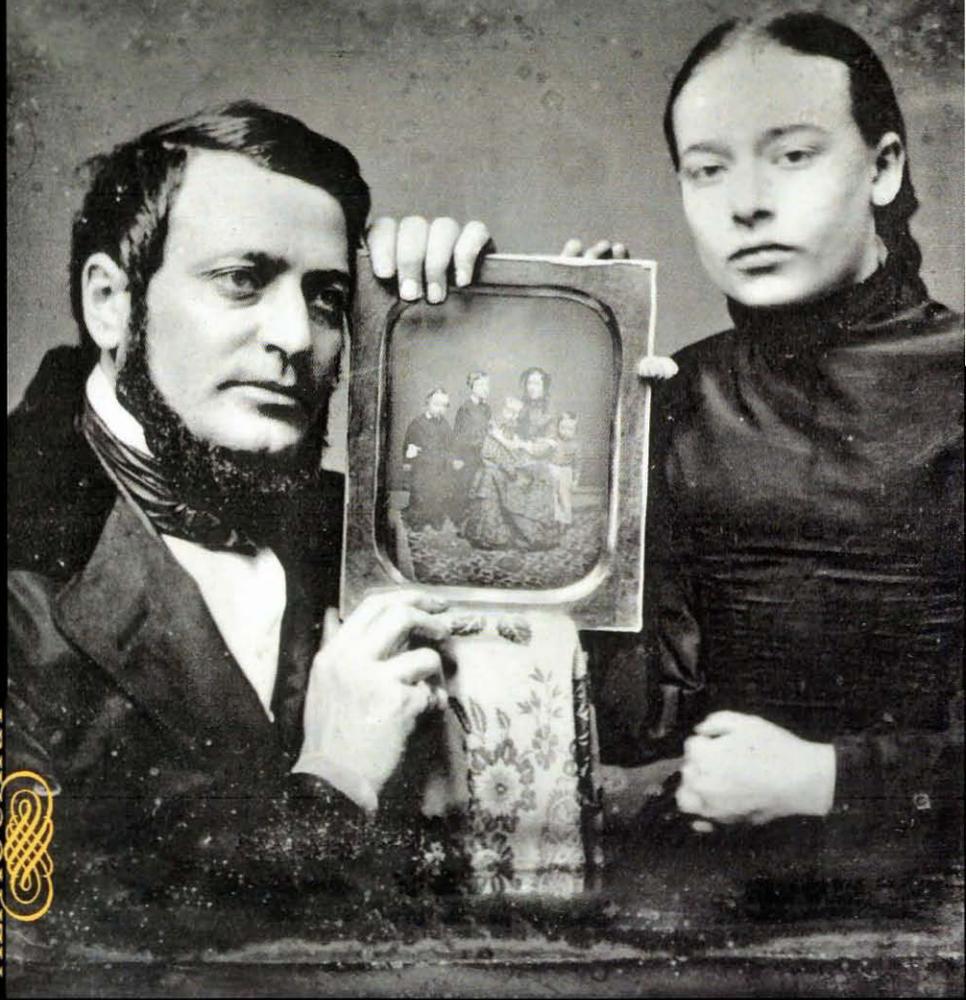


Susan Sontag

Sobre la fotografía



ALFAGUARA





© Anaya, S.L.

Susan Sontag

(1933-2004) inició su carrera literaria en 1963, con la publicación de la novela *El benefactor*. No obstante, a partir del reconocimiento internacional de sus ensayos reunidos en *Contra la interpretación* (Alfaguara, 1996), se consolidó como una de las máximas figuras de los movimientos intelectuales de los años sesenta. Desde entonces su prestigio no hizo sino aumentar, tanto por sus obras como por su participación en los grandes problemas sociales y políticos contemporáneos. Sus últimas publicaciones fueron la novela *En América* (Alfaguara, 2002), por la que recibió el National Book Award en 2000, el ensayo *Ante el dolor de los demás* (Alfaguara, 2003) y la recopilación de ensayos *Where the Stress Falls*, de próxima aparición en español. Entre sus obras, traducidas a veintiocho idiomas, destacan la novela *El amante del volcán* (Alfaguara, 1995), así como cuentos, obras de teatro y seis libros de ensayo. En 2001 recibió el Premio Jerusalén por el conjunto de su obra y en 2003 el Premio Príncipe de Asturias de las Letras y el Premio de la Paz concedido por los librereros alemanes.

Sobre la fotografía

ALFAGUARA



Susan Sontag

Sobre la fotografía

Traducción de Carlos Gardini
revisada por Aurelio Major

ALFAGUARA



Título original: *On Photography*

© 1973, 1974, 1977, Susan Sontag y Herederos de Susan Sontag

© De la traducción de Carlos Gardini: Edhasa, 1981

© De la traducción revisada por Aurelio Major:

Santillana Ediciones Generales, S. L.

© De esta edición:

Santillana Ediciones Generales, S. A. de C. V., 2006

Av. Universidad 767, col. del Valle

México, D.F. C. P. 03100, México

Teléfono 5420 75 30

www.alfaguara.com.mx

Primera edición en México: julio de 2006

ISBN: 970-770-490-X

Diseño:

Proyecto de Enric Satué

- © Imagen de cubierta: El daguerrotipo que aparece en la portada fue tomado por un fotógrafo norteamericano anónimo, alrededor de 1850. Colección de Virginia Cuthbert Elliot, Buffalo, Nueva York.

Las primeras versiones de estos artículos aparecieron en *The New York Review of Books*, Vol. XX, n° 16 (18 de octubre de 1973); Vol. XX, n° 18 (15 de noviembre de 1973); Vol. XXI, n° 6 (18 de abril de 1974); Vol. XXI, n° 19 (28 de noviembre de 1974); Vol. XXIII, n° 21 y 22 (20 de enero de 1977); y Vol. XXIV, n° 11 (23 de junio de 1977).

Impreso en México

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo, por escrito, de la editorial.

Para Nicole Stéphane

Todo empezó con un ensayo —sobre algunos problemas estéticos y morales que plantea la omnipresencia de imágenes fotografiadas—, pero cuanto más reflexionaba en lo que son las fotografías, se tornaban más complejas y sugestivas. De modo que uno generó otro, y éste (para mi desconcierto) otro más, y así sucesivamente —una progresión de ensayos sobre el significado y la trayectoria de las fotografías— hasta que llegué lo bastante lejos para que el argumento bosquejado en el primer ensayo, documentado y desarrollado en los siguientes, pudo recapitularse y prolongarse de un modo más teórico; y detenerse.

Los ensayos se publicaron por primera vez (con pocas diferencias) en *The New York Review of Books*, y quizás nunca los habría escrito sin el aliento que sus directores, mis amigos Robert Silvers y Barbara Epstein, dieron a mi obsesión por la fotografía. A ellos, así como a mi amigo Don Eric Levine, agradezco los pacientes consejos y la pródiga ayuda.

S. S.

Mayo de 1977

Índice

En la caverna de Platón	13
Estados Unidos visto por fotografías, oscuramente	45
Objetos melancólicos	77
El heroísmo de la visión	123
Evangelios fotográficos	163
El mundo de la imagen	213
Breve antología de citas	253

En la caverna de Platón

La humanidad persiste irredimiblemente en la caverna platónica, aún deleitada, por costumbre ancestral, con meras imágenes de la verdad. Pero educarse mediante fotografías no es lo mismo que educarse mediante imágenes más antiguas, más artesanales. En primer lugar, son muchas más las imágenes del entorno que reclaman nuestra atención. El inventario comenzó en 1839 y desde entonces se ha fotografiado casi todo, o eso parece. Esta misma avidez de la mirada fotográfica cambia las condiciones del confinamiento en la caverna, nuestro mundo. Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión. Por último, el resultado más imponente del empeño fotográfico es darnos la impresión de que podemos contener el mundo entero en la cabeza, como una antología de imágenes.

Coleccionar fotografías es coleccionar el mundo. El cine y los programas de televisión iluminan las paredes, vacilan y se apagan; pero con las fotografías fijas la imagen es también un obje-

to, ligero, de producción barata, que se transporta, acumula y almacena fácilmente. En *Les Carabiniers* [«Los carabineros»] (1963), de Godard, dos perezosos lumpencampesinos se alistan en el ejército del rey tentados con la promesa de que podrán saquear, violar, matar o hacer lo que se les antoje con el enemigo, y enriquecerse. Pero la maleta del botín que Michel-Ange y Ulysse llevan triunfalmente a sus mujeres, años después, resulta que sólo contiene postales, cientos de postales, de Monumentos, Tiendas, Mamíferos, Maravillas de la Naturaleza, Medios de Transporte, Obras de Arte y otros clasificados tesoros del mundo entero. La broma de Godard parodia con vivacidad el encanto equívoco de la imagen fotográfica. Las fotografías son quizás los objetos más misteriosos que constituyen, y densifican, el ambiente que reconocemos como moderno. Las fotografías son en efecto experiencia capturada y la cámara es el arma ideal de la conciencia en su talante codicioso.

Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder. Una primera y hoy célebre caída en la alienación, la cual habituó a la gente a abstraer el mundo en palabras impresas, se supone que engendró ese excedente de energía fáustica y deterioro psíquico necesarios para construir las modernas sociedades inorgánicas. Pero lo impreso parece una forma mucho menos engañosa de lixiviar el mun-

do, de convertirlo en objeto mental, que las imágenes fotográficas, las cuales suministran hoy la mayoría de los conocimientos que la gente exhibe sobre la apariencia del pasado y el alcance del presente. Lo que se escribe de una persona o acontecimiento es llanamente una interpretación, al igual que los enunciados visuales hechos a mano, como las pinturas o dibujos. Las imágenes fotográficas menos parecen enunciados acerca del mundo que sus fragmentos, miniaturas de realidad que cualquiera puede hacer o adquirir.

Las fotografías, que manosean la escala del mundo, son a su vez reducidas, ampliadas, recortadas, retocadas, manipuladas, trucadas. Envejecen, atacadas por las consabidas dolencias de los objetos de papel; desaparecen; se hacen valiosas, y se compran y venden; se reproducen. Las fotografías, que almacenan el mundo, parecen incitar el almacenamiento. Se adhieren en álbumes, se enmarcan y se ponen sobre mesas, se clavan en paredes, se proyectan como diapositivas. Los diarios y revistas las destacan; los policías las catalogan; los museos las exhiben; las editoriales las compilan.

Durante muchos decenios el libro fue el modo más influyente de ordenar (y por lo común de reducir) fotografías, garantizando así su longevidad, si no su inmortalidad —las fotografías son objetos frágiles que se rompen o extravían con facilidad—, y un público más amplio. La fotografía en un libro es, obviamente, la imagen de una

imagen. Pero ya que es, para empezar, un objeto impreso, liso, una fotografía pierde su carácter esencial mucho menos que un cuadro cuando se la reproduce en un libro. Con todo, el libro no es un arreglo enteramente satisfactorio para poner en circulación general conjuntos de fotografías. La sucesión en que han de mirarse las fotografías la propone el orden de las páginas, pero nada obliga a los lectores a seguir el orden recomendado ni indica cuánto tiempo han de dedicar a cada una. La película *Si j'avais quatre dromadaires* [«Si tuviera cuatro dromedarios»] (1966) de Chris Marker, una meditación brillantemente orquestada sobre fotografías de todo género y asunto, propone un modo más sutil y riguroso de almacenar (y ampliar) fotografías fijas. Se imponen el orden y el tiempo exacto de contemplación, y se gana en legibilidad visual e impacto emocional. Pero las fotografías transcritas en una película dejan de ser objetos coleccionables, como lo son aún cuando se presentan en libros.

Las fotografías procuran pruebas. Algo que sabemos de oídas pero de lo cual dudamos, parece demostrado cuando nos muestran una fotografía. En una versión de su utilidad, el registro de la cámara incrimina. A partir del uso que les dio la policía de París en la sanguinaria redada de los *communards* en junio de 1871, los estados modernos emplearon las fotografías como un instrumento

útil para la vigilancia y control de poblaciones cada vez más inquietas. En otra versión de su utilidad, el registro de la cámara justifica. Una fotografía pasa por prueba incontrovertible de que sucedió algo determinado. La imagen quizás distorsiona, pero siempre queda la suposición de que existe, o existió algo semejante a lo que está en la imagen. Sean cuales fueren las limitaciones (por diletantismo) o pretensiones (por el arte) del propio fotógrafo, una fotografía —toda fotografía— parece entablar una relación más ingenua, y por lo tanto más precisa, con la realidad visible que otros objetos miméticos. Aun los virtuosos de la imagen noble como Alfred Stieglitz y Paul Strand, al componer fotografías vigorosas e inolvidables un decenio tras otro, buscan ante todo mostrar algo «allá fuera», al igual que el dueño de una Polaroid para quien las fotografías son un medio práctico y rápido de tomar apuntes o el entusiasta del obturador que con una Brownie hace instantáneas como recuerdos de su vida cotidiana.

Si bien una pintura o una descripción en prosa nunca pueden ser más que estrechas interpretaciones selectivas, una fotografía puede tratarse como una estrecha diapositiva selectiva. Pero a pesar de la supuesta veracidad que confiere autoridad, interés, fascinación a todas las fotografías, la labor de los fotógrafos no es una excepción genérica a las relaciones a menudo sospechosas entre el arte y la verdad. Aun cuando a los fotógrafos

les interese sobre todo reflejar la realidad, siguen acechados por los tácitos imperativos del gusto y la conciencia. Los inmensamente talentosos integrantes del proyecto fotográfico de la Farm Security Administration [Dirección del Seguro Agrario], a fines de los años treinta (Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, Russell Lee, entre otros) hacían docenas de fotografías frontales de uno de sus aparceros hasta que se sentían satisfechos de haber conseguido el aspecto adecuado en la película: la expresión precisa en el rostro del sujeto que respaldara sus propias nociones de la pobreza, la luz, la dignidad, la textura, la explotación y la geometría. Cuando deciden la apariencia de una imagen, cuando prefieren una exposición a otra, los fotógrafos siempre imponen pautas a sus modelos. Aunque en un sentido la cámara en efecto captura la realidad, y no sólo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos. Las ocasiones en que el acto de fotografiar es relativamente indiscriminado, promiscuo o modesto no merman el didactismo de todo el empeño. Esta misma pasividad —y ubicuidad— del registro fotográfico es el «mensaje» de la fotografía, su agresión.

Las imágenes que idealizan (como casi todas las fotografías de modas y animales) no son menos agresivas que la obra que hace de la llaneza una virtud (como las fotografías clasistas, las naturalezas muertas del tipo más desolado y los retratos de

criminales). Todo uso de la cámara implica una agresión. Esto es tan patente en 1840 y 1850, los primeros dos gloriosos decenios de la fotografía, como en todos los sucesivos, cuando la tecnología posibilitó una difusión siempre creciente de esa mentalidad que mira el mundo como un conjunto de fotografías en potencia. Aun en los primeros maestros como David Octavius Hill y Julia Margaret Cameron, que emplearon la cámara como medio de obtención de imágenes pictóricas, el propósito de hacer fotografías fue un inmenso alejamiento de la meta de los pintores. Desde sus inicios, la fotografía implicó la captura del mayor número posible de temas. La pintura jamás había tenido una ambición tan imperial. La ulterior industrialización de la tecnología de la cámara sólo cumplió con una promesa inherente a la fotografía desde su mismo origen: democratizar todas las experiencias traduciéndolas a imágenes.

Aquella época en que hacer fotografías requería de un artefacto incómodo y caro —el juguete de los ingeniosos, los ricos y los obsesos— parece, en efecto, muy remota de la era de elegantes cámaras de bolsillo que induce a todos a hacer fotos. Las primeras cámaras, fabricadas en Francia e Inglaterra a principios de la década de 1840, sólo podían ser operadas por inventores y entusiastas. Como entonces no había fotógrafos profesionales, tampoco podía haber aficionados, y la fotografía no tenía un uso social claro; era una actividad gratuita,

es decir artística, si bien con pocas pretensiones de serlo. Sólo con la industrialización la fotografía alcanzó la plenitud del arte. Así como la industrialización confirió utilidad social a las operaciones del fotógrafo, la reacción contra esos usos reforzó la inseguridad de la fotografía en cuanto arte.

Recientemente la fotografía se ha transformado en una diversión casi tan cultivada como el sexo y el baile, lo cual significa que la fotografía, como toda forma artística de masas, no es cultivada como tal por la mayoría. Es sobre todo un rito social, una protección contra la ansiedad y un instrumento de poder.

La conmemoración de los logros de los individuos en tanto miembros de una familia (así como de otros grupos) es el primer uso popular de la fotografía. Durante un siglo al menos, la fotografía de bodas ha formado parte de la ceremonia tanto como las fórmulas verbales prescritas. Las cámaras se integran en la vida familiar. Según un estudio sociológico realizado en Francia, casi todos los hogares tienen cámara, pero las probabilidades de que haya una cámara en un hogar con niños comparado con uno sin niños es del doble. No fotografiar a los propios hijos, sobre todo cuando son pequeños, es señal de indiferencia de los padres, así como no posar para la foto de graduación del bachillerato es un gesto de rebelión adolescente.

Mediante las fotografías cada familia construye una crónica-retrato de sí misma, un estuche de imágenes portátiles que rinde testimonio de la firmeza de sus lazos. Poco importa cuáles actividades se fotografian siempre que las fotos se hagan y aprecien. La fotografía se transforma en rito de la vida familiar justo cuando la institución misma de la familia, en los países industrializados de Europa y América, empieza a someterse a una operación quirúrgica radical. A medida que esa unidad claustrofóbica, el núcleo familiar, se extirpaba de un conjunto familiar mucho más vasto, la fotografía la acompañaba para conmemorar y restablecer simbólicamente la continuidad amenazada y el ocaso del carácter extendido de la vida familiar. Estas huellas espectrales, las fotografías, constituyen la presencia vicaria de los parientes dispersos. El álbum familiar se compone generalmente de la familia extendida, y a menudo es lo único que ha quedado de ella.

Si las fotografías permiten la posesión imaginaria de un pasado irreal también ayudan a tomar posesión de un espacio donde la gente está insegura. Así, la fotografía se desarrolla en conjunción con una de las actividades modernas más características: el turismo. Por primera vez en la historia, grupos numerosos de gente abandonan sus entornos habituales por breves períodos. Parece decididamente anormal viajar por placer sin llevar una cámara. Las fotografías son la prueba irrecusable

de que se hizo la excursión, se cumplió el programa, se gozó del viaje. Las fotografías documentan secuencias de consumo realizadas en ausencia de la familia, los amigos, los vecinos. Pero la dependencia de la cámara, en cuanto aparato que da realidad a las experiencias, no disminuye cuando la gente viaja más. El acto de fotografiar satisface las mismas necesidades para los cosmopolitas que acumulan trofeos fotográficos de su excursión en barco por el Nilo o sus catorce días en China, que para los turistas de clase media que hacen instantáneas de la Torre Eiffel o las cataratas del Niágara.

El acto fotográfico, un modo de certificar la experiencia, es también un modo de rechazarla: cuando se confina a la búsqueda de lo fotogénico, cuando se convierte la experiencia en una imagen, un recuerdo. El viaje se transforma en una estrategia para acumular fotos. La propia actividad fotográfica es tranquilizadora, y mitiga esa desorientación general que se suele agudizar con los viajes. La mayoría de los turistas se sienten obligados a poner la cámara entre ellos y toda cosa destacable que les sale al paso. Al no saber cómo reaccionar, hacen una foto. Así la experiencia cobra forma: alto, una fotografía, adelante. El método seduce sobre todo a gente subyugada a una ética de trabajo implacable: alemanes, japoneses y estadounidenses. El empleo de una cámara atenúa su ansiedad provocada por la inactividad laboral cuando están en vacaciones y presuntamente divierten-

dose. Cuentan con una tarea que parece una simpática imitación del trabajo: pueden hacer fotos.

La gente despojada de su pasado parece la más ferviente entusiasta de las fotografías, en su país y en el exterior. Todos los integrantes de una sociedad industrializada son obligados poco a poco a renunciar al pasado, pero en algunos países, como Estados Unidos y Japón, la ruptura ha sido especialmente traumática. A principios de los años setenta, la fábula del impetuoso turista estadounidense de los cincuenta y sesenta, cargado de dólares y materialismo, fue reemplazada por el enigma del gregario turista japonés, nuevamente liberado de su isla y prisión por el milagro del yen sobrevaluado y casi siempre armado con dos cámaras, una en cada lado de la cadera.

La fotografía se ha transformado en uno de los medios principales para experimentar algo, para dar una apariencia de participación. Un anuncio a toda página muestra un pequeño grupo de apretujada gente de pie, atisbando fuera de la fotografía; todos salvo uno parecen aturdidos, animados, contrariados. El de la expresión diferente sujeta una cámara ante el ojo, parece tranquilo, casi sonríe. Mientras los demás son espectadores pasivos, obviamente alarmados, poseer una cámara ha transformado a la persona en algo activo, un *voyeur*: sólo él ha dominado la situación. ¿Qué ven esas personas? No lo sabemos. Y no importa. Es un acontecimiento: algo digno de verse, y por lo tanto digno

de fotografiarse. El texto del anuncio, letras blancas sobre el oscuro tercio inferior de la imagen como el despacho noticioso de un teletipo, consiste sólo en seis palabras: «... Praga... Woodstock... Vietnam... Sapporo... Londonderry... LEICA». Esperanzas frustradas, humoradas juveniles, guerras coloniales y deportes de invierno son semejantes: la cámara los iguala. Hacer fotografías ha implantado en la relación con el mundo un voyeurismo crónico que uniforma la significación de todos los acontecimientos.

Una fotografía no es el mero resultado del encuentro entre un acontecimiento y un fotógrafo; hacer imágenes es un acontecimiento en sí mismo, y uno que se arroga derechos cada vez más perentorios para interferir, invadir o ignorar lo que esté sucediendo. Nuestra percepción misma de la situación ahora se articula por las intervenciones de la cámara. La omnipresencia de las cámaras insinúa de modo persuasivo que el tiempo consiste en acontecimientos interesantes, dignos de fotografiarse. Esto a su vez permite sentir fácilmente que a cualquier acontecimiento, una vez en marcha, y sea cual fuera su carácter moral, debería permitírsele concluir para que algo más pueda añadirse al mundo, la fotografía. Una vez terminado el acontecimiento, la fotografía aún existirá, confiriéndole una especie de inmortalidad (e importancia) de la que jamás habría gozado de otra manera. Mientras personas reales están por ahí matándose

entre sí o matando a otras personas reales, el fotógrafo permanece detrás de la cámara para crear un diminuto fragmento de otro mundo: el mundo de imágenes que procura sobrevivir a todos.

Fotografiar es esencialmente un acto de no intervención. Parte del horror de las proezas del fotoperiodismo contemporáneo tan memorables como las de un bonzo vietnamita que coge el bidón de gasolina y un guerrillero bengalí que atraviesa con la bayoneta a un colaboracionista maniatado proviene de advertir cómo se ha vuelto verosímil, en situaciones en las cuales el fotógrafo debe optar entre una fotografía y una vida, optar por la fotografía. La persona que interviene no puede registrar; la persona que registra no puede intervenir. La gran película de Dziga Vertov *Cieloviek's Kinoapparatom* [«El hombre de la cámara»] (1929) nos brinda la imagen ideal del fotógrafo como alguien en movimiento perpetuo, alguien que atraviesa un panorama de acontecimientos dispares con tal agilidad y celeridad que toda intervención es imposible. *Rear Window* [«La ventana indiscreta»] (1954) de Hitchcock nos brinda la imagen complementaria: el fotógrafo interpretado por James Stewart entabla una relación intensa con un suceso a través de la cámara precisamente porque tiene una pierna rota y está confinado a una silla de ruedas; la inmovilidad temporal le impide intervenir en lo que ve, y vuelve aún más importante hacer fotografías. Aunque sea incompatible con la intervención física, el

empleo de la cámara sigue siendo un modo de participación. Aunque la cámara sea un puesto de observación, el acto de fotografiar es algo más que observación pasiva. Como el voyeurismo sexual, es una manera de alentar, al menos tácitamente, a menudo explícitamente, la continuación de lo que esté ocurriendo. Hacer una fotografía es tener interés en las cosas tal como están, en un *statu quo* inmutable (al menos por el tiempo que se tarda en conseguir una «buena» imagen), ser cómplice de todo lo que vuelva interesante algo, digno de fotografiarse, incluido, cuando ése es el interés, el dolor o el infortunio de otra persona.

«Siempre me pareció que la fotografía era una cosa traviesa; para mí fue uno de sus aspectos favoritos —escribió Diane Arbus—, y cuando lo hice por primera vez me sentí muy perversa». Ser fotógrafo profesional puede parecer «travieso», por usar la expresión pop de Arbus, si el fotógrafo busca temas considerados escandalosos, tabúes, marginales. Pero los temas traviesos son más difíciles de encontrar hoy día. ¿Y cuál es exactamente el aspecto perverso de la fotografía? Si los fotógrafos profesionales a menudo tienen fantasías sexuales cuando están detrás de la cámara, quizás la perversión reside en que estas fantasías son verosímiles y muy inapropiadas al mismo tiempo. En *Blow-up* (1966), Antonioni muestra al fotógrafo de modas

rondando convulsivo el cuerpo de Verushka mientras suena la cámara. ¡Vaya travesura! En efecto, el empleo de una cámara no es buen modo de tentar a alguien sexualmente. Entre el fotógrafo y el tema tiene que mediar distancia. La cámara no viola, ni siquiera posee, aunque pueda atreverse, entrometarse, invadir, distorsionar, explotar y, en el extremo de la metáfora, asesinar: actividades que a diferencia de los empujes y tanteos sexuales pueden realizarse de lejos, y con alguna imparcialidad.

Hay una fantasía sexual mucho más intensa en la extraordinaria *Peeping Tom* [«El fotógrafo del pánico»] (1960) de Michael Powell, una película que no trata de un mirón sino de un psicópata que mata a las mujeres al fotografiarlas, con un arma escondida en la cámara. Nunca jamás las toca. No desea sus cuerpos; quiere la presencia de esas mujeres en forma de imágenes fílmicas —las que las muestran en trance de muerte— que luego proyecta en su casa para su goce solitario. La película supone correspondencias entre la impotencia y la agresión, la mirada profesional y la crueldad, que señalan la fantasía central relacionada con la cámara. La cámara como falo es a lo sumo una tímida variante de la ineludible metáfora que todos emplean sin advertirlo. Por brumosa que sea nuestra conciencia de esta fantasía, se la nombra sin sutilezas cada vez que hablamos de «cargar» y «apuntar» una cámara, de «apretar el disparador».

Era más complicado y difícil recargar una cámara antigua que un mosquete Bess marrón. La

cámara moderna quiere ser una pistola de rayos.
Se lee en un anuncio:

La Yashica Electro-35 es la cámara de la era espacial que encantará a su familia. Haga hermosas fotos de día o de noche. Automáticamente. Sin complicaciones. Sólo apunte, enfoque y dispare. El cerebro y obturador electrónicos de la GT harán el resto.

La cámara, como el automóvil, se vende como un arma depredadora, un arma tan automática como es posible, lista para saltar. El gusto popular espera una tecnología cómoda e invisible. Los fabricantes confirman a la clientela que fotografiar no requiere pericia ni habilidad, que la máquina es omnisapiente y responde a la más ligera presión de la voluntad. Es tan simple como encender el arranque o apretar el gatillo.

Como las armas y los automóviles, las cámaras son máquinas que cifran fantasías y crean adicción. Sin embargo, pese a las extravagancias de la lengua cotidiana y la publicidad, no son letales. En la hipérbole que publicita los automóviles como armas hay al menos un asomo de verdad: salvo en tiempos de guerra, los automóviles matan a más personas que las armas. La cámara/arma no mata, así que la ominosa metáfora parece un mero alarde, como la fantasía masculina de tener un fusil, cuchillo o herramienta entre las piernas. No

obstante, hay algo depredador en la acción de hacer una foto. Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente. Así como la cámara es una sublimación del arma, fotografiar a alguien es cometer un asesinato sublimado, un asesinato blando, digno de una época triste, atemorizada.

Quizás con el tiempo la gente aprenda a descargar más agresiones con cámaras y menos con armas, y el precio será un mundo aún más atragantado de imágenes. Una situación donde la gente está sustituyendo balas por película es el safari fotográfico que está reemplazando los safaris armados en África oriental. Los cazadores empuñan Hasselblads en vez de Winchesters; en vez de mirar por la mirilla telescópica para apuntar un rifle, miran a través de un visor para encuadrar la imagen. En la Londres finisecular, Samuel Butler se lamentaba de que «hay un fotógrafo detrás de cada arbusito, merodeando como un león rugiente en busca de alguien al que devorar». El fotógrafo ataca ahora a bestias reales, asediadas y demasiado escasas para matarlas. Las armas se han transformado en cámaras en esta comedia formal, el safari ecológico, porque la naturaleza ya no es lo que siempre había sido: algo de lo cual la gente necesitaba protegerse. Ahora la naturaleza —domesticada, amenazada, frágil— necesita ser protegida de la gente.

Cuando sentimos miedo, disparamos. Pero cuando sentimos nostalgia, hacemos fotos.

Ésta es una época nostálgica, y las fotografías promueven la nostalgia activamente. La fotografía es un arte elegíaco, un arte crepuscular. Casi todo lo que se fotografía, por ese mero hecho, está impregnado de patetismo. Algo feo o grotesco puede ser conmovedor porque la atención del fotógrafo lo ha dignificado. Algo bello puede ser objeto de sentimientos tristes porque ha envejecido o decaído o ya no existe. Todas las fotografías son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo.

Las cámaras comenzaron a duplicar el mundo en momentos en que el paisaje humano empezaba a sufrir un vertiginoso ritmo de cambios: mientras se destruye un número incalculable de formas de vida biológica y social en un breve período, se obtiene un artefacto para registrar lo que está desapareciendo. El París melancólico e intrincado de Atget y Brassai ya casi no existe. Como los parientes y amigos muertos conservados en el álbum familiar, cuya presencia en fotografías exorciza algo de la ansiedad y el remordimiento provocados por su desaparición, las fotografías de barrios hoy demolidos, de zonas rurales desfiguradas y estériles, nos procuran una relación de bolsillo con el pasado.

Una fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia. Como el fuego del hogar, las fotografías —sobre todo las de personas, de paisajes distantes y ciudades remotas, de un pasado desaparecido— incitan a la ensoñación. La percepción de lo inalcanzable que pueden evocar las fotografías se suministra directamente a los sentimientos eróticos de quienes ven en la distancia un acicate del deseo. La foto del amante escondida en la billetera de una mujer casada, el cartel fotográfico de una estrella de rock fijado sobre la cama de una adolescente, el retrato de propaganda del político prendido a la solapa del votante, las instantáneas de los hijos del taxista en la visera: todos los usos talismánicos de las fotografías expresan una actitud sentimental e implícitamente mágica; son tentativas de alcanzar o apropiarse de otra realidad.

Las fotografías pueden incitar el deseo del modo más directo y utilitario, como cuando alguien colecciona imágenes de ejemplos anónimos de lo deseable como estímulo para la masturbación. El asunto es más complejo cuando se emplean fotografías para estimular el impulso moral. El deseo no tiene historia, o por lo menos se vive en cada instancia como puro primer plano e inmediatez. Es suscitado por arquetipos y en ese sentido es abstracto. Pero los sentimientos morales están empotrados en la historia, cuyos personajes son concretos,

cuyas situaciones son siempre específicas. Así, normas casi opuestas rigen el uso de fotografías para despertar el deseo y para despertar la conciencia. Las imágenes que movilizan la conciencia están siempre ligadas a una determinada situación histórica. Cuanto más generales sean, menos probable será su eficacia.

Una fotografía que trae noticias de una insospechada zona de la miseria no puede hacer mella en la opinión pública a menos que haya un contexto apropiado de disposición y actitud. Las fotografías de Mathew Brady y sus colegas sobre los horrores de los campos de batalla no disuadieron ni un poco a la gente de continuar la Guerra de Secesión. Las fotografías de los andrajosos y esqueleticos prisioneros de Andersonville inflamaron la opinión pública del Norte... contra el Sur. (El efecto de las fotografías de Andersonville, en parte, debió de producirse por la novedad misma, en esa época, de ver fotografías.) La comprensión política que muchos estadounidenses alcanzaron en los años sesenta les permitió, cuando miraban las fotografías que en 1942 Dorothea Lange hizo de los nisei de la Costa Oeste transportados a campos de internamiento, reconocer la índole del tema: un crimen del gobierno contra un grupo numeroso de ciudadanos estadounidenses. En los años cuarenta poca gente habría tenido una reacción tan inequívoca ante esas fotografías; las bases para un juicio semejante estaban cubiertas por el consenso belicista.

Las fotografías no pueden crear una posición moral, pero sí consolidarla; y también contribuir a la construcción de una en cierne.

Las fotografías pueden ser más memorables que las imágenes móviles, pues son fracciones de tiempo nítidas, que no fluyen. La televisión es un caudal de imágenes indiscriminadas, y cada cual anula a la precedente. Cada fotografía fija es un momento privilegiado convertido en un objeto delgado que se puede guardar y volver a mirar. Fotografías como la que cubrió la primera plana de casi todos los diarios del mundo en 1972 —una niña survietnamita desnuda recién rociada con napalm estadounidense que corre hacia la cámara por una carretera, chillando de dolor, con los brazos abiertos— probablemente contribuyeron más que cien horas de atrocidades televisadas a incrementar la repugnancia del público ante la guerra.

Nos gustaría imaginar que el público estadounidense no habría sido tan unánime en su aprobación de la guerra de Corea si se le hubiesen presentado pruebas fotográficas de su devastación, en algunos sentidos un ecocidio y genocidio aún más rotundos que los infligidos en Vietnam un decenio más tarde. Pero la suposición es trivial. El público no vio esas fotografías porque no había espacio ideológico para ellas. Nadie trajo fotografías de la vida cotidiana en Pyongyang para mostrar que el enemigo tenía un rostro humano, como las que Felix Greene y Marc Riboud trajeron de Hanoi. Los esta-

dounidenses sí tuvieron acceso a fotografías del sufrimiento de los vietnamitas (muchas de ellas procedentes de fuentes militares y producidas con una intención muy diferente) porque los periodistas se sintieron respaldados en su esfuerzo por obtener aquellas imágenes, pues un conjunto importante de personas había definido el acontecimiento como una guerra colonialista salvaje. La guerra de Corea fue entendida de otro modo —como parte de la justa lucha del Mundo Libre contra la Unión Soviética y China— y, dada esa caracterización, fotografiar la crueldad de la desmedida potencia de fuego estadounidense habría sido irrelevante.

Aunque un acontecimiento ha llegado a significar, precisamente, algo digno de fotografiarse, aún es la ideología (en el sentido más amplio) lo que determina qué constituye un acontecimiento. No puede haber pruebas, fotográficas o cualesquiera, de un acontecimiento hasta que recibe nombre y se lo caracteriza. Y las pruebas fotográficas jamás los estructuran —más propiamente, identifican—; la contribución de la fotografía siempre sigue al nombre del acontecimiento. Lo que determina la posibilidad de ser afectado moralmente por fotografías es la existencia de una conciencia política relevante. Sin política, las fotografías del matadero de la historia simplemente se vivirán, con toda probabilidad, como irreales o como golpes emocionales desmoralizadores.

La índole de la emoción, incluido el agravio moral, que la gente puede acopiar ante las fotogra-

fías de los oprimidos, los explotados, los hambrientos y los masacrados también depende del grado de frecuentación de estas imágenes. Las fotografías de los biafreños demacrados que Don McCullin hizo a principios de los años setenta fueron para algunas personas menos impactantes que las de las víctimas de la hambruna en la India realizadas en los años cincuenta por Werner Bischof porque esas imágenes se habían vuelto triviales, y las fotografías de familias tuareg muriendo de inanición al sur del Sáhara difundidas en revistas del mundo entero en 1973 debieron parecer a muchos una insoportable repetición en una ya familiar exhibición de atrocidades.

Las fotografías causan impacto en tanto que muestran algo novedoso. Infortunadamente el incremento del riesgo no cesa; en parte a causa de la proliferación misma de tales imágenes de horror. El primer encuentro con el inventario fotográfico del horror extremo es una suerte de revelación, la prototípica revelación moderna: una epifanía negativa. Para mí, fueron las fotografías de Bergen-Belsen y Dachau que encontré por casualidad en una librería de Santa Monica en julio de 1945. Nada de lo que he visto —en fotografías o en la vida real— me afectó jamás de un modo tan agudo, profundo, instantáneo. En efecto, me parece posible dividir mi vida en dos partes, antes de ver esas fotografías (yo tenía doce años de edad) y después, si bien transcurrieron algunos años antes de que

comprendiera cabalmente de qué trataban. ¿Qué mérito había en verlas? Eran meras fotografías: de un acontecimiento del que yo apenas sabía algo y que no podía afectar, de un sufrimiento que casi no podía imaginar y que no podía remediar. Cuando miré esas fotografías, algo cedió. Se había alcanzado algún límite, y no sólo el del horror; me sentí irrevocablemente desconsolada, herida, pero una parte de mis sentimientos empezó a atiesarse; algo murió; algo gime todavía.

Sufrir es una cosa; otra es convivir con las imágenes fotográficas del sufrimiento, que no necesariamente fortifican la conciencia ni la capacidad de compasión. También pueden corromperlas. Una vez que se han visto tales imágenes, se recorre la pendiente de ver más. Y más. Las imágenes pasman. Las imágenes anestesian. Un acontecimiento conocido mediante fotografías sin duda adquiere más realidad que si jamás se hubieran visto: piénsese en la guerra de Vietnam. (Como ejemplo inverso, piénsese en el archipiélago del Gulag, del cual no tenemos fotografías.) Pero después de una exposición repetida a las imágenes también el acontecimiento pierde realidad.

Para el mal rige la misma ley que para la pornografía. El impacto ante las atrocidades fotografiadas se desgasta con la repetición, tal como la sorpresa y el desconcierto ante una primera película pornográfica se desgastan cuando se han visto unas cuantas más. Ese tabú que nos provoca indignación y aflicción no es mucho más tenaz que el tabú que

regula la definición de lo obsceno. Y ambos han sufrido rigurosísimas pruebas en los últimos años. El vasto catálogo fotográfico de la miseria y la injusticia en el mundo entero le ha dado a cada cual determinada familiaridad con lo atroz, volviendo más ordinario lo horrible, haciéndolo familiar, remoto («es sólo una fotografía»), inevitable. En la época de las primeras fotografías de los campos de concentración nazis, esas imágenes no eran triviales en absoluto. Después de treinta años quizás se haya llegado a un punto de saturación. En estas últimas décadas, la fotografía «comprometida» ha contribuido a adormecer la conciencia tanto como a despertarla.

El contenido ético de las fotografías es frágil. Con la posible excepción de imágenes de horrores como los campos nazis, que han alcanzado la categoría de puntos de referencia éticos, la mayor parte de las fotografías pierde su peso emocional. Una de 1900, que entonces conmovía a causa del tema, quizás hoy nos conmueva porque es una fotografía hecha en 1900. Las peculiares cualidades e intenciones de las fotografías tienden a ser engullidas en el *pathos* generalizado de la añoranza. La distancia estética parece incorporada a la experiencia misma de mirar fotografías, si no de inmediato, sin duda con el paso del tiempo. El tiempo termina por elevar casi todas las fotografías, aun las más inexpertas, a la altura del arte.

La industrialización de la fotografía permitió su rápida absorción en los usos racionales —o sea burocráticos— que rigen la sociedad. Las fotografías dejaron de ser imágenes de juguete para formar parte del decorado general del ambiente, hitos y confirmaciones de esa aproximación reduccionista a la realidad que se considera realismo. Las fotografías fueron puestas al servicio de importantes instituciones de control, sobre todo la familia y la policía, como objetos simbólicos e informativos. Así, en la catalogación burocrática del mundo, muchos documentos importantes no son válidos a menos que se les adjunte una muestra fotográfica del rostro del ciudadano.

La visión «realista» del mundo compatible con la burocracia redefine el conocimiento como técnicas e información. Las fotografías se valoran porque suministran información. Dicen qué hay, hacen un inventario. Para los espías, meteorólogos, jueces de instrucción, arqueólogos y otros profesionales de la información, tienen un valor inestimable. Pero en las situaciones en que la mayoría de la gente usa las fotografías, su valor informativo es del mismo orden que el de la ficción. La información que pueden suministrar las fotografías empieza a parecer muy importante en ese momento de la historia cultural cuando se piensa que todos tienen derecho a algo llamado noticia. Se tenía a las fotografías por un modo de suministrar información a gentes no muy habituadas a la lectura.

El *Daily News* todavía se denomina a sí mismo el «diario ilustrado de Nueva York», una clave de su identidad populista. En el extremo opuesto de la escala, *Le Monde*, un diario diseñado para lectores sagaces, bien informados, no publica fotografía alguna. Se presume que, para tales lectores, una fotografía sólo podría ilustrar el análisis contenido en un artículo.

En torno de la imagen fotográfica se ha elaborado un nuevo sentido del concepto de información. La fotografía no es sólo una porción de tiempo, sino de espacio. En un mundo gobernado por imágenes fotográficas, todas las fronteras (el «encuadre») parecen arbitrarias. Todo puede volverse discontinuo, todo puede separarse de lo demás: sólo basta encuadrar el tema de otra manera. (Por el contrario, todo puede volverse adyacente de lo demás.) La fotografía refuerza una visión nominalista de la realidad social que consiste en unidades pequeñas en cantidad al parecer infinita, pues el número de fotografías que podría hacerse de cualquier cosa es ilimitado. Mediante las fotografías, el mundo se transforma en una serie de partículas inconexas e independientes; y la historia, pasada y presente, en un conjunto de anécdotas y *faits divers*. La cámara atomiza, controla y opaca la realidad. Es una visión del mundo que niega la interrelación, la continuidad, pero confiere a cada momento el carácter de un misterio. Toda fotografía tiene múltiples significados; en

efecto, ver algo en forma de fotografía es estar ante un objeto de potencial fascinación. La sabiduría esencial de la imagen fotográfica afirma: «Ésa es la superficie. Ahora piensen —o más bien sientan, intuyan— qué hay más allá, cómo debe de ser la realidad si ésta es su apariencia». Las fotografías, que en sí mismas no explican nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía.

La fotografía implica que sabemos algo del mundo si lo aceptamos tal como la cámara lo registra. Pero esto es lo opuesto a la comprensión, que empieza cuando no se acepta el mundo por su apariencia. Toda posibilidad de comprensión está arraigada en la capacidad de decir no. En rigor, nunca se comprende nada gracias a una fotografía. Por supuesto, las fotografías colman los vacíos en nuestras imágenes mentales del presente y el pasado: por ejemplo, las imágenes de Jacob Riis sobre la sordidez de la Nueva York de 1880 son bruscamente instructivas para quienes ignoran que la pobreza urbana en los Estados Unidos decimonónicos era en verdad tan dickensiana. No obstante, la representación de la realidad de una cámara siempre debe ocultar más de lo que muestra. Como señala Brecht, una fotografía de las fábricas Krupp prácticamente no revela nada acerca de esa organización. Al contrario de la relación amorosa, que se basa en la apariencia de algo, la comprensión se basa en su funcionamiento. Y el funcionamiento es tempo-

ral, y debe ser explicado temporalmente. Sólo aquello que narra puede permitirnos comprender.

El límite del conocimiento fotográfico del mundo reside en que, si bien puede acicatear la conciencia, en definitiva nunca puede ser un conocimiento ético o político. El conocimiento obtenido mediante fotografías fijas siempre consistirá en una suerte de sentimentalismo, sea cínico o humanista. Será un conocimiento a precios de liquidación: un simulacro de conocimiento, un simulacro de sabiduría, como el acto de fotografiar es un simulacro de posesión, un simulacro de violación. El silencio mismo de lo que, hipotéticamente, es comprensible en las fotografías constituye su atractivo y provocación. La omnipresencia de las fotografías ejerce un efecto incalculable en nuestra sensibilidad ética. Al poblar este mundo ya abarrotado con su duplicado en imágenes, la fotografía nos persuade de que el mundo está más disponible de lo que está en realidad.

La necesidad de confirmar la realidad y dilatar la experiencia mediante fotografías es un consumismo estético al que hoy todos son adictos. Las sociedades industriales transforman a sus ciudadanos en yonquis a las imágenes; es la forma más irresistible de contaminación mental. El anhelo profundo de belleza, de un término al sondeo bajo la superficie, de una redención y celebración del cuerpo del mundo, todos estos elementos eróticos se afirman en el placer que nos brindan las fotogra-

fías. Pero también se expresan otros sentimientos menos liberadores. No sería erróneo hablar de una *compulsión* a fotografiar: a transformar la experiencia misma en una manera de ver. En lo fundamental, tener una experiencia se transforma en algo idéntico a fotografiarla, y la participación en un acontecimiento público equivale cada vez más a mirarlo en forma de fotografía. El más lógico de los estetas del siglo XIX, Mallarmé, afirmó que en el mundo todo existe para culminar en un libro. Hoy todo existe para culminar en una fotografía.

Estados Unidos visto
por fotografías, oscuramente

Cuando Walt Whitman contemplaba las vistas democráticas de la cultura, trató de ver más allá de la diferencia entre belleza y fealdad, importancia y trivialidad. Le parecía servil o relamido establecer distinciones de valor, salvo las más generosas. Grandes pretensiones le concedió a la franqueza nuestro profeta más audaz y delirante de la revolución cultural. Nadie se inquietaría por la belleza y la fealdad, supuso, si se consentía un abrazo lo bastante amplio de lo real, de la heterogeneidad y vitalidad de la efectiva experiencia estadounidense. Todos los hechos, incluidos los medianos, son incandescentes en los Estados Unidos de Whitman, ese espacio ideal, vuelto real por la historia, donde «al emitirse los hechos son bañados en luz».

La gran revolución cultural estadounidense pregonada en el prefacio a la primera edición de *Hojas de hierba* (1855) no se produjo, lo cual ha defraudado a muchos pero no ha sorprendido a nadie. Un gran poeta no puede cambiar en solitario el clima moral; incluso si el poeta tiene millones de Guardias Rojos a su disposición, aun así no es fácil. Como todo visionario de la revolución cultural, Whitman creyó vislumbrar que el arte ya era usur-

pado, y desmitificado, por la realidad. «Los Estados Unidos mismos son en esencia el poema más grandioso.» Pero cuando no hubo tal revolución cultural y el poema más grande pareció menos grandioso en tiempos del Imperio que en los de la República, sólo otros artistas tomaron en serio el programa de trascendencia populista, de transvaloración democrática de la belleza y la fealdad, la importancia y la trivialidad, propugnado por Whitman. Lejos de haber sido desmitificadas por la realidad, las artes de Estados Unidos —la fotografía en particular— aspiraron entonces a efectuar la desmitificación.

En las primeras décadas de la fotografía, se esperaba que las fotos fueran imágenes idealizadas. Ésta es aún la meta de casi todos los fotógrafos aficionados, para quienes una fotografía bella es la de algo bello, como una mujer o un crepúsculo. En 1915 Edward Steichen fotografió una botella de leche en la escalera de incendios de una casa de vecindad, el ejemplo prematuro de una noción muy diferente de fotografía bella. Y desde los años veinte los profesionales ambiciosos, de esos cuya obra se conserva en los museos, se han apartado sin cesar de los temas líricos para explorar concienzudamente un material llano, cursi, y aun insulso. En las décadas recientes, la fotografía ha logrado más o menos revisar, para todos, las definiciones de belleza y fealdad, siguiendo las directrices de la propuesta de Whitman. Si (en palabras

de Whitman) «cada objeto, condición, combinación o proceso precisos exhibe una belleza», es superficial señalar que algunas cosas son bellas y otras no. Si «todo cuanto hace o piensa una persona es relevante», es arbitrario tener algunos momentos de la vida por importantes y la mayoría por triviales.

Fotografiar es conferir importancia. Quizás no haya tema que no pueda ser embellecido; es más, no hay modo de suprimir la tendencia intrínseca de toda fotografía a dar valor a sus temas. Pero el significado del valor mismo puede alterarse, tal como ha ocurrido en la contemporánea cultura de la imagen fotográfica que es una parodia del evangelio de Whitman. En los palacios de la cultura predemocrática, quien se fotografía es una celebridad. En los campos abiertos de la experiencia estadounidense, que Whitman catalogó apasionadamente y Warhol evaluó encogiéndose de hombros, cada cual es una celebridad. No hay momento más importante que cualquier otro; no hay persona más interesante que otras.

El epígrafe de un libro de fotografías de Walker Evans publicado por el Museo de Arte Moderno es un pasaje de Whitman en que suena el mismo acorde de la búsqueda más prestigiosa de la fotografía estadounidense:

No dudo que la majestad y belleza del mundo están latentes en cualquier minucia del mundo [...]

No dudo que en las trivialidades, insectos, personas comunes, esclavos, enanos, malezas, desperdicios hay mucho más de lo que yo suponía [...]

Whitman pensaba que no estaba aboliendo la belleza sino generalizándola. Lo mismo pasaron durante generaciones los fotógrafos estadounidenses más talentosos, en su polémica busca de lo trivial y lo vulgar. Pero entre los fotógrafos estadounidenses que han madurado después de la Segunda Guerra Mundial, el mandato de Whitman de registrar por entero las extravagantes franquezas de la experiencia estadounidense real se ha vuelto amargo. Al fotografiar enanos no se revelan la majestad y la belleza. Se revelan enanos.

A partir de las imágenes reproducidas y consagradas en la lujosa revista *Camera Work* que Alfred Stieglitz publicó de 1903 a 1917 y exhibidas en la galería que él dirigió en Nueva York de 1905 a 1917 en el 291 de la Quinta Avenida (primero denominada la Pequeña Galería de la Foto-Sección, luego simplemente 291) —la revista y la galería constituían el foro más ambicioso de los juicios whitmanianos—, la fotografía estadounidense ha pasado de la afirmación a la erosión y, por último, a la parodia del programa de Whitman. En esta historia la personalidad más edificante es Walker Evans. Fue el último gran fotógrafo que se afanó con seriedad y certeza en un tono derivado del

humanismo eufórico de Whitman, compendiando lo anterior (por ejemplo, las asombrosas fotografías de inmigrantes y obreros de Lewis Hine) y anticipando buena parte de la fotografía más impasible, tosca y desolada que se ha hecho desde entonces, como en las proféticas secuencias de fotografías «secretas» de los anónimos viajeros del subterráneo neoyorquino que Evans hizo con una cámara oculta entre 1939 y 1941. Pero Evans rompió con la modalidad heroica de la visión whitmaniana preconizada por Stieglitz y sus discípulos, que habían desdeñado a Hine. Para Evans la obra de Stieglitz era pretenciosa.

Como Whitman, Stieglitz no advertía la contradicción entre hacer del arte un instrumento de identificación con la comunidad y exaltar al artista como un yo heroico y romántico que se expresaba a sí mismo. En su florido y brillante libro de ensayos, *Port of New York* (1924), Paul Rosenfeld exaltaba a Stieglitz como uno «de los grandes afirmadores de la vida. No hay en el mundo materia tan insulsa, trillada o humilde que no le sirva a este hombre de la caja negra y el baño químico para expresarse a sí mismo enteramente». Fotografíar, y por lo tanto redimir lo insulso, trillado y humilde es también un medio ingenioso de expresión individual. «El fotógrafo —escribe Rosenfeld a propósito de Stieglitz— ha arrojado la red del artista mucho más lejos en el mundo material que ninguno de sus predecesores o contemporáneos». La

fotografía es una suerte de énfasis, una copulación heroica con el mundo material. Como Hine, Evans buscaba una suerte de afirmación más impersonal, una reticencia noble, una lúcida reserva. Ni en las impersonales naturalezas muertas arquitectónicas de fachadas estadounidenses y los inventarios de habitaciones que le gustaban tanto, ni en los minuciosos retratos de granjeros sureños que hizo a fines de los años treinta (publicados en el libro realizado con James Agee, *Elogiemos ahora a hombres famosos*), procuraba Evans expresarse a sí mismo.

Aun sin la inflexión heroica, el proyecto de Evans desciende del de Whitman: la igualación de distinciones entre lo bello y lo feo, lo importante y lo trivial. Cada cosa o persona fotografiada se transforma: en una fotografía; y por lo tanto se vuelve equivalente en lo moral a cualquiera otra de sus fotografías. La cámara de Evans extrajo la misma belleza formal en los exteriores de las residencias victorianas de Boston a principios de los años treinta que en las tiendas de las calles principales de los pueblos de Alabama en 1936. Pero la igualación elevaba en vez de rebajar. Evans quería que sus fotografías fueran «cultas, calificadas, trascendentes». Hoy día, cuando el universo moral de los años treinta ya no es el nuestro, estos adjetivos apenas gozan de credibilidad. Nadie exige que la fotografía sea culta. Nadie imagina cómo podría ser calificada. Nadie comprende cómo cualquier cosa, y menos aún una fotografía, podría ser trascendente.

Whitman predicó la empatía, la concordia en la discordia, la unidad en la diversidad. La recíproca relación psíquica con todo y con todos —además de la unión sensual (cuando le era posible)— es la experiencia vertiginosa que propone explícitamente, una y otra y otra vez, en los prefacios y poemas. Este anhelo de proponer nupcias al mundo entero también dictó la forma y tono de su poesía. Los poemas de Whitman son una tecnología psíquica para salmodiar al lector hasta un nuevo estado de ser (un microcosmos del «nuevo orden» imaginado en el gobierno); son funcionales, como mantras: modos de transmitir cargas energéticas. La repetición, la cadencia ampulosa, los versos encabalgados y la dicción briosa son un caudal de aflato secular destinado a elevar psíquicamente a los lectores, a remontarlos a esas alturas donde puedan identificarse con el pasado y con la comunidad del deseo estadounidense. Pero este mensaje de identificación con otros estadounidenses es ya ajeno a nuestro temperamento.

El último suspiro del abrazo erótico de Whitman con la nación, pero universalizado y despojado de toda exigencia, se oyó en la exposición «La Familia Humana», organizada en 1955 por Edward Steichen, contemporáneo de Stieglitz y cofundador de Foto-Secesión. Quinientas tres fotografías de doscientos setenta y tres fotógrafos de

sesenta y ocho países presuntamente debían converger para demostrar que la humanidad es «una» y que los seres humanos, pese a todas sus flaquezas y malevolencias, son criaturas atractivas. La gente de las fotografías pertenecía a todas las razas, edades, clases y tipos físicos. Muchos tenían cuerpos excepcionalmente bellos; algunos tenían rostros bellos. Así como Whitman urgía a los lectores de sus poemas a identificarse con él y con Estados Unidos, Steichen organizó la muestra para facilitar a cada espectador la identificación con buena parte de la gente retratada, y en potencia, con el tema de cada fotografía: todos ciudadanos de la Fotografía Mundial.

Transcurrieron diecisiete años antes de que la fotografía atrajera de nuevo a multitudes tan numerosas al Museo de Arte Moderno: para la exposición retrospectiva de la obra de Diane Arbus en 1972. En la exposición de Arbus, ciento doce fotografías hechas por una sola persona y todas similares —es decir, casi todos los retratados (de algún modo) se parecen— imponían una sensación exactamente opuesta a la tranquilizadora calidez del material de Steichen. En lugar de personas cuyo aspecto complace, gentes representativas que se comportan humanamente, la exposición de Arbus presentaba monstruos diversos y casos límite —casi todos feos, con ropas grotescas o desfavorables, en sitios desolados o yermos— que se han detenido a posar y que, a menudo, observan al espec-

tador con franqueza y confianza. La obra de Arbus no invita a los espectadores a identificarse con los parias y las aparentemente desdichadas personas que fotografió. La humanidad no es «una».

La gente de buena voluntad de los años setenta está ávida de que la consterne el mensaje anti-humanista que transmiten las fotografías de Diane Arbus, así como en los años cincuenta deseaba el consuelo y la distracción de un humanitarismo sentimental. Entre ambos mensajes no hay tanta diferencia como cabría suponer. La exposición de Steichen era un estímulo y la de Arbus un bajón, pero ambas experiencias sirven igualmente para excluir una comprensión histórica de la realidad.

La selección fotográfica de Steichen supone una condición humana o naturaleza humana compartida por todos. Con la pretensión de mostrar que los individuos nacen, trabajan, ríen y mueren de la misma manera en todas partes, «La Familia Humana» niega el peso determinante de la historia: de las diferencias, injusticias y conflictos genuinos e históricamente arraigados. Las fotografías de Arbus restringen con la misma decisión la política al proponer un mundo donde todos son seres extraños, irremediablemente aislados, inmovilizados en identidades y relaciones mecánicas y atrofiadas. Tanto la piadosa exaltación de la antología fotográfica de Steichen como el distante abatimiento de la retrospectiva de Arbus vuelven irrelevantes la historia y la política. El uno universalizando

la condición humana en la alegría, la otra atomizándola en el horror.

El aspecto más asombroso de la obra de Arbus es que parece haberse inscrito en una de las empresas más vigorosas de la fotografía artística —concentrarse en las víctimas, en los infortunados— pero sin el propósito compasivo que presuntamente debería perseguir dicho proyecto. Su obra muestra gente patética, digna de lástima, y también repulsiva, pero no suscita ningún sentimiento compasivo. A causa de lo que podría describirse con más precisión como un punto de vista dissociado, las fotografías han sido elogiadas por su franqueza y por determinada empatía no sentimental con los modelos. Se ha tratado como hazaña moral lo que en realidad es una agresión al público: que las fotografías no permiten al espectador mantener la distancia. De un modo más verosímil, las fotografías de Arbus —con su admisión de lo horroroso— evocan una ingenuidad esquiva y siniestra a la vez, pues ésta se basa en la distancia, el privilegio, la impresión de que al espectador se invita a ver realmente lo *otro*. Buñuel, cuando una vez se le preguntó por qué hacía películas, respondió que era para «mostrar que éste no es el mejor de los mundos posibles». Arbus tomaba fotografías para mostrar algo más simple: que hay otro mundo.

Ese otro mundo ha de encontrarse, como de costumbre, dentro de éste. Confesadamente in-

teresada en fotografiar sólo gente de «aspecto extraño», Arbus descubrió mucho material sin ir muy lejos. Nueva York, con sus bailes de travestidos y hoteles asistenciales, estaba repleta de monstruos. También había un carnaval en Maryland donde Arbus halló un alfiletero humano, un hermafrodita con un perro, un hombre tatuado y un tragasables albino; campamentos nudistas en Nueva Jersey y Pennsylvania; Disneylandia y un plató de Hollywood, para sus muertos o paisajes ficticios sin gente; y el anónimo hospital psiquiátrico donde hizo algunas de las últimas, y más perturbadoras, fotografías. Y siempre la vida cotidiana con su inagotable provisión de rarezas, si se tiene ojo para verlas. La cámara tiene el poder de sorprender a la gente presuntamente normal de modo que la hace parecer anormal. El fotógrafo selecciona la rareza, la persigue, la encuadra, la procesa, la titula.

«Ves a alguien en la calle —escribió Arbus—, y lo que adviertes sobre todo es el defecto». La insistente uniformidad de la obra de Arbus, aun cuando se aleja de sus temas prototípicos, muestra que su sensibilidad, armada con una cámara, podría insinuar angustia, retorcimiento, enfermedad mental con cualquier tema. Hay dos fotografías de bebés llorando; los bebés parecen trastornados, dementes. La semejanza o el rasgo en común con otra persona es el origen recurrente de lo ominoso, de acuerdo con las normas características de la visión disociada de Arbus. Puede tratarse de dos

muchachas (no hermanas) con impermeables idénticos a quienes Arbus fotografió juntas en Central Park; o los mellizos o trillizos que aparecen en varios retratos. Muchas fotografías subrayan con opresiva admiración el hecho de que dos personas forman una pareja; y toda pareja es una pareja anómala: heteros o gays, blancos o negros, en un asilo de ancianos o un colegio de secundaria. La gente parecía excéntrica porque no tenía ropa, como los nudistas; o porque iba vestida, como la camarera del campamento nudista que lleva puesto un delantal. Cualquiera fotografiado por Arbus es monstruoso: un muchacho a la espera de marchar en una manifestación belicista, con su *canotier* y su insignia «Bombardeen Hanoi»; el rey y la reina de un Baile de Ancianos; la madura pareja de una urbanización despatarrada en las sillas de jardín; una viuda a solas en su habitación atestada. En «Gigante judío en casa con sus padres en el Bronx, NY, 1970», los padres parecen enanos, tan desproporcionados como el enorme hijo encorvado sobre ellos bajo el techo de un salón.

La autoridad de las fotografías de Arbus deriva del contraste entre su tema lacerante y una atención sosegada y pragmática. Esta calidad de atención —la que presta el fotógrafo, la que presta el modelo al acto de ser fotografiado— crea el escenario moral de los retratos de Arbus, directos y contemplativos. Lejos de espiar a monstruos y parias para sorprenderlos desprevenidos, la fotó-

grafa ha llegado a conocerlos, a tranquilizarlos, persuadiéndolos de que posaran tan sosegada y rígidamente como cualquier notable victoriano para un retrato de estudio de Julia Margaret Cameron. Buena parte del misterio de las fotografías de Arbus reside en lo que *insinúan* sobre los sentimientos de los modelos después de que accedieron a ser fotografiados. ¿Se ven a *sí mismos*, se pregunta el espectador, *así*? ¿Se dan cuenta de cuán grotescos son? Pareciera que no.

El tema de las fotografías de Arbus es, por usar el solemne lema hegeliano, «la conciencia desdichada». Pero la mayor parte de los personajes del *grand guignol* de Arbus parecen ignorar que son feos. Arbus fotografía gente en diversos grados de relación inconsciente o ignorante de su dolor, de su fealdad. Esto limita por necesidad la clase de horrores que pudo haberse sentido atraída a fotografiar: excluye a los sufrientes que presuntamente saben que están sufriendo, como las víctimas de accidentes, guerras, hambrunas y persecuciones políticas. Arbus jamás habría fotografiado accidentes, acontecimientos que irrumpen en una vida; se especializó en colisiones privadas y lentas la mayoría de las cuales estaban ocurriendo desde el nacimiento del sujeto.

Aunque casi todos los espectadores están dispuestos a imaginar que estas personas, los ciudadanos del submundo sexual así como los monstruos genéticos, son infelices, pocas imágenes muestran

en verdad tensión emocional. Las fotografías de pervertidos y auténticos monstruos no acentúan el dolor, sino más bien su distanciamiento y autonomía. Los imitadores de mujeres en sus camerinos, el enano mexicano en el cuarto de su hotel de Manhattan, los enanos rusos en un salón de la Calle 100, y los de su especie, son presentados en general como personas alegres, seguras, naturales. El dolor es más apreciable en los retratos de los normales: la pareja madura que riñe en el banco de un parque, la tabernera de Nueva Orleans en casa con la estatuilla de un perro, el chico en Central Park aferrado a su granada de juguete.

Brassaï denunció a los fotógrafos que procuran tomar por sorpresa a los modelos con la errónea creencia de que se revelará algo especial.* En el mundo colonizado por Arbus, los modelos siempre están revelándose a sí mismos. No hay un momento decisivo. La visión de Arbus según la cual la revelación individual es un proceso continuo y uniformemente distribuido es otra manera de mantener el imperativo whitmaniano: tratar todos los

* No es un error, en realidad. Hay algo en el rostro de la gente cuando no sabe que la están observando que nunca aparece en caso contrario. Si no supiéramos cómo Walker Evans hizo sus fotografías del subterráneo (viajando cientos de horas en los subterráneos neoyorquinos, de pie, con la lente de la cámara atisbando entre dos botones del abrigo), sería evidente por las imágenes mismas que los pasajeros sentados, si bien fotografiados de cerca y de frente, no sabían que los estaban retratando; sus expresiones son privadas, no las que presentarían a la cámara.

momentos como si tuvieran la misma importancia. Al igual que Brassai, Arbus quería que sus modelos estuvieran tan plenamente alertas como fuera posible, conscientes de la acción en que participaban. En vez de intentar halagarlos para que adoptaran una posición natural o típica, los incita a lucir desmañados, o sea, a posar. (Por lo tanto, la revelación de la personalidad se identifica con lo extraño, raro, torcido.) De pie o sentados con rigidez los hace parecer imágenes de sí mismos.

En casi todos los retratos de Arbus los modelos miran directamente a la cámara. A menudo esto contribuye a hacerlos parecer más raros, casi desquiciados. Compárese la fotografía que en 1912 hizo Lartigue de una mujer con sombrero de plumas y velo («Hipódromo de Niza») con la «Mujer con velo en la Quinta Avenida, Ciudad de NY, 1968». Al margen de la típica fealdad de la modelo de Arbus (la modelo de Lartigue es, también típicamente, hermosa), lo que vuelve extraña a la mujer de la fotografía de Arbus es la audaz soltura de la pose. Si la mujer de Lartigue se volviera a mirarnos, acaso nos parecería casi tan extraña.

En la retórica normal del retrato fotográfico, enfrentar la cámara significa solemnidad, sinceridad, la revelación de la esencia del sujeto. Por eso el ángulo frontal parece el apropiado para los retratos ceremoniales (como bodas y graduaciones) pero no tanto para las fotografías utilizadas en los cartelones publicitarios de los candidatos políticos.

(En los políticos es más común el retrato de tres cuartos de perfil: una mirada que se pierde en vez de confrontar, aludiendo en vez de la relación con el espectador, con el presente, a la relación más digna y abstracta con el futuro.) Lo que vuelve tan impresionante el uso de la posición frontal en Arbus es que los sujetos son a menudo gente de la cual no se esperaría tanta afabilidad e ingenuidad ante la cámara. Así, en las fotografías de Arbus, la vista frontal también implica de la manera más vívida la cooperación del modelo. Para persuadir a esa gente de que posara, la fotógrafa ha tenido que ganarse su confianza, ha tenido que trabar «amistad» con ella.

Tal vez la escena más espeluznante de la película *Freaks* [«La parada de los monstruos»] (1932) de Tod Browning es el banquete de bodas, cuando tarados, mujeres barbadas, siameses y torsos vivientes expresan bailando y cantando su aceptación de la maligna Cleopatra, de estatura normal, que acaba de casarse con el crédulo héroe enano. «¡Una de los nuestros! ¡Una de los nuestros! ¡Una de los nuestros!» salmodian mientras una copa pasa por la mesa de boca en boca hasta que por último un enano exuberante se la presenta a la novia asqueada. Arbus tal vez tenía una visión simplista del encanto, la hipocresía y el malestar de fraternizar con monstruos. Tras la exultación del descubrimiento, estaba la emoción de haberse ganado su confianza, de no tenerles miedo, de haber do-

minado la propia aversión. Fotografíar monstruos «me entusiasmaba muchísimo —explicó Arbus—. Terminaba adorándolos».

Las fotografías de Diane Arbus ya eran célebres entre los aficionados a la fotografía cuando ella se mató en 1971, pero, como en el caso de Sylvia Plath, la atención suscitada por la obra desde su muerte es de otro orden, una suerte de apoteosis. El suicidio parece garantizar que la obra es sincera, no voyeurista, que es compasiva, no indiferente. El suicidio también parece volver más devastadoras las fotografías, como si demostrara que para ella habían sido peligrosas.

Arbus misma insinuó esa posibilidad. «Todo es tan soberbio y sobrecogedor. Avanzo arrastrándome sobre el vientre como en las películas de guerra.» Aunque la fotografía es normalmente una visión omnipotente a distancia, hay una situación en la que la gente en efecto puede morir por hacer fotos: cuando fotografían gente matándose entre sí. Sólo la fotografía de guerra combina el voyeurismo con el peligro. Los fotógrafos de un combate no pueden evitar la participación en la actividad letal que registran; incluso visten uniforme militar, aunque sin galones. Descubrir (mediante la fotografía) que la vida es «en verdad un melodrama», entender la cámara como arma de agresión, implica que habrá bajas. «Estoy segura de que hay lími-

tes —escribió Arbus—. Dios sabe que cuando las tropas empiezan a avanzar sobre ti te aproximas de veras a esa sensación de pánico en la que sin duda puedes morir». En retrospectiva, las palabras de Arbus refieren una especie de muerte en combate: tras haber transgredido determinados límites cayó en una emboscada psíquica, víctima de su propia franqueza y curiosidad.

En la vieja saga del artista, toda persona que tenga la temeridad de pasar una temporada en el infierno se arriesga a no salir con vida o a volver psíquicamente dañada. La heroica vanguardia de la literatura francesa de fines del siglo XIX y principios del XX ofrece un memorable panteón de artistas que no logran sobrevivir a sus viajes al infierno. Sin embargo, hay una enorme diferencia entre la actividad de un fotógrafo, que siempre es voluntaria, y la actividad de un escritor, que puede no serlo. Se tiene el derecho, tal vez se siente la compulsión, de dar voz al dolor propio, que en todo caso es propiedad personal. Se busca voluntariamente el dolor de los demás.

Así, lo que en definitiva perturba más en las fotografías de Arbus no es en absoluto el tema sino la impresión acumulativa de la conciencia de la fotografía: la percepción de que lo presentado es precisamente una visión privada, algo voluntario. Arbus no era una poeta que ahonda en sus entrañas a fin de enunciar el dolor propio sino una fotógrafa que se aventura en el mundo para *compi-*

lar imágenes dolorosas. Y tratándose de un dolor buscado antes que sentido, quizás no haya explicaciones tan obvias. De acuerdo con Reich, el gusto del masoquista por el dolor no surge de un amor por el dolor sino de la esperanza de procurarse mediante el dolor una sensación intensa; las víctimas de la analgesia emocional o sensoria sólo prefieren el dolor a la carencia absoluta de sensaciones. Pero hay otra explicación de la busca del dolor, del todo opuesta a la de Reich, que también parece pertinente: que no se persigue para sentir más sino para sentir menos.

En la medida en que mirar las fotografías de Arbus es indiscutiblemente una ordalía, son una muestra típica del arte popularizado entre la refinada gente urbana de la actualidad: arte que es una obstinada prueba de dureza. Sus fotografías ofrecen la oportunidad de demostrar que el horror de la vida puede ser afrontado sin remilgos. La fotografía una vez tuvo que decirse: bien, puedo aceptar eso; se invita al espectador a efectuar la misma declaración.

La obra de Arbus es una buena muestra de una tendencia rectora de las bellas artes en los países capitalistas: la supresión, o al menos la reducción, de los escrúpulos morales y sensorios. Buena parte del arte moderno está consagrado a disminuir la tolerancia de lo terrible. Al acostumbrarnos a lo que anteriormente no soportábamos ver ni oír, porque era demasiado aterrador, doloroso

o vergonzante, el arte cambia la moral, ese conjunto de hábitos psíquicos y sanciones públicas que traza una difusa frontera entre lo que es emocional y espontáneamente intolerable y lo que no lo es. La supresión gradual de los escrúpulos de hecho nos aproxima a una verdad más bien formal: la arbitrariedad de los tabúes erigidos por el arte y la moral. Pero nuestra capacidad para digerir este creciente caudal de imágenes (móviles y fijas) y textos grotescos exige un precio muy alto. A la larga, no actúa como una liberación sino como una sustracción del yo: una pseudofamiliaridad con lo horrible refuerza la alienación, incapacita las reacciones en la vida real. Lo que sucede con los sentimientos de la gente cuando ve por primera vez la película pornográfica de hoy en el barrio o la atrocidad que emiten por televisión esta noche no es tan diferente de lo que sucede cuando mira por primera vez las fotografías de Arbus.

Las fotografías vuelven irrelevantes las reacciones compasivas. No se trata de perturbarnos, de capacitarnos para afrontar lo horrible con ecuanimidad. Pero esta mirada que no es (sobre todo) compasiva es una interpretación ética especial y moderna: no es insensible ni cínica sin duda, sino simplemente (o falsamente) ingenua. A la dolorosa realidad exterior de pesadilla Arbus dedicó adjetivos tales como «genial», «interesante», «increíble», «espléndido», «sensacional»: la admiración pueril de la mentalidad pop. La cámara —de acuerdo con esta imagen deliberadamente ingenua de la tarea

del fotógrafo— es un aparato que lo captura todo, que persuade a los modelos de que descubran sus secretos, que amplía la experiencia. Fotografíar a la gente, según Arbus, es por necesidad «cruel», «mezquino». Lo importante es no pestañear.

«La fotografía era una licencia para ir a donde se me antojaba y para hacer lo que quería», escribió Arbus. La cámara es una suerte de pasaporte que aniquila las fronteras morales y las inhibiciones sociales, y libera al fotógrafo de toda responsabilidad ante la gente retratada. Toda la cuestión al fotografiar personas es que no se interviene en su vida, sólo se está de visita. El fotógrafo es un superturista, una extensión del antropólogo que visita a los nativos y regresa con noticias sobre sus exóticos haceres y estafalarios haberes. El fotógrafo siempre está intentando colonizar experiencias nuevas o descubrir nuevas maneras de mirar temas conocidos para luchar contra el tedio. Pues el tedio es precisamente el reverso de la fascinación: ambos dependen de estar fuera y no dentro de una situación, y uno conduce a la otra. «Según una teoría china se alcanza la fascinación a través del tedio», apuntó Arbus. Al fotografiar un submundo espantoso (y un supramundo desolado y plástico), no tenía intención de iniciarse en el horror vivido por los habitantes de esos mundos. Debían seguir siendo exóticos, y por lo tanto «geniales». La visión de Arbus siempre es desde fuera.

«Soy muy poco propensa a fotografiar gente conocida, ni siquiera temas conocidos», escribió Arbus. «Me fascinan cuando apenas he oído hablar de ellos.» Por mucho que le atrajeran la mutilación y la fealdad, jamás se le habría ocurrido a Arbus fotografiar a hijos de la talidomida o víctimas del napalm, horrores públicos, deformidades con asociaciones sentimentales o éticas. El periodismo ético no le interesaba. Elegía temas que le permitían creer que habían sido encontrados, esparcidos por ahí, y sin ningún valor adjunto. Son necesariamente temas ahistóricos, patologías privadas antes que públicas, vidas secretas antes que conocidas.

Para Arbus, la cámara fotografía lo desconocido. Pero ¿desconocido para quién? Desconocido para alguien que está protegido, que ha sido educado en la mojigatería y las reacciones prudentes. Como Nathanael West, otro artista fascinado por los deformes y mutilados, Arbus provenía de una acomodada familia judía verbalmente hábil, compulsivamente saludable y propensa a la indignación para la cual los gustos sexuales minoritarios estaban más allá del umbral de la conciencia y los riesgos eran despreciados como otra extravagancia *goyim*. «Una de las cosas que padecí cuando niña —escribió Arbus— fue que nunca sentí la adversidad. Estaba confinada en una sensación de irrealidad... Y la sensación de ser inmune, por ridículo que parezca, era dolorosa». Víctima de un

descontento muy similar, en 1927 West aceptó un empleo de conserje nocturno en un sórdido hotel de Manhattan. Para Arbus, el modo de procurarse una experiencia, y adquirir por lo tanto una percepción de realidad, era la cámara. Experiencia significaba, ya que no adversidad material, al menos adversidad psicológica: el impacto de zambullirse en prácticas que no pueden ser embellecidas, el encuentro con lo tabú, lo perverso, lo maligno.

El interés de Arbus en los monstruos expresa un deseo de violar su propia inocencia, de socavar su sensación de privilegio, de aliviar su frustración por sentirse segura. Además de West, los años treinta brindan pocos ejemplos de esta clase de turbación. Más característica, es en efecto la sensibilidad de una persona culta y de clase media que alcanzó la madurez entre 1945 y 1955, una sensibilidad que florecería precisamente en los años sesenta.

La década de la obra seria de Arbus coincide con, y es muy propia de, los años sesenta, la década en que los monstruos se hicieron públicos y se transformaron en un tema artístico seguro y aprobado. Lo que en los treinta se trataba con angustia —como en *Miss Lonelyhearts* y *El día de la langosta*— en los sesenta se trataría con absoluta impasibilidad o franca complacencia (en las películas de Fellini, Arrabal, Jodorowsky, en las historietas clandestinas, en los espectáculos de rock). A principios de los sesenta, se proscribió la próspera Exhibición de Monstruos de Coney Island;

se influye para limpiar Times Square de travestidos y prostitutas y cubrirla de rascacielos. A medida que los habitantes de los submundos perversos son expulsados de sus restringidos territorios —vetados por ser desagradables, una molestia pública, obscenos, o simplemente no redituables— se infiltran cada vez más en la conciencia como tema artístico y adquieren una determinada legitimidad difusa y proximidad metafórica que establece una distancia aún mayor.

Quién mejor para apreciar la verdad de los monstruos que alguien como Arbus, fotógrafa de modas por profesión, falsificadora de la mentira cosmética que enmascara las incurables desigualdades de nacimiento, clase y aspecto físico. Pero al contrario de Warhol, que trabajó muchos años como artista comercial, Arbus no produjo su obra seria a partir de la promoción y la treta de la estética del glamour de la cual había sido aprendiz, sino que le volvió la espalda por completo. La obra de Arbus es reactiva: reactiva contra el decoro, contra lo aprobado. Era su manera de decir a la mierda con *Vogue*, a la mierda con la moda, a la mierda con lo bonito. Este desafío adopta dos maneras no del todo compatibles. Una es una revuelta contra la hiperdesarrollada sensibilidad moral de los judíos. La otra revuelta, en sí apasionadamente moralista, se dirige contra el mundo del éxito. La subversión moralista propone la vida del fracaso como un antídoto contra la vida del éxito. La subversión esté-

tica, que sería tan propia de los sesenta, propone el desfile de horrores de la vida como antídoto contra la vida en cuanto tedio.

Casi toda la obra de Arbus se inscribe dentro de la estética de Warhol, es decir, se define en relación con los polos gemelos del tedio y la monstruosidad; pero no tiene el estilo de Warhol. Arbus no poseía el narcisismo ni el genio publicitario de Warhol, ni tampoco la insipidez protectora con la cual él se aísla a sí mismo de lo monstruoso, ni su sentimentalismo. Es improbable que Warhol, que proviene de una familia de la clase obrera, haya sufrido ante el éxito las ambigüedades que afligieron a los hijos de la alta clase media judía en los sesenta. Para alguien criado en el catolicismo, como Warhol (y casi todos los de su grupo), la fascinación por el mal es mucho más genuina que en alguien con antecedentes judíos. Comparada con Warhol, Arbus parece asombrosamente vulnerable, inocente, y sin duda más pesimista. Su visión dantesca de la ciudad (y las urbanizaciones) no deja margen para la ironía. Aunque buena parte del material de Arbus es el mismo retratado, por ejemplo, en *Chelsea Girls* (1966) de Warhol, las fotografías de Arbus nunca juegan con el horror para hacerlo risible; no dan lugar a la burla, y ninguna posibilidad de que los monstruos sean entrañables como en las películas de Warhol y Paul Morrissey. Para Arbus, los monstruos y el estadounidense medio eran igualmente exóticos: un muchacho en una manifesta-

ción belicista y un ama de casa de Levittown le eran tan insólitos como un enano o un travestido; las urbanizaciones de la baja clase media eran tan remotas como Times Square, los manicomios y los bares gay. La obra de Arbus expresaba su rebelión contra lo público (como ella lo vivía), convencional, seguro, tranquilizador —y tedioso— en pro de lo privado, oculto, feo, peligroso y fascinante. Estos contrastes, en la actualidad, parecen casi rebuscados. Lo seguro ya no monopoliza la imaginación pública. Lo monstruoso ya no es una zona privada de difícil acceso. Todos los días se ve gente estrafalaria, sexualmente denigrada, emocionalmente hueca, en los quioscos, en la televisión, en los subterráneos. El hombre hobbesiano merodea las calles, a plena luz, con cabello reluciente.

Refinada de manera moderna y consabida —adoptando la desmaña, la ingenuidad, la sinceridad antes que la destreza y el artificio del alto comercio y del arte—, Arbus señaló que el fotógrafo del que se sentía más cerca era Weegee, cuyos brutales retratos de víctimas de crímenes y accidentes eran la materia prima de los tabloides de los cuarenta. Las fotografías de Weegee son sin duda perturbadoras, su sensibilidad es urbana, pero allí termina toda similitud entre su obra y la de Arbus. Pese a su avidez por desacreditar elementos referenciales del refinamiento fotográfico como la

composición, Arbus sí era refinada. Y sus motivos para fotografiar no eran en absoluto periodísticos. Lo que puede parecer periodístico, y aun sensacionalista, en las fotografías de Arbus, la ubica más bien en la tradición principal del arte surrealista: el gusto por lo grotesco, la profesión de inocencia respecto de los modelos, la pretensión de que todos los temas son meros *objets trouvés*.

«Jamás elegiría un tema por lo que significa para mí cuando pienso en eso», escribió Arbus, tenaz exponente del conato surrealista. Cabe presumir que los espectadores no han de juzgar a la gente que ella fotografía. Por supuesto, la juzgamos. Y la propia gama temática de Arbus es en sí misma un juicio. Brassäi, que fotografió gente como la que interesaba a Arbus —véase su «La Môme Bijou», de 1932—, también hizo tiernos paisajes urbanos, retratos de artistas célebres. «Institución mental, Nueva Jersey, 1924», de Lewis Hine, podría ser una fotografía tardía de Arbus (salvo que los dos niños mongoloides que posan en el césped están fotografiados de perfil y no de frente); los retratos callejeros que Walker Evans hizo en 1946 en Chicago son material Arbus, así como varias fotografías de Robert Frank. La diferencia radica en el alcance de otros temas, otras emociones que fotografiaron Hine, Brassäi, Evans y Frank. Arbus es *auteur* en el sentido más restringido, un caso tan especial en la historia de la fotografía como Giorgio Morandi, que pasó medio siglo haciendo na-

turalezas muertas con botellas, en la historia de la pintura europea moderna. No varía, como los fotógrafos más ambiciosos, el ámbito temático. Ni un ápice. Por el contrario, todos sus temas son equivalentes. Y establecer equivalencias entre monstruos, dementes, parejas de las urbanizaciones y nudistas es un juicio muy contundente, un juicio que está en connivencia con un talante político compartido por muchos estadounidenses cultos, liberales de izquierda. Los modelos de las fotografías de Arbus son todos miembros de la misma familia, habitantes de la misma aldea. Sólo que esa aldea de idiotas es Estados Unidos. En vez de mostrarnos la identidad entre cosas diferentes (las vistas democráticas de Whitman) nos muestra a todos como iguales.

Después de las ilusionadas esperanzas de Estados Unidos se ha sucedido el triste, amargo abrazo de la experiencia. Hay una singular melancolía en el proyecto fotográfico estadounidense. Pero esa melancolía ya estaba latente en el apogeo de la afirmación whitmaniana tal como la representan Stieglitz y su círculo de Foto-Secesión. Stieglitz, empeñado en redimir al mundo con la cámara, aún estaba impresionado por la civilización material moderna. Fotografió Nueva York en 1910 con un espíritu casi quijotesco: cámara/lanza contra rascacielo/molino. Paul Rosenfeld describió los esfuerzos de Stieglitz como una «afirmación perpetua». Los apetitos whitmanianos se han vuelto beatos: el fo-

tógrafo ahora desdeña la realidad. Se necesita una cámara para mostrar pautas en esa «gris y maravillosa opacidad llamada Estados Unidos».

Obviamente, una misión tan podrida de dudas sobre Estados Unidos —aun en sus momentos más optimistas— por fuerza tenía que perder bríos muy pronto, cuando los Estados Unidos de la primera posguerra se entregaron más audazmente a los grandes negocios y al consumismo. Fotógrafos con menos egolatría y magnetismo que Stieglitz abandonaron paulatinamente la lucha. Tal vez continuaban practicando la estenografía visual atomista inspirada por Whitman; aunque, sin la delirante capacidad de síntesis de Whitman, lo que documentaban era discontinuidad, detritos, soledad, codicia, esterilidad. Stieglitz, que usaba la fotografía para desafiar a la civilización materialista, era en palabras de Rosenfeld «el hombre que creía que unos Estados Unidos espirituales existían en alguna parte, que Estados Unidos no era la tumba de Occidente». La tentativa implícita de Frank y Arbus, y de muchos de sus contemporáneos y sucesores, es mostrar que Estados Unidos sí es la tumba de Occidente.

Desde que la fotografía rompió con la afirmación whitmaniana —desde que ha dejado de entender cómo las fotografías podrían proponerse ser cultas, calificadas, trascendentes—, lo mejor de la fotografía estadounidense (y de muchos otros elementos de su cultura) se ha entregado a los consuelos del surrealismo, y se ha descubierto en

Estados Unidos al país surrealista por excelencia. Evidentemente es demasiado fácil afirmar que Estados Unidos es sólo un desfile de monstruosidades, una tierra baldía: el pesimismo barato típico de la reducción de lo real a lo surreal. Pero la propensión estadounidense a los mitos de redención y condenación continúa siendo uno de los aspectos más estimulantes, más seductores de nuestra cultura nacional. Lo que nos ha quedado del desacreditado sueño de revolución cultural de Whitman son fantasmas de papel y un programa de desesperación agudo e ingenioso.

Objetos melancólicos

La fotografía tiene la deslucida reputación de ser la más realista, y por ende la más hacendera, de las artes miméticas. De hecho, es el único arte que ha logrado cumplir con la ostentosa y secular amenaza de una usurpación surrealista de la sensibilidad moderna, mientras que la mayor parte de los candidatos con linaje ha abandonado la carrera.

La pintura arrancó con desventaja por ser una de las bellas artes, y cada objeto un original único y artesanal. Otro contratiempo fue el excepcional virtuosismo técnico de los pintores habitualmente incluidos en el canon surrealista, los cuales casi nunca imaginaban la tela como no figurativa. Sus cuadros parecían calculados con pulcritud, complacientemente bien ejecutados, nada dialécticos. Mantenían una prudente distancia de la combativa idea surrealista de borrar los límites entre el arte y lo que se llama vida, entre los objetos y los acontecimientos, entre lo intencionado y lo fortuito, entre los profesionales y los aficionados, entre lo noble y el oropel, entre la maestría y los errores afortunados. El resultado fue que el surrealismo pictórico resultó poco más que el contenido de un mundo onírico exiguamente provisto: unas cuan-

tas fantasías ingeniosas, casi siempre sueños eróticos y pesadillas agorafóbicas. (Sólo cuando esta retórica libertaria contribuyó a espolear a Jackson Pollock y otros en pos de un nuevo género de abstracción irreverente, el mandato pictórico surrealista pareció tener por fin un sentido creativo amplio.) La poesía, el otro arte al que los surrealistas se dedicaron con mayor asiduidad, ha producido resultados a la par de decepcionantes. Las artes en las cuales el surrealismo se ha consolidado son la ficción (sobre todo en cuanto contenido, pero con temas mucho más abundantes y complejos de los pretendidos en la pintura), el teatro, las artes del ensamblaje y —de modo cumplido y triunfal— la fotografía.

Que la fotografía sea el único arte surreal de origen no conlleva, sin embargo, que comparta los destinos del movimiento surrealista oficial. Al contrario. Los fotógrafos (muchos de ellos ex pintores) conscientemente influidos por el surrealismo cuentan hoy día casi tan poco como los fotógrafos «pictóricos» del siglo XIX que copiaban el aspecto de la pintura académica. Aun las *trouvailles* más encantadoras de los años veinte —las fotografías solarizadas y los rayógrafos de Man Ray, los fotogramas de László Moholy-Nagy, los estudios de exposición múltiple de Bragaglia, los fotomontajes de John Heartfield y Alexander Rodchenko— se consideran hazañas al margen en la historia de la fotografía. Los que se afanaron por interferir en el supuesto realismo superficial de la

fotografía fueron los que transmitieron de modo más restrictivo sus propiedades surreales. El legado surrealista en fotografía llegó a parecer trivial a medida que el repertorio de fantasías y accesorios surrealistas era absorbido con celeridad por la alta moda de los treinta, y la fotografía surrealista ofreció sobre todo retratos de un estilo amanerado reconocible en cuanto al uso de las mismas convenciones decorativas introducidas por el surrealismo en otras artes, especialmente en la pintura, el teatro y la publicidad. La actividad fotográfica convencional ha mostrado que una manipulación o dramatización surrealista de lo real es innecesaria, cuando no en efecto redundante. El surrealismo se encuentra en la médula misma de la empresa fotográfica: en la creación misma de un duplicado del mundo, de una realidad de segundo grado, más estrecha pero más dramática que la percibida por la visión natural. Cuanto menos retocada, menos manifiestamente artesanal y más ingenua, mayor autoridad parecía tener la fotografía.

El surrealismo siempre ha cortejado los accidentes, bendecido los imprevistos, elogiado las presencias perturbadoras. ¿Qué podría ser más surreal que un objeto que virtualmente se produce a sí mismo con un esfuerzo mínimo? ¿Un objeto cuya belleza, cuyos extraordinarios develamientos, cuyo peso emocional con toda probabilidad se acrecentarán por los accidentes que podrían acaecerle? Es la fotografía la que mejor ha mostrado cómo reunir el paraguas con la máquina de coser, el en-

cuentro fortuito que un gran poeta surrealista encontró como epítome de lo bello.

Al contrario de los objetos de las bellas artes en épocas predemocráticas, las fotografías no parecen depender en exceso de las intenciones del artista. Más bien deben su existencia a una cooperación libre (cuasi mágica, cuasi accidental) entre fotógrafo y tema, mediada por una máquina cada vez más simple y automatizada, incansable y que aun caprichosa puede producir un resultado interesante y nunca del todo erróneo. (El lema de ventas para la primera Kodak, en 1888, era: «Usted oprima el botón, nosotros hacemos el resto». Al comprador se le garantizaba que la fotografía saldría «sin errores».) En el cuento de hadas de la fotografía, la caja mágica asegura la veracidad y elimina el error, compensa la inexperiencia y recompensa la inocencia.

El mito es parodiado conmovedoramente en una película muda de 1928, *El cameraman*, donde un inepto y distraído Buster Keaton se atosiga inútilmente con su destartalado artefacto, rompiendo ventanas y puertas cada vez que recoge el trípode, sin conseguir nunca una imagen decorosa, hasta que al fin logra una estupenda secuencia (una primicia fotoperiodística de una guerra de pandillas en el barrio chino de Nueva York), sin advertirlo. La mascota del héroe, un mono, carga la cámara con película y la opera parte del tiempo.

El error de los militantes surrealistas fue imaginar que lo surreal era algo universal, es decir, un ámbito de la psicología, por cuanto resulta ser lo más local, racial, clasista y fechado. Así, las primeras fotografías surreales son del decenio de 1850, cuando por primera vez los fotógrafos salieron a merodear las calles de Londres, París y Nueva York en busca de un espontáneo trozo de la vida. Estas fotografías, concretas, particulares, anecdóticas (aunque la anécdota haya sido borrada) —momentos de un tiempo perdido, de costumbres desaparecidas—, nos parecen ahora mucho más surreales que toda fotografía abstracta y poética a fuerza de sobreimpresión, subimpresión, solarización y lo demás. Al creer que las imágenes que buscaban provenían del inconsciente, cuyos contenidos, como fieles freudianos, consideraban atemporales y universales, los surrealistas no comprendieron lo más brutalmente conmovedor, lo irracional, lo no asimilable, lo misterioso: el tiempo mismo. Lo que vuelve surreal una fotografía es su irrefutable patetismo como mensaje de un tiempo pasado, y la concreción de sus alusiones sobre la clase social.

El surrealismo es una desafección burguesa; que sus militantes lo creyeran universal es sólo un indicio más de que es propiamente burgués. Como estética que anhela ser una política, el surrealismo opta por los desvalidos, por los derechos de una realidad apartada o no oficial. Pero los escándalos que prohijaba la estética surrealista resul-

taban ser en general precisamente los misterios domésticos oscurecidos por el orden social burgués: el sexo y la pobreza. Eros, entronado por los primeros surrealistas en la cima de la realidad tabú que ellos procuraban rehabilitar, era parte del misterio de la condición social. Mientras parecía florecer con exuberancia en los extremos de la escala, pues las clases bajas y la nobleza eran consideradas libertinas por naturaleza, la clase media tenía que afanarse por alcanzar su revolución sexual. Las clases eran el misterio más profundo: el inagotable esplendor de los ricos y poderosos, la opaca degradación de los pobres y descartados.

La visión de la realidad como una presa exótica que el diligente cazador-con-cámara debe rastrear y capturar ha caracterizado a la fotografía desde sus comienzos, e indica la confluencia de la contracultura surrealista y los desdenes sociales de clase media. La fotografía siempre ha estado fascinada por las alturas y los sumideros de la sociedad. Los documentalistas (distintos de los cortesanos con cámaras) prefieren los últimos. Durante más de un siglo los fotógrafos se han cernido sobre los oprimidos y presenciado escenas violentas con una buena conciencia impresionante. La miseria social ha alentado a los acomodados a hacer fotografías, la más suave de las depredaciones, con el objeto de documentar una realidad oculta, es decir, una realidad oculta para ellos.

Al observar la realidad de otra gente con curiosidad, distanciamiento, profesionalismo, el

ubicuo fotógrafo opera como si esa actividad trascendiera los intereses de clase, como si su perspectiva fuera universal. De hecho, la fotografía al principio se consolida como una extensión de la mirada del *flâneur* de clase media, cuya sensibilidad fue descrita tan atinadamente por Baudelaire. El fotógrafo es una versión armada del paseante solitario que explora, acecha, cruza el infierno urbano, el caminante voyeurista que descubre en la ciudad un paisaje de extremos voluptuosos. Adepto a los regocijos de la observación, catador de la empatía, al *flâneur* el mundo le parece «pintoresco». Los hallazgos del *flâneur* de Baudelaire están diversamente ilustrados en las indiscretas instantáneas que en la década de 1890 Paul Martin hizo en las calles de Londres y a la orilla del mar, y Arnold Genthe en el barrio chino de San Francisco (ambos con una cámara oculta), en las calles menesterosas y los oficios decadentes del París crepuscular de Atget, en los dramas de sexo y soledad retratados en el libro *Paris de nuit* [París de noche] (1933) de Brassäi, en la imagen de la ciudad como escenario de desastres en *Naked City* [Ciudad desnuda] (1945) de Weegee. Al *flâneur* no le atraen las realidades oficiales de la ciudad sino sus rincones oscuros y miserables, sus pobladores relegados, una realidad no oficial tras la fachada de vida burguesa que el fotógrafo «aprehende» como un detective aprehende a un criminal.

Volviendo a *El cameraman*: una guerra de pandillas entre chinos pobres es un tema ideal.

Es rematadamente exótico, por lo tanto digno de fotografiarse. El éxito de la película del héroe está en parte asegurado precisamente porque él no entiende de qué se trata. (Tal como lo interpreta Buster Keaton, ni siquiera entiende que su vida peligra.) El tema surreal constante es *Cómo vive la otra mitad*, por citar el título cándidamente explícito que Jacob Riis dio al libro de fotografías sobre los pobres de Nueva York publicado en 1890. La fotografía ideada como documento social fue un instrumento de esa actitud propia de la clase media, a la vez celosa y meramente tolerante, curiosa e indiferente, llamada humanismo, para la cual los barrios bajos eran el decorado más seductor. Desde luego, los fotógrafos contemporáneos han aprendido a atrincherarse y a delimitar su tema. En vez del descaro de «la otra mitad», tenemos, por ejemplo, *East 100th Street* (el libro de fotografías de Harlem que Bruce Davidson publicó en 1970). La justificación sigue siendo la misma, que la fotografía sirva a un propósito enaltecido: descubrir una verdad oculta, preservar un pasado en extinción. (La verdad oculta, además, se identifica a menudo con el pasado en extinción. Entre 1874 y 1886, los londinenses prósperos podían inscribirse en la Sociedad para Fotografiar las Reliquias de la Antigua Londres.)

Los fotógrafos, que empezaron como artistas de la sensibilidad urbana, advirtieron muy pronto que la naturaleza es tan exótica como la ciu-

dad y los rústicos tan pintorescos como los habitantes de los barrios bajos. En 1897 sir Benjamin Stone, industrial acaudalado y parlamentario conservador de Birmingham, fundó la Asociación Nacional de Registro Fotográfico con el objetivo de documentar ceremonias y festivales rurales tradicionales ingleses en vías de desaparición. «Cada aldea —escribía Stone— tiene una historia que podría preservarse por medio de la cámara». Para un fotógrafo de buena cuna de finales del siglo XIX como el libresco conde Giuseppe Primoli, la vida callejera de los desfavorecidos era al menos tan interesante como los pasatiempos de otros aristócratas: compárense las fotografías que hizo Primoli de la boda del rey Víctor Manuel con sus imágenes de los pobres de Nápoles. Fue precisa la inmovilidad social de un fotógrafo de genio que a la vez era un niño, Jacques-Henri Lartigue, para restringir los temas a las extravagantes costumbres de la misma familia y clase del fotógrafo. Pero en el fondo la cámara transforma a cualquiera en turista de la realidad de otras personas, y a la larga de la propia.

Acaso el modelo más primitivo de esa constante mirada descendente son las treinta y seis fotografías de *Street Life in London* [La vida callejera londinense] (1877-1878), realizadas por el viajero y fotógrafo británico John Thomson. Aunque por cada fotógrafo especializado en los pobres, muchos más persiguen una gama más amplia de realidades exóticas. El propio Thomson go-

zó en este sentido de una carrera modélica. Antes de dedicarse a los pobres de su propio país, ya había visitado a los paganos, una estancia que dio por resultado los cuatro tomos de *Illustrations of China and Its People* [Ilustraciones de la China y sus gentes] (1873-1874). Y tras su libro sobre la vida callejera de los pobres de Londres, se volcó a la doméstica de los ricos de Londres: fue Thomson, hacia 1880, el pionero de la moda de los retratos fotográficos en casa.

Desde sus inicios, la fotografía profesional significaba en sentido propio una amplia suerte de turismo de clase, en la cual la mayoría de los fotógrafos combinaban repasos por la abyección social con retratos de celebridades o mercancías (alta costura, publicidad) o estudios del desnudo. Muchas carreras fotográficas sobresalientes de este siglo (como las de Edward Steichen, Bill Brandt, Henri Cartier-Bresson, Richard Avedon) se despliegan con cambios abruptos de nivel social y de jerarquía ética en los temas. Tal vez la ruptura más dramática se encuentra en la obra de Bill Brandt entre la preguerra y la posguerra. El trayecto entre sus severas fotografías de la sórdida Depresión en el norte de Inglaterra y sus estilizados retratos de celebridades y desnudos semiabstractos de los últimos decenios parece ciertamente muy largo. Pero no hay idiosincrasia particular, o incongruencia siquiera, en estos contrastes. Viajar entre realidades degradadas y encantadoras es parte del impulso mismo de la empresa fotográfica, a menos que el fotógrafo esté

enclaustrado en una obsesión en extremo privada (como aquello de Lewis Carroll con las niñas o lo de Diane Arbus con la corte de los milagros).

La pobreza no es más surreal que la riqueza; un cuerpo vestido con harapos mugrosos no es más surreal que una princesa vestida para un baile o un desnudo prístino. Lo surreal es la distancia que la fotografía impone y franquea: la distancia social y la distancia temporal. Vistas desde la perspectiva de clase media de la fotografía, las celebridades son tan interesantes como los parias. No es necesario que los fotógrafos adopten una actitud irónica e inteligente frente al material estereotipado. Una fascinación devota y respetuosa servirá igualmente, sobre todo con los temas más convencionales.

Nada podría estar más lejos, por ejemplo, de las sutilezas de Avedon que la obra de Ghitta Carell, fotógrafa húngara de celebridades en la época de Mussolini. Pero sus retratos parecen ahora tan excéntricos como los de Avedon, y mucho más surreales que las fotografías influidas por el surrealismo de Cecil Beaton del mismo período. Al ubicar a los modelos —véanse las fotografías que tomó en 1927 de Edith Sitwell, en 1936 de Cocteau— en decorados suntuosos y exuberantes, Beaton los transforma en efigies demasiado explícitas y poco convincentes. Pero la inocente complicidad de Carell con el deseo de sus generales, aristócratas y actores italianos de aparecer estáticos, equilibrados, elegantes, expone una verdad patente y precisa sobre ellos. La reverencia de la

fotografía los ha vuelto interesantes: el tiempo los ha vuelto inofensivos, demasiado humanos.

Algunos fotógrafos se erigen en científicos, otros en moralistas. Los científicos hacen un inventario del mundo, los moralistas se concentran en casos concretos. Un ejemplo de fotografía-comociencia es el proyecto que August Sander inició en 1911: un catálogo fotográfico del pueblo alemán. En contraste con los dibujos de George Grosz, que sintetizaban el espíritu y la diversidad de los tipos sociales de la Alemania de Weimar por medio de la caricatura, los «retratos arquetípicos» (como él los llamaba) de Sander implican una neutralidad pseudocientífica análoga a la de esas ciencias tipológicas, solapadamente tendenciosas, que florecieron en el siglo XIX, como la frenología, la criminología, la psiquiatría y la eugenesia. No era que Sander eligiera individuos por su carácter representativo, sino que suponía, con razón, que la cámara inevitablemente revela los rostros como máscaras sociales. Cada persona fotografiada era señal de algún oficio, clase o profesión. Todos sus modelos son representativos, igualmente representativos, de una realidad social determinada: la propia.

La mirada de Sander no es despiadada; es tolerante, imparcial. Compárese su fotografía «Gente de circo» de 1930 con los estudios de la gente de circo realizados por Diane Arbus o los retratos de mujeres mundanas de Lisette Model. Como en

las fotografías de Model y Arbus, la gente enfrenta la cámara de Sander, pero la mirada no es íntima, reveladora. Sander no estaba buscando secretos, estaba observando lo típico. La sociedad no contiene misterios. Al igual que Eadweard Muybridge, cuyos estudios fotográficos del decenio de 1880 lograron disipar las ideas falsas sobre lo que todo el mundo había visto siempre (cómo galopan los caballos, cómo se mueve la gente) porque había subdividido los movimientos del modelo en secuencias de tomas precisas y lo bastante prolongadas, Sander se proponía arrojar luz sobre el orden social atomizándolo en un número indefinido de tipos sociales. No parece sorprendente que en 1934, cinco años después de la publicación, los nazis confiscaran los ejemplares sin vender del libro de Sander *Antlitz der Zeit* [La faz del tiempo] y destruyeran las matrices, terminando abruptamente así con su proyecto de retratar a la nación. (Sander, que permaneció en Alemania durante todo el período nazi, se dedicó a fotografiar paisajes.) Se acusaba al proyecto de Sander de ser antisocial. Lo que quizás pareció antisocial a los nazis fue la idea del fotógrafo como un censista impassible cuya integridad de registro volvería superfluo todo comentario, y aun todo juicio.

Al contrario de casi todas las fotografías de intención documental, subyugada ya por la pobreza y lo extraño como temas eminentemente fotografiables, ya por las celebridades, el muestrario social de Sander es insólito, puntillosamente amplio.

Incluye burócratas y labriegos, criados y damas de sociedad, obreros fabriles e industriales, soldados y gitanos, actores y escribientes. Pero esa variedad no excluye el paternalismo clasista. El estilo ecléctico de Sander lo delata. Algunas fotografías son informales, fluidas, naturalistas; otras son ingenuas y torpes. Las muchas fotografías posadas con fondo plano y blanco son un cruce entre magníficos retratos de criminales y anticuados retratos de estudio. Sin proponérselo, Sander ajustaba el estilo al rango social de la persona que fotografiaba. Los profesionales y los ricos suelen fotografiarse en interiores sin aditamentos. Hablan por sí mismos. Los obreros y desclasados suelen estar fotografiados en un escenario (a menudo exterior) que los ubica, que habla en su nombre, como si no pudiera suponérselos la personalidad definida que se desarrolla normalmente en las clases media y alta.

En la obra de Sander cada cual está en su lugar, nadie está distraído, incómodo o descentrado. Un cretino es fotografiado con la misma imparcialidad estricta que un albañil, un ex combatiente sin piernas de la Primera Guerra Mundial igual que un joven y saludable soldado de uniforme, ceñudos estudiantes comunistas igual que nazis sonrientes, un magnate industrial igual que un cantante de ópera. «No tengo la intención de criticar ni de describir a esta gente», afirmó Sander. Si bien era esperable su declaración de que no se proponía criticar a los modelos al fotografiarlos, sí es interesante que pensara que tampoco los ha-

bía descrito. La complicidad de Sander con todos implica también una distancia frente a todos. Su complicidad con los modelos no es ingenua (como la de Carell) sino nihilista. Pese al realismo de clase, se trata de una de las obras más auténticamente abstractas de la historia de la fotografía.

Es difícil imaginar a un estadounidense intentando una taxonomía completa equivalente a la de Sander. Los grandes retratos fotográficos de Estados Unidos —como *American Photographs* [Fotografías estadounidenses] (1938) de Walker Evans y *The Americans* [Los Estadounidenses] (1959) de Robert Frank— han sido deliberadamente fortuitos, a la par que continúan reflejando el tradicional regodeo de la fotografía documental en los pobres y desposeídos, los ciudadanos olvidados de la nación. Y el proyecto fotográfico colectivo más ambicioso emprendido en el país, el de la Dirección del Seguro Agrario en 1935, bajo la dirección de Roy Emerson Stryker, se ocupaba exclusivamente de «grupos de bajos ingresos». * El proyecto de la

* Aunque eso cambió, según lo indica un memorando de Stryker a su personal en 1942, cuando la necesidad de levantar la moral durante la Segunda Guerra Mundial hizo de los pobres un tema demasiado deprimente. «*Necesitamos de inmediato retratos de hombres, mujeres y niños que den la impresión de creer realmente en Estados Unidos. Consigan gente con algo de ánimo. Ya hay demasiados en los expedientes que pintan al país como un asilo de ancianos y que casi todos están demasiado viejos para trabajar y demasiado desnutridos para preocuparse de lo que ocurre. (...) Necesitamos sobre todo hombres y mujeres jóvenes que trabajen en nuestras fábricas. (...) Amas de casa en sus cocinas o en el jardín recogiendo flores. Más parejas de edad con aire satisfecho (...)*»

DSA, concebido como una «documentación pictórica de nuestras zonas rurales y problemas rurales» (en palabras de Stryker), era desvergonzadamente propagandista, y Stryker indicaba a su equipo la actitud con que debían encarar el problema temático. El propósito del proyecto era demostrar el valor de la gente fotografiada. Por lo tanto, la definición del punto de vista quedaba implícita: el de la gente de clase media que necesitaba ser convencida de que los pobres eran pobres en verdad, y de que los pobres eran dignos. Es instructivo comparar las fotografías de la DSA con las de Sander. Aunque en las de Sander los pobres no carecen de dignidad, no es a causa de ningún propósito compasivo. Tienen dignidad por yuxtaposición, porque se los contempla con la misma frialdad que a todos los demás.

La fotografía estadounidense casi nunca fue tan distante. Para encontrar una aproximación evocadora de la de Sander hay que remitirse a quienes documentaron una parte moribunda o reemplazada de Estados Unidos: como Adam Clark Vroman, que fotografió indios de Arizona y Nuevo México entre 1895 y 1904. Las elegantes fotografías de Vroman son inexpresivas, nada desdeñosas, impasibles. Su tono es totalmente opuesto al de las fotografías de la DSA: no son conmovedoras, no tienen estilo, no excitan la misericordia. No hacen propaganda a favor de los indios. Sander no sabía que estaba fotografiando un mundo en ex-

tinción. Vroman sí. También sabía que no había modo de salvar el mundo que estaba registrando.

La fotografía europea se rigió primordialmente por la noción de lo pintoresco (es decir, los pobres, lo extranjero, lo deteriorado por el tiempo), lo importante (es decir, los ricos, los famosos) y lo bello. Las fotografías propendían al elogio o a la tentativa de neutralidad. Los estadounidenses, menos convencidos de la permanencia de cualquier acuerdo social elemental, expertos en la «realidad» y el carácter inevitable del cambio, han cultivado más a menudo la fotografía partidista. Se hicieron imágenes no sólo para mostrar lo que había que admirar sino para revelar qué insuficiencias era preciso afrontar, deplorar y remediar. La fotografía estadounidense implica una relación con la historia más sumaria y menos estable, y una relación con la realidad geográfica y social a la vez más esperanzada y más depredadora.

El perfil esperanzado lo ilustra el consabido uso de las fotografías en Estados Unidos para despertar conciencias. A principios de siglo Lewis Hine fue designado fotógrafo del Comité Nacional de Trabajo Infantil, y sus fotografías de niños que trabajaban en molinos de algodón, campos de remolacha y minas de carbón contribuyeron en efecto a que los legisladores proscribieran la mano de obra infantil. Durante el New Deal, el proyec-

to de Stryker en la DSA (Stryker era discípulo de Hine) suministró a Washington información sobre los peones rurales y granjeros para que los burócratas pudieran idear una manera de ayudarlos. Pero aun en sus períodos más moralistas, la fotografía documental era también imperiosa en otro sentido. Tanto el impasible informe de viaje de Thomson como las apasionadas revelaciones de Riis o Hine reflejan el ansia de apropiarse de una realidad ajena. Y ninguna realidad está a salvo de la apropiación, ni la escandalosa (que debe ser corregida) ni la meramente bella (o que puede llegar a serlo mediante la cámara). Idealmente, el fotógrafo era capaz de conseguir la afinidad de ambas realidades, según lo ilustra el título de una entrevista con Hine en 1920, «Tratar el trabajo artísticamente».

El aspecto depredador de la fotografía está en el corazón de la alianza, evidente en Estados Unidos antes que en ningún otro lugar, entre fotografía y turismo. Después de la apertura del Oeste en 1869 con la terminación del ferrocarril transcontinental, sobrevino la colonización mediante la fotografía. El caso de los indios norteamericanos es el más brutal. Aficionados serios y discretos como Vroman habían estado operando desde el final de la Guerra de Secesión. Eran la vanguardia de un ejército de turistas que llegó hacia finales de siglo, ávidos de «una buena instantánea» de la vida india. Los turistas invadieron la vida privada de los indios, fotografiando objetos religiosos y danzas

y lugares sagrados, en caso necesario pagaron a los indios para que posaran y los persuadieron de que revisaran sus ceremonias para proveer más material fotogénico.

Pero la ceremonia nativa que se altera cuando arrasan las hordas de turistas no difiere demasiado de un escándalo en los barrios marginales corregido porque alguien le hace una fotografía. En la medida en que los descubridores de escándalos obtenían resultados, también alteraban lo que fotografiaban; de hecho, fotografiar algo se transformó en una fase rutinaria del procedimiento para alterarlo. El peligro era el cambio superficial, ceñido a la lectura más estrecha del tema de la fotografía. Mullberry Bend, el barrio bajo de Nueva York que Riis fotografió a fines de la década de 1880, fue después demolido y sus habitantes reubicados por orden de Theodore Roosevelt, a la sazón gobernador del estado, mientras otros barrios bajos igualmente sórdidos permanecieron en pie.

El fotógrafo saquea y preserva, denuncia y consagra a la vez. La fotografía expresa la impaciencia estadounidense con la realidad, el gusto por actividades instrumentadas por una máquina. «La velocidad es el fondo de todo —como aseveró Hart Crane (a propósito de Stieglitz en 1923)—, la centésima de segundo capturada con tanta precisión que continúa el movimiento de la imagen indefinidamente: el momento eternizado». Ante la imponente extensión y extrañeza de un continen-

te recién colonizado, la gente empuñaba cámaras como medio de apropiación de los sitios que visitaba. Kodak colocaba letreros enumerando lo que era preciso fotografiar en las entradas de muchos pueblos. En los parques nacionales, los letreros indicaban los lugares donde los visitantes podían situarse con sus cámaras.

Sander se siente cómodo en su propio país. Los fotógrafos estadounidenses viajan a menudo abrumados por una irrespetuosa admiración ante lo que el país les ofrece en materia de sorpresas surreales. Moralistas y saqueadores inescrupulosos, hijos de su tierra y extranjeros en ella, señalarán algo que está desapareciendo, y a menudo precipitarán su desaparición al fotografiarlo. Tomar, como Sander, un espécimen tras otro, en busca de un inventario idealmente completo, presupone que la sociedad se puede imaginar como una totalidad comprensible. Los fotógrafos europeos han dado por sentado que la sociedad es de algún modo estable como la naturaleza. En Estados Unidos la naturaleza siempre ha estado bajo sospecha, a la defensiva, devorada por el progreso. En Estados Unidos, todo espécimen se transforma en reliquia.

El paisaje estadounidense siempre ha sido demasiado diverso, inmenso, misterioso, evasivo para prestarse al cientificismo. «No *sabe*, no puede *decir*, con anterioridad a los hechos», escribió Henry James en *The American Scene* [El panorama estadounidense] (1907),

y ni siquiera quiere conocer o decir; los hechos mismos acechan, antes de la comprensión, en una masa demasiado grande para un mero bocado: es como si las sílabas fueran demasiado numerosas para ser una palabra legible. La palabra ilegible, en consecuencia, la gran respuesta inescrutable a las preguntas, pende en el vasto cielo estadounidense, en su imaginación, como algo fantástico y *abracadabrante*, perteneciente a una lengua desconocida, y con esta conveniente insignia viaja y considera y medita, y, en la medida de lo posible, goza.

Los estadounidenses sienten que la realidad de su país es tan portentosa y mudable que tratar de encararla de manera científica, clasificatoria, sería el más palmario de los alardes. Es posible acercarse de modo indirecto, mediante subterfugios, desmenuzándola en extraños fragmentos que de algún modo, por sinécdoque, pudieran tenerse por el todo.

Los fotógrafos estadounidenses (como los escritores estadounidenses) plantean algo inefable en la realidad nacional, algo que, acaso, jamás se haya visto antes. Jack Kerouac empieza así su prólogo al libro *The Americans* de Robert Frank:

Esa descabellada sensación que se tiene en Estados Unidos cuando el sol caldea las ca-

lles y se oye música de una gramola o de un funeral cercano, eso es lo que Robert Frank ha capturado en estas tremendas fotografías realizadas mientras viajaba recorriendo prácticamente cuarenta y ocho estados con un viejo automóvil usado (gracias a una beca Guggenheim) y con la agilidad, el misterio, el genio, la tristeza y el extraño sigilo de una sombra fotografió escenas que jamás se han visto en una película. [...] Después de ver estas imágenes ya no se sabe en verdad qué es más triste, si una gramola o un ataúd.

Un inventario de Estados Unidos es inevitablemente anticientífico, una confusión delirante y «abracadabrante» de objetos, donde las gramolas se parecen a los ataúdes. James al menos consiguió pronunciar el cínico juicio de que «este efecto particular de la dimensión de las cosas es el único efecto que, en todo el país, no es directamente adverso a la alegría». Para Kerouac —para la principal tradición fotográfica estadounidense— la emoción que prevalece es la tristeza. Detrás de las pretensiones rituales de los fotógrafos estadounidenses de estar echando una ojeada, al azar, sin preconceptos —iluminando temas, registrándolos flemáticamente—, hay una visión afligida de lo perdido.

La eficacia de la manifestación fotográfica de lo perdido estriba en su enriquecimiento constante de la familiar iconografía del misterio, la mortali-

dad y la caducidad. Los espectros más tradicionales son convocados por algunos fotógrafos estadounidenses más antiguos como Clarence John Laughlin, un confeso exponente del «romanticismo extremo» que a mediados de la década de los treinta comenzó a fotografiar ruinosas mansiones de las plantaciones en el bajo Mississippi, monumentos funerarios en los cementerios pantanosos de Louisiana, interiores victorianos en Milwaukee y Chicago; pero el método asimismo funciona con temas en que el pasado no exuda un tufo tan convencional, como en una fotografía de Laughlin de 1962, «Espectro de Coca-Cola». Además del romanticismo (extremo o no) del pasado, la fotografía ofrece un romanticismo inmediato del presente. En Estados Unidos, el fotógrafo no es sólo la persona que registra el pasado sino la que lo inventa. Como escribe Berenice Abbott: «El fotógrafo es el ser contemporáneo por excelencia; a través de su mirada el ahora se vuelve pasado».

Al regresar de París a Nueva York en 1929, después de varios años de aprendizaje con Man Ray y de descubrir (y rescatar) la obra entonces casi desconocida de Eugène Atget, Abbott se dedicó a fotografiar la ciudad. En el prefacio de su libro de fotografías *Changing New York* [Nueva York cambiante] (1939) explica: «Si nunca me hubiese ido de Estados Unidos, nunca habría querido fotografiar Nueva York. Pero cuando la vi con nuevos ojos supe que era *mi* país, algo que tenía que dejar asen-

tado en fotografías». El propósito de Abbott («Quería registrarla antes de que cambiara por completo») evoca el de Atget, que pasó los años entre 1898 y su muerte en 1927 documentando paciente, furtivamente, un París menudo y marchito que estaba desapareciendo. Pero Abbott está registrando algo aún más fantástico: el reemplazo incesante de lo nuevo. La Nueva York de los años treinta era muy diferente de París: «No tanta belleza y tradición como fantasías nativas surgiendo de la codicia acelerada». El libro de Abbott tiene un título idóneo, pues lo que hace no es tanto conmemorar el pasado como limitarse a documentar diez años de ese rasgo autodestructivo crónico en la experiencia estadounidense, en la que incluso el pasado inmediato se desgasta, despeja, demuele, desecha y canjea constantemente. Cada vez menos estadounidenses poseen objetos con pátina, muebles viejos, ollas de los abuelos: esas cosas usadas y enriquecidas por generaciones de contacto humano que Rilke celebraba en las *Elegías de Duino* como esenciales para un paisaje humano. A cambio, tenemos nuestros espectros de papel, paisajes transistorizados. Un museo liviano y portátil.

Las fotografías, que transforman el pasado en objeto de consumo, son un atajo. Toda colección de fotografías es un ejercicio de montaje surrealista y el compendio surrealista de la historia.

Tal como Kurt Schwitters y, más recientemente, Bruce Conner y Ed Kienholz han hecho brillantes objetos, representaciones y ambientes con desechos, nosotros elaboramos una historia con nuestros detritos. Y a esta práctica se le adjudica una determinada virtud cívica, adecuada a una sociedad democrática. La verdadera modernidad no es la austeridad sino una plenitud rociada de desperdicios, el tenaz remedo del magnánimo sueño de Whitman. Influidos por los fotógrafos y los artistas pop, arquitectos como Robert Venturi aprenden de Las Vegas y descubren en Times Square una digna sucesora de la Piazza San Marco; y Reyner Banham alaba la «arquitectura instantánea y el paisaje urbano instantáneo» de Los Ángeles por su oferta de libertad, de una buena vida imposible entre las bellezas e inmundicias de la ciudad europea, exaltando la liberación ofrecida por una sociedad cuya conciencia se construye, *ad hoc*, con jirones y desechos. Estados Unidos, ese país surreal, está plagado de objetos encontrados. Nuestros desechos se han convertido en arte. Nuestros desechos se han convertido en historia.

Las fotografías son, desde luego, artefactos. Pero su atractivo reside, en un mundo atestado de reliquias fotográficas, en que también parecen tener la categoría de objetos encontrados, rebanadas no premeditadas del mundo. Así, trafican simultáneamente con el prestigio del arte y la magia de lo real. Son nubes de fantasía y cápsulas de in-

formación. La fotografía se ha transformado en el arte por excelencia de las sociedades opulentas, derrochadoras, inquietas; una herramienta indispensable de la nueva cultura de masas que aquí cobró forma después de la Guerra de Secesión y sólo conquistó Europa después de la Segunda Guerra Mundial, pese a que sus valores ya tenían algún arraigo en las clases acomodadas a mediados del siglo XIX, cuando, según la hastiada descripción de Baudelaire, «nuestra indigente sociedad» sufría un trance narcisista ante el «abaratado método de difundir un aborrecimiento por la historia» de Daguerre.

La apropiación surrealista de la historia también implica un aire de melancolía, además de una voracidad e impertinencia superficiales. En los comienzos mismos de la fotografía, a fines del decenio de 1830, William H. Fox Talbot advirtió la especial aptitud de la cámara para registrar «las heridas del tiempo». Fox Talbot hablaba de lo que ocurre a edificios y monumentos. Para nosotros, las abrasiones más interesantes no son las de la piedra sino las de la carne. Mediante las fotografías seguimos del modo más íntimo y perturbador la realidad del envejecimiento de las personas. Mirar un viejo retrato propio, de cualquier conocido, o de un personaje público fotografiado a menudo, es sentir ante todo: cuánto más *joven* (yo, ella o él) era entonces. La fotografía es el inventario de la mortalidad. Ahora basta oprimir un botón para investir un momento de ironía póstuma. Las fotografías

muestran a las personas *allí* y en una época específica de la vida, de un modo irrefutable, agrupan gente y cosas que un momento después ya se han dispersado, cambiado, siguen el curso de sus autónomos destinos. La reacción ante las fotografías que Roman Vishniac hizo en 1938 de la vida cotidiana en los guetos de Polonia se ve abrumadoramente afectada por el conocimiento de que esa gente no tardaría en perecer. Para el paseante solitario, todos los rostros de fotografías estereotípicas ahuecadas tras un vidrio y fijadas en las lápidas de los cementerios de países latinos parecen contener una profecía de sus muertes. Las fotografías declaran la inocencia, la vulnerabilidad de las vidas que se dirigen hacia su propia destrucción, y este vínculo entre la fotografía y la muerte lastra todas las fotografías de personas. En el filme *Menschen am Sonntag* [«Hombres en domingo»] (1929) de Robert Siodmak, obreros berlineses se hacen fotografiar al final de un paseo dominical. Uno por uno enfrentan la caja negra del fotógrafo ambulante: sonríen, parecen ansiosos, guasean, miran fijamente. La cámara cinematográfica se demora en primeros planos para permitirnos gozar de la movilidad de cada rostro; luego vemos el rostro congelado en la última expresión, embalsamado en una imagen fija. Las fotografías sobrecogen en el flujo de la película, pues transmutan en un instante el presente en pasado, la vida en muerte. Y una de las películas más inquietantes que se han rodado, *La*

Jetée [«La pista»] (1963) de Chris Marker, es la historia de un hombre que presagia su propia muerte, narrada enteramente con fotografías fijas.

Así como la fascinación ejercida por las fotografías es un recordatorio de la muerte, también es una invitación al sentimentalismo. Las fotografías transforman el pasado en un objeto de tierna reminiscencia, embrollando las distinciones morales y desmantelando los juicios históricos mediante el patetismo generalizado de contemplar tiempos idos. Un libro reciente dispone en orden alfabético las fotografías de un incongruente grupo de celebridades cuando eran bebés o niños. Stalin y Gertrude Stein, que miran hacia fuera desde páginas opuestas, parecen igualmente solemnes y entrañables; Elvis Presley y Proust, otro par de juveniles compañeros de página, se asemejan ligeramente; Hubert Humphrey (a la edad de tres años) y Aldous Huxley (a los ocho), uno junto al otro, tienen en común que ambos ya exhiben los enérgicos excesos del carácter por los que serían conocidos de adultos. Ninguna imagen del libro carece de interés y encanto, dado lo que sabemos (incluyendo, en la mayoría de los casos, fotografías) de las criaturas célebres que llegarían a ser esos niños. Para este y otros empeños similares de ironía surrealista, las instantáneas ingenuas o los retratos de estudio más convencionales son eficacísimos: semejantes imágenes parecen aún más extrañas, conmovedoras, premonitorias.

La recuperación de viejas fotografías mediante su ubicación en contextos nuevos se ha transformado en una importante industria editorial. Una fotografía es apenas un fragmento, y con el paso del tiempo se sueltan las amarras. Boga a la deriva en un pretérito tenue y abstracto, apta para todo género de interpretación (o de correspondencia con otras fotografías). Una fotografía también podría describirse como una cita, lo cual asemeja un libro de fotografías a uno de citas. Y un modo cada vez más difundido de presentar fotografías en libros consiste en acompañarlas ellas mismas con citas.

Un ejemplo: *Down Home* [Allá en casa] (1972) de Bob Adelman, retrato de un condado rural de Alabama, uno de los más pobres del país, realizado durante un período de cinco años en los sesenta. Muestra cabal de la continua predilección de los fotógrafos documentales por los fracasados, el libro de Adelman desciende de *Elogiemos ahora a hombres famosos*, cuyo meollo precisamente era que sus modelos no eran célebres sino olvidados. Pero las fotografías de Walker Evans iban acompañadas por la elocuente (y a veces excesiva) prosa de James Agee, cuyo propósito era ahondar la empatía del lector con la vida de los granjeros. Nadie se aventura a ser portavoz de los modelos de Adelman. (Es característico de las simpatías liberales que orientan su libro que presuma de no sostener punto de vista alguno: es decir, que se trata de una mirada del todo imparcial, desvinculada, de su tema.) Podría

considerarse *Down Home* como una versión en miniatura, en la escala de un condado, del proyecto de August Sander: la compilación de un registro fotográfico objetivo de un pueblo. Pero estos especímenes hablan, lo cual confiere a estas fotografías sin pretensiones un peso que no tendrían por sí mismas. Las fotografías de los ciudadanos del condado de Wilcox, acompañadas de sus palabras, los caracterizan como personas obligadas a defender o exhibir su territorio; sugieren que estas vidas son, en un sentido literal, una serie de posiciones o poses.

Otro ejemplo: *Wisconsin Death Trip* [Viaje a la muerte en Wisconsin] (1973) de Michael Lesy, que también elabora, con apoyo de fotografías, el retrato de un condado rural; aunque el tiempo es el pasado, entre 1890 y 1910, años de grave recesión y calamidades económicas, y el condado de Jackson se reconstruye mediante objetos encontrados que datan de esos decenios. Éstos consisten en una selección de fotografías de Charles van Schaick, el principal fotógrafo comercial de la sede del condado, de quien la Sociedad Histórica Estatal de Wisconsin conserva unos tres mil negativos en vidrio; y citas de fuentes de la época, ante todo periódicos de la localidad y registros del manicomio del condado, y narrativa sobre el Medio Oeste. Las citas no tienen relación alguna con las fotografías, pero se corresponden con ellas de un modo aleatorio e intuitivo, como las letras y sonidos de John Cage se conciertan en el momento de la re-

presentación con los pasos de danza ya coreografiados por Merce Cunningham.

Las personas fotografiadas en *Down Home* son las autoras de las declaraciones que leemos en la página opuesta. Blancos y negros, pobres y ricos hablan, exponiendo puntos de vista contrastantes (sobre todo en asuntos de clase y raza). Pero si bien las declaraciones que acompañan las fotografías de Adelman se contradicen recíprocamente, los textos que ha recopilado Lesy dicen todos lo mismo: que en los Estados Unidos finiseculares había un conjunto asombroso de individuos resueltos a colgarse en los establos, arrojar a los hijos a los pozos, degollar a las esposas, quitarse las ropas en la calle principal, quemar las cosechas de los vecinos, y otras de esas actividades misceláneas que llevan a dar con los huesos en la cárcel o con los chalados. En caso de que alguien pensara que Vietnam y toda la confusión y animosidad nacionales del último decenio han hecho de Estados Unidos un país de esperanzas malogradas, Lesy arguye que el sueño ya se había derrumbado a finales del siglo pasado, no en las ciudades inhumanas sino en las comunidades agrícolas; que el país entero ha perdido la cordura, y desde hace mucho tiempo. Desde luego, este *Viaje a la muerte en Wisconsin* no prueba realmente nada. La fuerza de su argumento histórico es la fuerza del collage. Lesy pudo haber acompañado las perturbadoras fotografías de Van Schaick, bellamente erosionadas por el tiempo, con otros

textos de la época —cartas de amor, diarios— y ofrecer otra impresión, acaso menos desesperada. El libro es una viva polémica, de un pesimismo en boga, y del todo caprichosa como historia.

Diversos autores estadounidenses, sobre todo Sherwood Anderson, han escrito con afán igualmente polémico sobre las mezquindades de la vida en los pequeños pueblos durante la época aproximada cubierta por el libro de Lesy. Aunque si bien obras de foto-ficción como *Wisconsin Death Trip* explican menos que muchos cuentos y novelas, persuaden más ahora porque tienen la autoridad de un documento. Las fotografías —y las citas— parecen más auténticas que extensas narraciones literarias porque se tienen por trozos de la realidad. La única prosa que cada vez más lectores juzgan digna de crédito no es la escritura elegante de un Agee, sino el registro en bruto: grabaciones magnetofónicas corregidas o sin corregir, fragmentos o textos integrales de documentos paraliterarios (actas judiciales, cartas, diarios, historiales psiquiátricos), reportajes en primera persona, a menudo escarnecedoramente chapuceros y paranoides. En Estados Unidos existe un rencoroso recelo ante lo que parece literario, sin mencionar un creciente desinterés de los jóvenes por leer cualquier cosa, aun los subtítulos de películas extranjeras y el texto de la cubierta de un disco, lo cual explica en parte ese nuevo gusto por libros de pocas palabras y muchas fotografías. (Desde luego, la fotografía mis-

ma refleja con creces el prestigio de la rudeza, el escarnio propio, lo inapropiado, la indisciplina: la «antifotografía».)

«Todos los hombres y mujeres que el escritor había conocido se habían vuelto caracteres grotescos», afirma Anderson en el prólogo de *Winesburg, Ohio* (1919), que en un principio iba a llamarse *The Book of the Grotesque* [El libro de lo grotesco]. Prosigue: «Los caracteres grotescos no eran todos horribles. Algunos eran divertidos, otros casi hermosos [...]». El surrealismo es el arte de generalizar lo grotesco y luego descubrir los matices (y los encantos) de *eso*. Ninguna actividad está mejor abastecida para ejercer la manera de mirar surrealista que la fotografía; y finalmente todas las fotografías se miran de modo surrealista. La gente saquea sus altillos y los archivos de las sociedades históricas municipales y estatales en busca de fotografías viejas; se redescubren fotógrafos cada vez más oscuros u olvidados. Los libros de fotografías forman pilas cada vez más altas, calculando el pasado perdido (de allí la promoción de la fotografía de aficionados), tomando la temperatura del presente. Las fotografías procuran historia instantánea, sociología instantánea, participación instantánea. Pero hay algo señaladamente anodino en estos nuevos modos de empacar la realidad. La estrategia surrealista, que prometía un punto de observación nuevo y apasionante para la crítica radical de la cultura moderna, ha derivado en una ironía fácil que democratiza

todo indicio y equipara sus magros indicios con la historia. El surrealismo sólo puede emitir un juicio reaccionario; puede transformar la historia en una mera acumulación de extravagancias, una broma, un viaje a la muerte.

El gusto por las citas (y por la yuxtaposición de citas incongruentes) es un gusto surrealista. Así, Walter Benjamin —cuya sensibilidad surrealista es la más profunda de cuantas se tenga noticia— era un apasionado coleccionista de citas. En su magistral ensayo sobre Benjamin, Hannah Arendt refiere que «nada era más característico de él en los años treinta que las libretas de tapa negra que siempre llevaba consigo y donde infatigablemente consignaba en forma de citas las redadas de “perlas” y “corales” que le ofrecían la vida diaria y la lectura. En ocasiones las leía en voz alta, las exhibía como ejemplares de una colección selecta y preciosa». Aunque recopilar citas podría considerarse un mero mimetismo irónico —una afición inofensiva, por así decirlo—, no cabe suponer que Benjamin reprobaba, o no se entregaba a, la cosa real. Pues Benjamin estaba convencido de que la realidad misma propiciaba —y reivindicaba— los otrora indóciles, inevitablemente destructivos miramientos del coleccionista. En un mundo que está a un paso de convertirse en una vasta cantera, el coleccionista se transforma en un personaje consagrado a una

piadosa tarea de rescate. Puesto que el curso de la historia moderna ya ha socavado las tradiciones y resquebrajado las totalidades vivientes donde antes encontraban su sitio los objetos preciosos, el coleccionista puede ahora dedicarse sin remordimientos a excavar en busca de los fragmentos más escogidos y emblemáticos.

Con la creciente aceleración del cambio histórico, el pasado mismo se ha convertido en el tema más surreal, posibilitando, como afirmó Benjamin, ver una belleza nueva en lo que desaparece. Desde un principio, los fotógrafos no sólo se impusieron la tarea de registrar un mundo en vías de extinción sino que la cumplieron por encargo de quienes la apresuraban. (Ya en 1842, ese infatigable renovador de tesoros arquitectónicos franceses, Viollet-le-Duc, encargó una serie de daguerrotipos de Notre-Dame antes de iniciar su restauración de la catedral.) «Renovar el viejo mundo —escribió Benjamin—, ése es el deseo más profundo del coleccionista cuando se ve impulsado a adquirir cosas nuevas». Pero el viejo mundo no puede renovarse, mediante citas no, sin duda; y éste es el aspecto amargo y quijotesco de la empresa fotográfica.

Las ideas de Benjamin son dignas de mención porque él fue el crítico más importante y original de la fotografía —a pesar de (y a causa de) la contradicción interna de su disquisición sobre la fotografía, consecuencia del desafío planteado por su sensibilidad surrealista a sus principios marxistas—.

tas y brechtianos— y porque el propio proyecto ideal de Benjamin se entiende como una versión sublimada de la actividad del fotógrafo. Este proyecto era una obra de crítica literaria que se compondría enteramente de citas, y por lo tanto estaría despojada de todo lo que pudiera revelar empatía. Un rechazo de la empatía, un desdén por el tráfico de mensajes, la pretensión de invisibilidad: tales son las estrategias suscritas por la mayoría de los fotógrafos profesionales. La historia de la fotografía revela una larga tradición de ambivalencia respecto de su capacidad para el partidismo: la impresión es que la toma de partido socava su perenne supuesto de que todos los temas tienen validez e interés. Pero lo que en Benjamin es una desgarradora idea de escrupulosidad, destinada a permitir que el pasado mudo hable con voz propia, con toda su irresuelta complejidad, se transforma—cuando se generaliza en la fotografía— en la descreación acumulativa del pasado (por la misma acción de preservarlo), la elaboración de una realidad nueva y paralela que vuelve inmediato el pasado a la vez que reitera su cómica o trágica irrelevancia, que confiere a la especificidad del pasado una ironía ilimitada, que transforma el presente en pasado y el pasado en preteridad.

Como al coleccionista, al fotógrafo lo anima una pasión que, si bien parece dedicada al presente, está vinculada a una percepción del pasado. Pero mientras las artes tradicionales de la conciencia his-

tórica procuran poner en orden el pasado, distinguiendo lo innovador de lo retrógrado, lo central de lo marginal, lo relevante de lo irrelevante o meramente interesante, la actitud del fotógrafo —como la del coleccionista— es asistemática, de hecho anti-sistemática. El ardor de un fotógrafo por un tema no tiene relación esencial con sus contenidos o valores, con lo que lo hace clasificable. Es ante todo una afirmación de la presencia de ese tema; de su pertinencia (la pertinencia de una expresión en un rostro, de la disposición de un conjunto de objetos), lo cual equivale a la pauta de autenticidad del coleccionista; de su especificidad, las cualidades cualesquiera que lo hacen único. La mirada sobre todo ávida y tenaz del fotógrafo no sólo se resiste a la clasificación y evaluación tradicionales de sus temas, sino que procura conscientemente desafiarlas y subvertirlas. Por esta razón, su tratamiento es mucho menos aleatorio de lo que se afirma en general.

En principio, la fotografía ejecuta el mandato surrealista sobre la adopción de una actitud rigurosamente equitativa frente a todo tema. (Todo es «real».) En efecto ha demostrado —como el propio gusto habitual del surrealismo— una inveterada afición por la basura, lo malcarado, los desechos, las superficies desportilladas, las rarezas, lo *kitsch*. Así, Atget se especializaba en las bellezas marginales de vehículos rodados de construcción barata, escaparates chabacanos o extravagantes, el arte estilizado de letreros y tiovivos, pórticos or-

namentados, aldabones peculiares, rejas de hierro forjado, adornos de estuco en las fachadas de casas ruinosas. El fotógrafo —y el consumidor de fotografías— sigue los pasos del trapero, una de las figuras favoritas de Baudelaire para caracterizar al poeta moderno:

Todo cuanto la gran ciudad desechó, todo cuanto perdió, todo cuanto desdeñó, todo cuanto pisoteó, él lo cataloga y colecciona [...] aparta las cosas, lleva a cabo una selección acertada, se porta como un tacaño con su tesoro y se detiene en los escombros que entre las mandíbulas de la diosa Industria adoptarán la forma de cosas útiles y agradables.

Lúgubres fábricas y avenidas atestadas de carteles lucen tan bellas, a través del ojo de la cámara, como iglesias y paisajes bucólicos. Más bellos, según el gusto moderno. Recuérdese que fueron Breton y otros surrealistas quienes inventaron la tienda de artículos usados como templo del gusto de vanguardia y exaltaron las visitas a los mercados de baratijas como una suerte de peregrinaje artístico. La perspicacia del trapero surrealista estaba consagrada a encontrar bello lo que otros encontraban feo o carente de interés y relevancia: ornamentos, objetos naif o pop, desechos urbanos.

Al igual que la estructuración mediante citas de una prosa de ficción, una pintura, una pe-

lícula —piénsese en Borges, Kitaj, Godard—, es un ejemplo especializado de gusto surrealista, la práctica cada vez más común de poner fotografías en las paredes de salones y dormitorios, donde antes colgaban reproducciones de pinturas, es un indicio de la vasta difusión del gusto surrealista. Pues las propias fotografías satisfacen muchos de los criterios aprobados por el surrealismo, ya que son objetos ubicuos, baratos, anodinos. Una pintura se encomienda o se compra; una fotografía se encuentra (en álbumes y cajones), se recorta (de diarios y revistas), o se hace sin dificultad. Y los objetos que son fotografías no sólo proliferan de un modo imposible para las pinturas, sino que, de algún modo, son estéticamente indestructibles. *La última cena* de Leonardo, en Milán, no ha mejorado con el tiempo, todo lo contrario. Las fotografías, cuando se ajan, ensucian, manchan, resquebrajan y paldescen, conservan un buen aspecto; a menudo mejoran. (En este, como en otros aspectos, el arte al que en efecto se asemeja la fotografía es a la arquitectura, cuyas obras están sometidas a la misma e inexorable promoción con el paso del tiempo; muchos edificios, y no sólo el Partenón, quizás lucen mejor como ruinas.)

Lo que es cierto de las fotografías es cierto del mundo visto fotográficamente. La fotografía transforma la belleza de las ruinas, hallazgo de los literatos del siglo XVIII, en un gusto genuinamente popular. Y extiende esa belleza más allá de las

ruinas de los románticos, como esas lánguidas formas de la decrepitud fotografiadas por Laughlin, a las ruinas de los modernos: la realidad misma. El fotógrafo está comprometido, quiéralo o no, en la empresa de volver antigua la realidad, y las fotografías mismas son antigüedades instantáneas. El fotógrafo ofrece una contrapartida moderna de ese género arquitectónico y romántico por antonomasia, la ruina artificial: la ruina creada para ahondar las características históricas de un paisaje, para que la naturaleza sea sugestiva; sugestiva del pasado.

La contingencia de las fotografías confirma que todo es perecedero; la arbitrariedad de la evidencia fotográfica indica que la realidad es fundamentalmente inclasificable. La realidad se compendia en un surtido de fragmentos informales; una manera incesantemente seductora, emotivamente reduccionista de relacionarse con el mundo. Al ilustrar esa relación en parte jubilosa, en parte descendiente con la realidad, la cual es la consigna central del surrealismo, la insistencia del fotógrafo en que todo es real asimismo implica que lo real es insuficiente. Al proclamar un descontento fundamental con la realidad, el surrealismo indica una postura de alienación que ahora se ha vuelto actitud generalizada en aquellas regiones del mundo políticamente poderosas, industrializadas y operantes de la cámara. ¿Por qué otra razón la realidad se consideraría insuficiente, chata, excesivamente ordenada, superficialmente racional? En el

pasado, el descontento con la realidad se expresaba en el anhelo de *otro* mundo. En la sociedad moderna, el descontento con la realidad se expresa con vehemencia, y de manera harto persuasiva, en el anhelo de reproducir *este* mundo. Como si sólo por mirar la realidad en la forma de un objeto —mediante el chute de la fotografía— fuera de veras real, es decir, surreal.

La fotografía inevitablemente conlleva una determinada condescendencia a la realidad. De estar «allá fuera», el mundo pasa a estar «dentro» de las fotografías. Nuestras cabezas se parecen cada vez más a esas cajas mágicas que Joseph Cornell llenaba de objetos pequeños e incongruentes cuyo origen era una Francia que nunca visitó. O a un conjunto de viejos fotogramas de películas, de las cuales Cornell reunió una vasta colección con el mismo espíritu surrealista: como reliquias evocadoras de la experiencia cinematográfica original, como medio de poseer una prenda de la belleza de los actores. Pero la relación de una fotografía fija con una película es intrínsecamente engañosa. No es igual citar una película que citar un libro. Mientras el tiempo de lectura de un libro depende del lector, el del visionado de una película está determinado por el realizador, y las imágenes se perciben con la rapidez o lentitud que permite el montaje. Así como una fotografía fija, que permite demorarnos cuanto nos apetezca en un solo momento, contradice la forma misma de la película, un conjunto

de fotografías que congela momentos en la vida o en la sociedad contradice su forma, la cual es un proceso, un caudal en el tiempo. El mundo fotografiado entabla con el mundo real la misma relación, esencialmente inexacta, que las fotografías fijas con las películas. La vida no consiste en detalles significativos, iluminados con un destello, fijados para siempre. Las fotografías sí.

El atractivo de las fotografías, el señorío que ejercen en nosotros, consiste en que al mismo tiempo nos ofrecen una relación experta *con* el mundo y una aceptación promiscua *del* mundo. Pues esta relación experta *con* el mundo, a causa de la evolución de la revuelta moderna contra las normas estéticas tradicionales, está profundamente afinada en la promoción de pautas de gusto *kitsch*. Si bien algunas fotografías, consideradas como objetos individuales, tienen el nervio y la apacible gravedad de las obras de arte importantes, la proliferación de fotografías es en última instancia una afirmación del *kitsch*. La mirada ultradinámica de la fotografía complace al espectador, creándole una falsa sensación de ubicuidad, un falaz imperio sobre la experiencia. Los surrealistas, que aspiran a ser radicales de la cultura, y aun revolucionarios, a menudo han sido presas de la bienintencionada ilusión de que podían ser, y en efecto debían ser, marxistas. Pero el esteticismo surrealista está demasiado impregnado de ironía para ser compatible con la forma de moralismo más seductora del

siglo xx. Marx reprochó a la filosofía que sólo intentara comprender el mundo en vez de intentar transformarlo. Los fotógrafos, operando dentro de los términos de la sensibilidad surrealista, insinúan la vanidad de intentar siquiera comprender el mundo y en cambio nos proponen que lo coleccionemos.

El heroísmo de la visión

Nadie jamás descubrió la fealdad por medio de las fotografías. Pero muchos, por medio de las fotografías, han descubierto la belleza. Salvo en aquellas situaciones en las cuales la cámara se utiliza para documentar, o para señalar ritos sociales, lo que mueve a la gente a hacer fotografías es el hallazgo de algo bello. (El nombre con que Fox Talbot patentó la fotografía en 1841 fue calotipo: de *kalos*, bello.) Nadie exclama: «¡Qué feo es eso! Tengo que fotografiarlo». Aun si alguien en efecto lo dijera, todo su sentido sería: «Esa cosa fea me parece... bella».

Es común entre quienes han vislumbrado algo bello la expresión de pesadumbre por no haber podido fotografiarlo. La cámara ha tenido tanto éxito en su función de embellecer el mundo, que las fotografías, más que el mundo, se han convertido en la medida de lo bello. Orgullosos anfitriones bien pueden presentar fotografías de su casa para mostrar a los visitantes lo espléndida que es en verdad. Aprendemos a vernos fotográficamente: tenerse por atractivo es, precisamente, juzgar que se saldría bien en una fotografía. Las fotografías crean lo bello y —tras generaciones de hacer fotografías—

lo desgastan. Algunos esplendores de la naturaleza, por ejemplo, se han abandonado del todo a las infatigables atenciones de los entusiastas aficionados a la cámara. A los saciados de imágenes es probable que las puestas de sol les parezcan sensibleras; se parecen ya demasiado, ay, a fotografías.

Muchas personas se inquietan cuando están por ser fotografiadas: no porque teman, como los primitivos, un ultraje, sino porque temen la reprobación de la cámara. Quieren la imagen idealizada: una fotografía donde luzcan mejor que nunca. Se sienten reprendidas cuando la cámara no les devuelve una imagen más atractiva de lo que son en realidad. Pero pocos tienen la suerte de ser «fotogénicos», o sea, de lucir mejor en fotografías (aun sin maquillaje ni iluminación favorable) que en la vida real. Que las fotografías sean a menudo elogiadas por su veracidad, su honradez, indica que la mayor parte de las fotografías, desde luego, no son veraces. Un decenio después de que el proceso de negativo y positivo de Fox Talbot comenzara a reemplazar al daguerrotipo (el primer proceso fotográfico factible) a mediados del decenio de 1840, un fotógrafo alemán inventó la primera técnica para retocar el negativo. Sus dos versiones del mismo retrato —una retocada, otra sin retocar— asombraron a multitudes en la Exposition Universelle celebrada en París en 1855 (la segunda feria mundial, y la primera con una exposición fotográfica). La noticia de que la cámara podía mentir popularizó mucho más el afán de fotografiarse.

Las consecuencias de la mentira deben ser más centrales para la fotografía de lo que nunca serán para la pintura, pues las imágenes planas y en general rectangulares de las fotografías ostentan una pretensión de verdad que jamás podrían reclamar las pinturas. Una pintura fraudulenta (cuya atribución es falsa) falsifica la historia del arte. Una fotografía fraudulenta (que ha sido retocada o adulterada, o cuyo pie es falso) falsifica la realidad. La historia de la fotografía podría recapitularse como la pugna entre dos imperativos diferentes: el embellecimiento, que proviene de las bellas artes, y la veracidad, que no sólo se estima mediante una noción de verdad al margen de los valores, legado de las ciencias, sino mediante un ideal moralizado de la veracidad, adaptado de los modelos literarios del siglo XIX y de la (entonces) nueva profesión del periodismo independiente. Se suponía que el fotógrafo, como el novelista prerromántico y el reportero, iba a desenmascarar la hipocresía y combatir la ignorancia. Era una tarea inapropiada para un procedimiento tan lento y arduo como la pintura, al margen de cuantos pintores decimonónicos compartieran la convicción de Millet de que *le beau c'est le vrai*. Observadores sagaces advirtieron que había algo de desnudez en la verdad transmitida por una fotografía, aun cuando el fotógrafo no se propusiera fisgonear. En *La casa de los siete tejados* (1851) Hawthorne pone en boca de Holgrave, el joven fotógrafo, el comentario sobre el retrato en daguerrotipo de que «si bien sólo

le otorgamos valor de representar la mera superficie, en realidad revela el temperamento íntimo con una fidelidad a la que ningún pintor se atrevería jamás, aun cuando pudiera detectarlo».

Liberados de la necesidad de restringir sus opciones (como los pintores) en cuanto a las imágenes que merecía la pena contemplar, a causa de la rapidez con que las cámaras registraban todo, los fotógrafos transformaron la visión en un nuevo tipo de proyecto: como si la propia visión, cultivada con suficiente avidez y resolución, pudiera en verdad conciliar las exigencias de la verdad con la necesidad de encontrar bello el mundo. Objeto antes admirado por su capacidad para verter fielmente la realidad y también despreciado por su grosera exactitud, la cámara ha terminado por promover enérgicamente el valor de las apariencias. Las apariencias tal como las registra la cámara. Las fotografías no se limitan a verter la realidad de modo realista. Es la realidad la que se somete a escrutinio y evaluación según su fidelidad a las fotografías. «En mi opinión —declaró Zola, principal ideólogo del realismo literario, en 1901, tras quince años de fotógrafo aficionado—, no se puede declarar que se ha visto algo en verdad hasta que se lo ha fotografiado». En vez de limitarse a registrar la realidad, las fotografías se han vuelto norma de la apariencia que las cosas nos presentan, alterando por lo tanto nuestra misma idea de realidad y de realismo.

Los primeros fotógrafos hablaban como si la cámara fuera una copiadora; como si cuando una persona opera una cámara, fuera la cámara la que ve. La invención de la fotografía fue recibida como medio para aliviar la tarea de acopio constante de información e impresiones sensorias. En su libro de fotografías *The Pencil of Nature* [El lápiz de la naturaleza] (1844-1846) Fox Talbot refiere que la idea de la fotografía se le ocurrió en 1833, durante la travesía a Italia que se había vuelto obligatoria en Inglaterra para los herederos ricos como él, mientras trazaba algunos bocetos del paisaje en el lago de Como. Dibujando con ayuda de una cámara oscura, un aparato que proyectaba la imagen pero no la fijaba, fue llevado a reflexionar, dice, «sobre la inimitable belleza de las imágenes pintadas por la naturaleza que la lente de cristal de la cámara proyecta sobre el papel» y a preguntarse «si sería posible lograr que esas imágenes naturales quedaran impresas perdurablemente». La cámara se le ocurrió a Fox Talbot como un nuevo modo de notación cuyo atractivo era precisamente la impersonalidad, pues registraba una imagen «natural», o sea una imagen que llega a existir «con la sola mediación de la Luz, sin ninguna ayuda del lápiz del artista».

El fotógrafo era tenido por un observador agudo pero imparcial: un escriba, no un poeta. Pero como la gente pronto descubrió que nadie retrata lo mismo de la misma manera, la suposición

de que las cámaras procuran una imagen objetiva e impersonal cedió ante el hecho de que las fotografías no sólo evidencian lo que hay allí sino lo que un individuo ve, no son sólo un registro sino una evaluación del mundo.* Quedó claro que no había sólo una actividad simple y unitaria llamada visión (registrada, auxiliada por las cámaras) sino una «visión fotográfica», que era tanto un nuevo modo de ver cuanto una nueva actividad que ellos ejercerían.

Un francés con una cámara de daguerrotipos ya recorría el Pacífico en 1841, el mismo año en que se publicó en París el primer volumen de *Excursions daguerriennes: Vues et monuments les plus remarquables du globe*. El decenio de 1850 fue la gran época del orientalismo fotográfico: Maxime du Camp, recorriendo Oriente Medio con

* Desde luego siguió habiendo partidarios de restringir la fotografía a una visión impersonal. Entre los surrealistas se pensaba que la fotografía era liberadora al extremo de que trascendía la mera expresión personal: Breton empieza su ensayo de 1920 sobre Max Ernst denominando a la práctica de la escritura automática «una verdadera fotografía del pensamiento» y la cámara es tenida por un «instrumento ciego» cuya superioridad en «la imitación de apariencias» ha «asestado un golpe mortal a las viejas maneras de expresión, tanto en pintura como en poesía». En el bando estético opuesto, los teóricos de la Bauhaus adoptaron un punto de vista no muy disímil tratando la fotografía como una rama del diseño, igual que la arquitectura: creativa pero impersonal, sin el impedimento de vanidades tales como la superficie pictórica, el toque personal. En el libro *Pintura, fotografía y cine* (1925) Moholy-Nagy elogia la cámara por imponer «la higiene de lo óptico» que finalmente «abolirá ese patrón de asociación pictórica e imaginativa [...] que ha sido acuñado en nuestra visión por grandes pintores individuales».

Flaubert entre 1849 y 1851, centró su actividad fotográfica en atracciones como el Coloso de Abu Simbel y el Templo de Baalbek, no en la vida cotidiana de los *fellahin*. Pronto, sin embargo, viajeros con cámaras anexaron temas más amplios que lugares célebres y obras de arte. La visión fotográfica entrañaba una aptitud para descubrir la belleza en lo que todos ven pero desestiman por demasiado común. Se suponía que los fotógrafos no se limitaban a ver el mundo tal cual es, incluidas las maravillas ya aclamadas; debían crear un interés mediante nuevas decisiones visuales.

Un heroísmo peculiar se propaga por el mundo desde la invención de la cámara: el heroísmo de la visión. La fotografía inauguró un nuevo modelo de actividad independiente, que permitió a cada cual desplegar una determinada sensibilidad, única y rapaz. Los fotógrafos emprendieron sus safaris culturales, sociales y científicos en busca de imágenes sorprendentes. Apresarían el mundo, sin reparar en la paciencia necesaria y las incomodidades, mediante esta modalidad de visión activa, adquisitiva, valorativa y gratuita. Alfred Stieglitz refiere orgullosamente que el 22 de febrero de 1893 resistió tres horas un temporal de nieve «esperando el momento oportuno» para tomar su célebre «Quinta Avenida, invierno». El momento oportuno llega cuando se pueden ver las cosas (especialmente lo que todo el mundo ya ha visto) de un modo nuevo. Esa búsqueda se trans-

formó en la imaginación popular en el sello del fotógrafo. Hacia los años veinte el fotógrafo se había convertido en un héroe moderno como el aviador y el antropólogo, pero no le era imprescindible abandonar su país. Los lectores de diarios populares eran invitados a acompañar a «nuestro fotógrafo» en un «viaje de descubrimientos», visitando nuevas regiones tales como «el mundo visto desde arriba», «el mundo bajo la lupa», «las bellezas cotidianas», «el universo invisible», «el milagro de la luz», «la belleza de las máquinas», la imagen que puede ser «hallada en las calles».

La apoteosis de la vida cotidiana, y el género de belleza sólo revelada por la cámara —un rincón de la realidad material que el ojo no percibe en absoluto o normalmente es incapaz de aislar; o la vista panorámica, como desde un avión—, éstos son los principales objetivos de la conquista del fotógrafo. Por un tiempo el primer plano pareció el método visual más original de la fotografía. Los fotógrafos descubrieron que cuanto más recortaban estrictamente la realidad aparecían formas magníficas. A principios del decenio de 1840 el versátil e ingenioso Fox Talbot no sólo compuso fotografías en los géneros apropiados de la pintura —retrato, escena doméstica, paisaje de ciudad, paisaje campestre, naturaleza muerta— sino que también adiestró su cámara con una concha, las alas de una mariposa (ampliadas mediante un microscopio solar), una sección de dos filas de libros de su estu-

dio. Pero los temas todavía son reconocibles como concha, alas de mariposa, libros. Cuando se infringió aún más la visión ordinaria —y se aisló el objeto del medio, volviéndolo abstracto— se impusieron nuevas convenciones acerca de lo bello. Lo bello pasó a ser simplemente lo que el ojo no ve o no puede ver: la visión fracturada, desconcertante, que sólo ofrece una cámara.

En 1915 Paul Strand hizo una fotografía que tituló «Diseños abstractos compuestos por cuencos». En 1917 se dedicó a tomar primeros planos de la forma de las máquinas, y en los años veinte realizó estudios de la naturaleza en primer plano. El nuevo procedimiento —que tuvo su apogeo entre 1920 y 1935— parecía prometer goces visuales ilimitados. Surtía un efecto igualmente pasmoso en objetos deslucidos, en desnudos (un tema que al parecer los pintores habían agotado por completo), en las diminutas cosmologías de la naturaleza. La fotografía parecía haber descubierto la ostentosa función de puente entre el arte y la ciencia, y se indujo a los pintores a aprender de las bellezas de las microfotografías y vistas aéreas del libro de Moholy-Nagy *Von Material zur Architektur* [Del material de la arquitectura], publicado en 1928 por la Bauhaus. El mismo año apareció uno de los primeros éxitos de ventas fotográfico, un libro de Albert Renger-Patzsch titulado *Die Welt ist schön* [El mundo es bello], que incluía cien fotografías, casi todas primeros planos cuyos temas abarcaban desde una hoja de colocasia hasta las manos de un alfarero. La

pintura jamás prometió de un modo tan descarado demostrar la belleza del mundo.

La visión abstracta —representada con brillo particular en el período de entreguerras por algunos trabajos de Strand, Edward Weston y Minor White— parece haber sido posible sólo después de los hallazgos realizados por pintores y escultores de la modernidad. Tal vez Strand y Weston, que admiten una similitud entre sus modos de ver y los de Kandinsky y Brancusi, fueron atraídos por los contornos abruptos del estilo cubista como reacción contra la suavidad de las imágenes de Stieglitz. Pero es indudable que la influencia también se dirigió en sentido contrario. En 1909, en su revista *Camera Work*, Stieglitz advierte la innegable influencia de la fotografía en la pintura, aunque cita sólo a los impresionistas, cuyo estilo de «definición difusa» inspiró el suyo.*

* La profunda influencia que la fotografía ejerció en los impresionistas es un lugar común de la historia del arte. De hecho, no es muy exagerado afirmar, con Stieglitz, que «los pintores impresionistas se adhieren a un estilo de composición estrictamente fotográfico». La traducción de la realidad a zonas altamente polarizadas de luz y sombra, mediante la cámara, el recorte libre o arbitrario de la imagen en las fotografías, la indiferencia de los fotógrafos a volver inteligible el espacio, sobre todo el espacio de fondo, todo ello fue la principal inspiración para la profesión de interés científico en las propiedades de la luz por parte de los pintores impresionistas, para sus experimentos con una perspectiva achatada y con ángulos insólitos y formas descentradas cercenadas por el borde del cuadro. («Pintan la vida con jirones y fragmentos», observó Stieglitz en 1909.) Un detalle histórico. La primera exposición impresionista, en abril de 1874, se efectuó en el estudio fotográfico Nadar del Boulevard des Capucines, París.

Y Moholy-Nagy, en *Von Material zur Architektur*, señala atinadamente que «la técnica y el espíritu de la fotografía influyeron directa o indirectamente en el cubismo». Pero aunque a partir de 1840 pintores y fotógrafos se hayan influido y saqueado recíprocamente de mil maneras, sus procedimientos son en esencia opuestos. El pintor construye, el fotógrafo revela. Es decir, ante una fotografía la identificación del tema siempre prevalece en la percepción, cosa que no ocurre necesariamente con una pintura. El tema de «Hoja de repollo» de Weston, realizada en 1931, parece una cascada de paño recogido, y necesita de un título para identificarla. Así, la imagen logra su objetivo de dos modos. La forma es agradable, y es (¡sorpresa!) la forma de una hoja de repollo. Si fuera un paño recogido no sería tan bella. Esa belleza ya la conocemos gracias a las bellas artes. Por lo tanto, las cualidades formales del estilo —meta central de la pintura— a lo sumo tienen importancia secundaria en la fotografía, mientras que siempre tiene fundamental importancia qué es lo fotografiado. El supuesto que subyace a todos los usos de la fotografía, según el cual cada fotografía es un trozo del mundo, significa que no sabemos cómo reaccionar ante ella (si la imagen es visualmente ambigua: por ejemplo, tomada desde muy cerca o desde muy lejos) hasta que sabemos de *qué* fragmento del mundo se trata. Lo que parece una diadema austera —la célebre fotografía de Harold Edgerton en 1936— es muchísimo más intere-

sante cuando descubrimos que se trata de una salpicadura de leche.

Suele considerarse a la fotografía un instrumento para conocer las cosas. Cuando Thoreau dijo «No puedes decir más de lo que ves», daba por sentado que la vista ocupaba el primer puesto entre los sentidos. Pero cuando varias generaciones más tarde Paul Strand cita el apotegma de Thoreau para elogiar la fotografía, el eco es de un significado diferente. Las cámaras no se limitaron a posibilitar nuevas aprehensiones visuales (mediante la microfotografía y la teledetección). Cambiaron la propia visión, pues fomentaron la idea de la visión por la visión misma. Thoreau vivía todavía en un mundo polisensual, aun cuando la observación ya había empezado a adquirir la estatura de un deber moral. Se refería a una visión no divorciada de los otros sentidos, y de la visión en un contexto (el contexto que él llamaba Naturaleza), es decir, una visión ligada a determinados presupuestos sobre lo que consideraba digno de verse. Cuando Strand cita a Thoreau, supone otra actitud hacia lo sensorial: el cultivo didáctico de la percepción, al margen de toda *noción sobre lo que merece la pena percibirse*, actitud que anima a todos los movimientos plásticos de la modernidad.

La versión más influyente de esta actitud se encuentra en la pintura, el arte que la fotografía sustituyó paulatina e implacablemente y plagió con entusiasmo desde los comienzos, y con el cual toda-

vía coexistió en una febril rivalidad. De acuerdo con la versión usual, la fotografía usurpó al pintor en la tarea de suministrar imágenes que transcriban la realidad con precisión. Weston insiste en que, por ello, «el pintor tendría que estar profundamente agradecido», pues como tantos *fotógrafos* anteriores y posteriores a él considera que la usurpación es en realidad una liberación. Al apropiarse de la tarea de retratar de manera realista, otrora monopolizada por la pintura, la fotografía liberó a la pintura para su gran vocación moderna: la abstracción. Pero el impacto de la fotografía en la pintura no fue tan nítido. Pues cuando la fotografía entró en escena, la pintura ya empezaba a alejarse por cuenta propia de la representación realista —Turner nació en 1775, Fox Talbot en 1800— y el territorio que la fotografía llegó a ocupar con un éxito tan fulminante y rotundo quizás hubiese quedado despoblado de cualquier modo. (La inestabilidad de los logros estrictamente figurativos de la pintura del siglo XIX se demuestra con toda claridad en el destino del retrato, el cual se concentró cada vez más en la propia pintura que en los modelos y al final dejó de interesar a los pintores más ambiciosos, con las notables y recientes excepciones de Francis Bacon y Warhol, quienes toman prestado profusamente de la imaginería fotográfica.)

El otro aspecto importante de la relación entre pintura y fotografía que suele pasarse por alto es que las fronteras del nuevo territorio adquirido por la fotografía inmediatamente empezaron a ex-

pandirse, pues algunos fotógrafos rehusaban ceñirse a esos triunfos ultrarrealistas con los cuales los pintores no podían competir. Así, de los dos célebres inventores de la fotografía, Daguerre nunca concibió la idea de ir más allá del marco de representación del pintor naturalista, mientras que Fox Talbot advirtió de inmediato la capacidad de la cámara para aislar formas que por lo general escapan al ojo desnudo y jamás registra la pintura. Paulatinamente los fotógrafos se unieron a la búsqueda de imágenes más abstractas, arguyendo escrúpulos que evocan los argumentos de los pintores de la modernidad cuando rechazan lo mimético como mera representación. La venganza de la pintura, si se quiere. La pretensión de muchos fotógrafos profesionales de que hacen algo muy diferente de registrar la realidad es la indicación más patente de la inmensa contrainfluencia que ha ejercido la pintura sobre la fotografía. Pero aunque muchos fotógrafos hayan llegado a compartir determinadas actitudes sobre el valor inherente de la percepción por la percepción misma y la (relativa) irrelevancia de la materia temática análogas a las que han dominado la pintura de vanguardia durante más de un siglo, su aplicación de esas actitudes no puede duplicar las de la pintura. Pues la incapacidad de trascender del todo el tema como sí puede hacerlo la pintura es parte consustancial de una fotografía. Y una fotografía jamás puede trascender lo puramente visual, algo que en un sentido es la meta última de la pintura moderna.

La versión de la actitud moderna más relevante para la fotografía no se encontrará en la pintura; ni siquiera entonces (en la época de su conquista, o liberación, por la fotografía), y mucho menos ahora. Salvo por fenómenos marginales como el hiperrealismo, una revivificación del fotorrealismo que no se contenta con la mera imitación de fotografías sino que procura mostrar que la pintura puede alcanzar una ilusión de verosimilitud aún mayor, la pintura sigue ampliamente dominada por un recelo ante lo que Duchamp llamó lo meramente retiniano. El *ethos* de la fotografía —educarnos (según la expresión de Moholy-Nagy) en «visión intensiva»— parece más próximo al de la poesía que al de la pintura moderna. Así como la pintura se ha vuelto cada vez más conceptual, la poesía (desde Apollinaire, Eliot, Pound y William Carlos Williams) se ha definido cada vez más por su interés en lo visual. («No hay verdad salvo en las cosas», como declaró Williams.) El compromiso de la poesía con la concreción y la autonomía del lenguaje es paralelo al compromiso de la fotografía con la visión pura. Ambos implican una discontinuidad, formas desarticuladas y unidad compensatoria: arrancar a las cosas del contexto (para verlas de una manera nueva), enlazar las cosas elípticamente de acuerdo con las imperiosas aunque a menudo arbitrarias exigencias de la subjetividad.

Aunque la mayoría de la gente meramente secunda las ideas recibidas de lo bello cuando hace fotografías, los profesionales ambiciosos suelen pensar que las desafían. De acuerdo con los héroes de la modernidad como Weston, la aventura del fotógrafo es elitista, profética, subversiva, reveladora. Los fotógrafos manifestaban estar efectuando la tarea blakeana de depurar los sentidos, «revelando a otros el mundo viviente que los rodea —según Weston definió su propio trabajo—, mostrándoles lo que sus propios ojos ciegos habían pasado por alto».

Aunque Weston (como Strand) también se declaraba indiferente a la cuestión de si la fotografía es un arte, sus exigencias al respecto aún contenían todas las presunciones románticas sobre el fotógrafo como Artista. Hacia el segundo decenio del siglo, algunos fotógrafos se habían apropiado confiadamente de la retórica de un arte vanguardista: armados con cámaras, estaban librando una cruenta batalla con las sensibilidades conformistas, atareados en cumplir la exhortación de Pound a Renovarlo. La fotografía, y no la pintura «blanda y sin agallas», dice Weston con viril desdén, está mejor equipada para «penetrar el espíritu de hoy». Entre 1930 y 1932 los diarios de Weston, o *Day-books*, están llenos de efusivas premoniciones de cambios inminentes y declaraciones sobre la importancia de la terapia de choque visual que estaban administrando los fotógrafos. «Los viejos idea-

les se resquebrajan en todos los bandos, y la visión precisa e imparcial de la cámara es, y lo será aún más, una fuerza mundial en la revaloración de la vida.»

La noción de Weston del agonismo del fotógrafo comparte muchas ideas rectoras con el vitalismo heroico que en los años veinte popularizó D. H. Lawrence: afirmación de la vida sensual, crítica a la hipocresía sexual burguesa, fervorosa defensa del egoísmo al servicio de la propia vocación espiritual, viriles exhortaciones a la unión con la naturaleza. (Weston llama a la fotografía «un modo de desarrollo personal, un medio para descubrirse e identificarse con todas las manifestaciones de las formas básicas: con la naturaleza, la fuente»). Pero mientras Lawrence quería restaurar la totalidad de la apreciación sensoria, el fotógrafo —aun cuando sus pasiones mucho evocan las de Lawrence— insiste necesariamente en la preeminencia de un sentido: la vista. Y, al contrario de cuanto afirma Weston, el hábito de la visión fotográfica —de contemplar la realidad como un despliegue de fotografías potenciales— enajena la naturaleza en vez de unirnos con ella.

La visión fotográfica, cuando se examinan sus pretensiones, consiste sobre todo en la práctica de una especie de visión dissociativa, un hábito subjetivo que se afianza con las discrepancias objetivas entre el modo en que la cámara y el ojo humano enfocan y juzgan la perspectiva. Tales discrepancias no pasaron inadvertidas para el público en

los primeros tiempos de la fotografía. Una vez que se acostumbró a pensar en términos fotográficos, la gente dejó de hablar de distorsión fotográfica, como se denominaba. (Ahora, como ha señalado William Ivins, Jr., está en efecto al acecho de esa distorsión.) Así, uno de los éxitos perennes de la fotografía ha sido su estrategia de transformar seres humanos en cosas, cosas en seres humanos. Los pimientos que Weston fotografió en 1929 y 1930 tienen una voluptuosidad infrecuente en sus desnudos femeninos. Tanto los desnudos como el pimiento han sido fotografiados por el juego de las formas, pero el cuerpo normalmente aparece arqueado sobre sí mismo, las extremidades recortadas, la carne tan opacada como lo permiten un enfoque e iluminación normales, reduciendo así la sensualidad y exaltando la abstracción de las formas corporales; el pimiento está retratado en primer plano pero entero, con la piel lustrosa o aceitada, y el resultado es el hallazgo de la erótica insinuación de una forma al parecer neutra, una exaltación de su palpabilidad aparente.

Fue la belleza de las formas en la fotografía industrial y científica lo que deslumbró a los diseñadores de la *Bauhaus*, y en efecto la cámara ha registrado pocas imágenes de mayor interés formal que las realizadas por metalúrgicos y cristalógrafos. Pero la actitud de la *Bauhaus* ante la fotografía no ha prevalecido. Nadie cree que la microfotografía científica sea el epítome de la belleza revelada por las

fotografías. En la primordial tradición fotográfica de lo bello, la belleza requiere el sello de una decisión humana: que *esto* sirva para una buena fotografía, y que la buena fotografía transmita un mensaje. Resultó más importante revelar la elegancia de un inodoro, tema de una serie de imágenes que Weston registró en México en 1925, que la magnitud poética de un copo de nieve o un carbón fósil.

Para Weston, la belleza misma era subversiva, y la gente que se escandalizaba ante sus ambiciosos desnudos parecía corroborarlo. (En realidad, fue Weston —seguido por André Kertész y Bill Brandt— quien volvió respetable la fotografía de desnudos.) Ahora los fotógrafos propenden más a enfatizar la llana humanidad de sus revelaciones. Aunque no han cesado de buscar la belleza, ya no se piensa que la fotografía propicia una revelación psíquica bajo la égida de lo bello. Los modernistas ambiciosos como Weston y Cartier-Bresson, que entienden la fotografía como una manera genuinamente nueva de ver (precisa, inteligente, incluso científica), han sido desafiados por fotógrafos de una generación posterior, como Robert Frank, que quieren una cámara no incisiva sino democrática, que no se proclaman adalides de una nueva visión. La afirmación westoniana de que «la fotografía ha abierto las persianas de una nueva visión del mundo» parece típica de las hiperventiladas esperanzas de todas las artes modernas durante el primer tercio de siglo, esperanzas a las que

se ha renunciado. Aunque la cámara sí produjo una revolución psíquica, no fue precisamente en el sentido positivo y romántico que previó Weston.

En la medida en que la fotografía sí arranca los envoltorios secos de la visión habitual, crea otro hábito de visión: intenso y desapasionado, solícito y distante a la vez; hechizado por el detalle insignificante, adicto a la incongruencia. Pero la visión fotográfica tiene que ser renovada constantemente con nuevos choques, ya por el tema o la técnica, para dar la impresión de infringir la visión ordinaria. Pues la visión, puesta en jaque por las revelaciones de los fotógrafos, tiende a adecuarse a las fotografías. La visión vanguardista de Strand en los años veinte, de Weston a fines de los veinte y principios de los treinta, fue asimilada rápidamente. Sus rigurosos primeros planos de plantas, conchas, árboles agostados, algas, pecios, rocas erosionadas, alas de pelícano, nudosas raíces de ciprés y nudosas manos de obreros se han vuelto los lugares comunes de una manera de ver meramente fotográfica. Lo que antes sólo veía un ojo muy inteligente ahora lo puede ver cualquiera. Instruido por fotografías, cualquiera es capaz de visualizar ese concepto antes puramente literario, la geografía del cuerpo: por ejemplo, fotografiar una mujer embarazada de manera que el cuerpo parezca un montículo, o un montículo de manera que parezca el cuerpo de una mujer embarazada.

La mayor familiaridad no explica del todo por qué algunas convenciones de la belleza se ago-

tan mientras otras permanecen. El desgaste no es sólo perceptivo sino moral. Es improbable que Strand y Weston pudieran imaginar hasta qué punto esas nociones de belleza podían trivializarse, sin embargo parece inevitable en el momento en que se insiste —como lo hizo Weston— en un ideal de belleza tan blando como la perfección. Mientras el pintor, según Weston, siempre ha «intentado mejorar la naturaleza imponiéndose a sí mismo», el fotógrafo ha «demostrado que la naturaleza ofrece un número infinito de “composiciones” perfectas, orden por doquier». Tras la beligerante actitud de purismo estético del modernista se encontraba una aceptación del mundo sorprendentemente generosa. Para Weston, quien pasó casi toda su vida de fotógrafo en la costa de California cerca de Carmel, el Walden de los años veinte, era relativamente fácil encontrar la belleza y el orden, mientras que para Aaron Siskind, fotógrafo de la generación posterior a Strand y neoyorquino, el cual inició su carrera haciendo fotografías arquitectónicas y fotografías convencionales de gente de la ciudad, la cuestión consiste en crear orden. «Cuando hago una fotografía —escribe Siskind—, quiero que sea un objeto enteramente nuevo, completo e independiente, cuya condición fundamental es el orden». Para Cartier-Bresson, hacer fotografías es «hallar la estructura del mundo, regodearse en el placer puro de la forma», revelar que «en todo este caos hay orden». (Acaso sea imposible hablar de la perfección del

mundo sin parecer afectado.) Pero la exhibición de la perfección del mundo era una noción de la belleza demasiado sentimental, demasiado ahistórica para cimentar la fotografía. Parece inevitable que Weston, más preocupado que Strand por la abstracción, por el descubrimiento de las formas, produjera una obra mucho más limitada que Strand. Así, Weston jamás sintió inclinación por producir fotografías con conciencia social y, salvo en el período entre 1923 y 1927, cuando vivió en México, eludía las ciudades. Strand, como Cartier-Bresson, sentía atracción por las pintorescas desolaciones y heridas de la vida urbana. Pero aun lejos de la naturaleza, tanto Strand como Cartier-Bresson (también se podría mencionar a Walker Evans) siguen fotografiando con el mismo ojo minucioso que discierne un orden por doquier.

El criterio de Stieglitz, Strand y Weston —las fotografías tendrían que ser ante todo bellas (es decir, bellamente compuestas)— hoy parece estrecho, demasiado obtuso ante la verdad del desorden: incluso el optimismo científico y tecnológico detrás de la visión fotográfica de la Bauhaus parece casi pernicioso. Las imágenes de Weston, si bien admirables, aunque bellas, han perdido interés para mucha gente, mientras que las registradas por los primeros fotógrafos ingleses y franceses del siglo XIX y por Atget, por ejemplo, cautivan más que nunca. El juicio sobre Atget que Weston consignó en sus *Daybooks*, «un técnico impreciso»,

refleja perfectamente la coherencia del criterio de Weston y su distancia respecto del gusto contemporáneo. «La aureola destruyó mucho, y la corrección de color no es buena», anota Weston; «tenía buen instinto para elegir el material, pero el registro era frágil, la construcción imperdonable [...] con frecuencia parece que se le escapaba lo primordial». El gusto contemporáneo reprueba a Weston, con su devoción a la impresión perfecta, antes que a Atget y otros maestros de la tradición demótica de la fotografía. La técnica imperfecta ha llegado a ser apreciada precisamente porque rompe esa sosegada ecuación entre Naturaleza y Belleza. La naturaleza se ha vuelto más una causa de nostalgia e indignación que un objeto de contemplación, según lo manifiesta la distancia en el gusto que separa los majestuosos paisajes de Ansel Adams (el más célebre discípulo de Weston) y el último conjunto importante de fotografías en la tradición de la Bauhaus, *The Anatomy of Nature* [La anatomía de la naturaleza] (1965) de Andreas Feininger, de la actual imaginería fotográfica de la naturaleza ultrajada.

Así como estos ideales formalistas de la belleza parecen, en retrospectiva, vinculados con un determinado talante histórico, el optimismo acerca de la época moderna (la nueva visión, la nueva era), el declive de las pautas de pureza fotográfica representadas por Weston y la escuela de la Bauhaus ha acompañado la desilusión moral experi-

mentada en los recientes decenios. En el actual talante histórico desencantado la noción formalista de la belleza intemporal tiene cada vez menos sentido. Han adquirido prominencia modelos de la belleza más oscuros y circunscritos a su tiempo, lo cual ha inspirado una revaloración de la fotografía del pasado; y, en una aparente revuelta contra lo Bello, las generaciones recientes de fotógrafos prefieren mostrar el desorden, destilar una anécdota casi siempre inquietante, antes que aislar una «forma simplificada» (expresión de Weston) en última instancia tranquilizadora. Pero a pesar de las manifiestas pretensiones de una fotografía indiscreta, improvisada, con frecuencia cruda, de revelar la verdad y no la belleza, la fotografía todavía embellece. En efecto, el triunfo más perdurable de la fotografía ha sido su aptitud para descubrir la belleza en lo humilde, lo inane, lo decrepito. En el peor de los casos, lo real tiene un *pathos*. Y ese *pathos* es la belleza. (La belleza de lo pobre, por ejemplo.)

La célebre fotografía que Weston hizo en 1925 a uno de sus muy queridos hijos, «Torso de Neil», parece bella por las proporciones del modelo y por la composición audaz y la iluminación sutil; una belleza que resulta de la maestría y el gusto. Las crudas fotografías iluminadas con un destello que Jacob Riis tomó entre 1887 y 1890 parecen bellas por el vigor del tema, los hoscos y difusos habitantes de edad indeterminada en un barrio bajo de Nueva York, y por lo atinado de un encuadro

dre «erróneo» y los abruptos contrastes producidos por la falta de dominio de los valores tonales; una belleza que resulta del diletantismo o la inadvertencia. La evaluación de las fotografías siempre oscila entre pautas estéticas dobles. Juzgados inicialmente por las normas de la pintura, las cuales suponen un diseño consciente y la eliminación de lo superfluo, hasta hace muy poco se creyó que los distintivos logros de la visión fotográfica eran idénticos a la obra de ese conjunto relativamente pequeño de fotógrafos que mediante reflexiones y esfuerzos lograron trascender la naturaleza mecánica de la cámara para cumplir los criterios del arte. Pero ya resulta claro que no existe un conflicto inherente entre el uso mecánico o ingenuo de la cámara y la belleza formal de orden muy elevado, ningún tipo de fotografías en las cuales semejante belleza no pudiera estar presente: una instantánea funcional sin pretensiones puede ser visualmente tan interesante, elocuente y bella como las fotografías artísticas más aclamadas. Esta democratización de los criterios formales es la contrapartida lógica de la impuesta por la fotografía en la noción de la belleza. Las fotografías han revelado que la belleza, tradicionalmente asociada con modelos ejemplares (el arte figurativo de los griegos clásicos sólo mostraba la juventud, el cuerpo en su perfección), existe por doquier. Como a las personas que se acicalan para la cámara, a los desagradables y desafectos también se les ha asignado su belleza.

Para los fotógrafos no hay, en definitiva, diferencia alguna —ninguna ventaja estética importante— entre el esfuerzo por embellecer el mundo y el esfuerzo contrario por arrancarle la máscara. Aun los fotógrafos que desdeñaban retocar sus retratos —una prenda de honor para los retratistas ambiciosos a partir de Nadar— propendían a proteger de alguna manera al modelo de la mirada demasiado reveladora de la cámara. Y una de las tentativas típicas de los retratistas, profesionalmente protectores de rostros famosos (como el de Garbo) que en realidad son ideales, es la busca de rostros «reales», por lo general escogidos entre los anónimos, los pobres, los socialmente indefensos, los viejos, los dementes, las personas impasibles (o incapaces de protestar) ante las agresiones de la cámara. Dos retratos que Strand hizo en 1916 con víctimas urbanas, «Ciega» y «Hombre», se cuentan entre los primeros resultados de esta búsqueda conducida en primer plano. En los peores años de la depresión alemana Helmar Lerski preparó un compendio entero de rostros penosos, publicado con el título *Köpfe des Alltags* [Rostros cotidianos] en 1931. Los modelos pagados para lo que Lerski llamaba sus «estudios objetivos del carácter» —con sus toscas revelaciones de poros, arrugas y manchas en la piel amplificadas— eran sirvientes desocupados obtenidos de una bolsa de trabajo: mendigos, barrenderos, vendedores ambulantes y lavanderas.

La cámara puede ser benigna; también es experta en ser cruel. Pero su crueldad sólo produ-

ce otro tipo de belleza, de acuerdo con las preferencias surrealistas que gobiernan el gusto fotográfico. Así, si bien la fotografía de modas se basa en el hecho de que algo puede ser más bello en una fotografía que en la vida real, no es sorprendente que algunos fotógrafos al servicio de la moda también se sientan atraídos por lo no fotogénico. La fotografía de modas de Avedon, favorecedora, y la obra en que el artista se presenta como *El Que se Niega a Favorecer* —por ejemplo, los elegantes y despiadados retratos que Avedon hizo en 1972 de su padre moribundo— son perfectamente complementarias. La función tradicional de la pintura de retratos, embellecer o idealizar al modelo, continúa siendo la meta de la fotografía diaria y comercial, pero ha tenido una carrera mucho más corta en la fotografía considerada como arte. En general, son las Cordelias quienes han recibido los honores.

Como vehículo de una determinada reacción contra lo convencionalmente bello, la fotografía ha servido para ampliar muchísimo nuestra noción de lo agradable en el plano estético. A veces esta reacción se produce en nombre de la verdad. A veces, en nombre del refinamiento o de mentiras más adornadas: así, la fotografía de modas ha estado desarrollando durante más de un decenio un repertorio de ademanes paroxísticos que muestra la inequívoca influencia del surrealismo. («La belleza será convulsiva —escribió Breton—, o no

será».) Aun el fotoperiodismo más compasivo sufre presiones para satisfacer simultáneamente dos tipos de expectativas, las que nacen de una manera más bien surrealista de mirar todas las fotografías y las creadas por nuestra convicción de que algunas fotografías ofrecen información real e importante acerca del mundo. Las fotografías que W. Eugene Smith hizo a finales del decenio del sesenta en la aldea pesquera de Minamata, Japón, donde casi todos los habitantes están lisiados y mueren lentamente por la contaminación con mercurio, no conmueven porque documentan un sufrimiento que nos despierta indignación, y a la vez nos distancian porque son magníficas fotografías de la Agonía, se ajustan a las normas surrealistas de la belleza. La fotografía de Smith donde una joven agonizante se contorsiona en el regazo de la madre es una *Pietà* para el mundo de víctimas de la peste que Artaud invoca como el auténtico tema de la dramaturgia moderna; en efecto, todas las fotografías de la serie son imágenes posibles para el teatro de la crueldad de Artaud.

Como cada fotografía es un mero fragmento, su peso moral y emocional depende de dónde se inserta. Una fotografía cambia según el contexto donde se ve: así, las fotografías de Smith en Minamata lucirán diferentes en una hoja de contactos, una galería, una manifestación política, un archivo policial, una revista fotográfica, una revista de noticias generales, un libro, la pared de un salón. Cada

una de estas situaciones propone un uso diferente para las fotografías pero ninguna de ellas puede asegurar su significado. Con cada fotografía ocurre lo que Wittgenstein argumentaba sobre las palabras: su significado es el uso. Y por eso mismo la presencia y proliferación de todas las fotografías contribuye a la erosión de la noción misma de significado, a esa partición de la verdad en verdades relativas que la conciencia liberal moderna da por sentada.

Los fotógrafos con preocupaciones sociales suponen que su obra puede comunicar una suerte de significado estable, puede revelar la verdad. Pero en parte porque la fotografía es siempre un objeto en un contexto, este significado se disipará inevitablemente; es decir, el contexto que modela los usos inmediatos —sobre todo políticos— que puede tener una fotografía, es inevitablemente sucedido por contextos en los cuales tales usos se atenúan y progresivamente pierden relevancia. Una de las características centrales de la fotografía es el proceso mediante el cual los usos originales se modifican y finalmente son suplantados por otros, primordialmente por el discurso artístico capaz de absorber toda fotografía. Y algunas fotografías, siendo imágenes, nos remiten desde un principio a otras imágenes así como a la vida. La fotografía transmitida en octubre de 1967 por las autoridades bolivianas a la prensa mundial, en la que el cadáver del Che Guevara aparecía tendido sobre

una camilla en un establo, encima de una artesa de cemento, rodeado por un coronel boliviano, un agente de inteligencia estadounidense y varios periodistas y soldados, no sólo resumía las amargas realidades de la historia contemporánea de Iberoamérica sino que mantenía una inadvertida semejanza, como ha señalado John Berger, con *El Cristo muerto* de Mantegna y *La lección de anatomía del profesor Tulp* de Rembrandt. El atractivo de la fotografía deriva en alguna medida de lo que comparte, en cuanto composición, con estas pinturas. En efecto, el grado en que esa fotografía es inolvidable indica su potencial para ser despolitizada, para transformarse en imagen atemporal.

Los mejores escritos sobre fotografía son obra de moralistas —marxistas o aspirantes a marxistas— fascinados por las fotografías pero turbados por el embellecimiento que proponen inexorablemente. Como observó Walter Benjamin en 1934, en una alocución pronunciada en París en el Instituto de Estudios del Fascismo, la cámara

es ahora incapaz de fotografiar una casa de vecindad o una pila de basura sin transfigurarlos. Por no mencionar una presa o una fábrica de cables eléctricos: frente a estas cosas, la fotografía sólo puede decir: «Qué bello». [...] Ha logrado transformar la más abyecta pobreza, encarándola de una manera estilizada, técnicamente perfecta, en objeto placentero.

Los moralistas amantes de la fotografía siempre tienen esperanzas de que las palabras salven la imagen. (La actitud opuesta a la del comisario de un museo que, para transformar en arte el trabajo de un fotoperiodista, exhibe las fotografías sin los pies de foto originales.) Así, Benjamin pensaba que un subtítulo correcto bajo una imagen podría «rescatarla de las rapiñas del amaneramiento y conferirle un valor de uso revolucionario». Incitaba a los escritores a que comenzaran a hacer fotografías, a mostrar el camino.

Los escritores con inquietudes sociales no han empuñado la cámara, pero a menudo son reclutados, o se ofrecen como voluntarios, para exponer la verdad atestiguada por las fotografías, como James Agee con los textos que escribió para acompañar las de Walker Evans en *Elogiemos ahora a hombres famosos*, o como hizo John Berger con su ensayo sobre la fotografía del cadáver del Che Guevara; este ensayo es en verdad un extenso pie que intenta consolidar las asociaciones políticas y el significado moral de una fotografía que a Berger le parecía demasiado satisfactoria desde el punto de vista estético, demasiado evocadora desde el iconográfico. El corto de Godard y Gorin *A Letter to Jane* [«Carta para Jane»] (1972) es una suerte de contrapié, una crítica mordaz de una fotografía de Jane Fonda hecha durante una visita a Vietnam del Norte. (La película es además una lección ejemplar sobre cómo interpretar cualquier foto-

grafía, cómo descifrar la naturaleza nada inocente de su encuadre, ángulo y enfoque.) Lo que significó al publicarse en la revista francesa *L'Express* —muestra a Jane Fonda, con expresión consternada y compasiva, atenta a un vietnamita anónimo que describe la devastación provocada por el bombardeo estadounidense— de algún modo revierte el significado que tuvo para los norvietnamitas que la dieron a conocer. Pero aún más decisiva que la alteración de la fotografía a causa de su nuevo contexto es cómo para los norvietnamitas el valor de uso revolucionario resultó sabotado por el pie que le dio *L'Express*. «Esta fotografía, como cualquier otra —señalan Godard y Gorin—, es físicamente muda. Habla por boca del texto escrito debajo». En efecto, las palabras dicen más que las imágenes. Los pies sí tienden a invalidar lo que es evidente a los propios ojos, pero ningún pie puede restringir o asegurar permanentemente el significado de una imagen.

Lo que exigen los moralistas a una fotografía es algo que ninguna puede hacer jamás: hablar. La voz ausente es el pie, y se espera que diga la verdad. Pero aun un pie absolutamente preciso es sólo una interpretación, necesariamente limitada, de la fotografía que acompaña. Además es muy fácil poner o quitar ese guante. No puede impedir que argumento alguno o petición moral que respalda una fotografía (o conjunto de ellas) sea minado por la pluralidad de significados que supone cada una,

o calificado por la mentalidad adquisitiva implícita al hacer —o coleccionar— fotografías y por la relación estética con sus temas que toda fotografía propone inevitablemente. Aun las que hablan de modo tan desgarrador de un momento histórico específico nos ofrecen también la posesión vicaria de sus temas bajo el aspecto de una suerte de eternidad: lo bello. La fotografía del Che Guevara es en suma... bella, como era el hombre. También la gente de Minamata. También el niño judío fotografiado en 1943 durante una redada en el gueto de Varsovia, los brazos en alto, solemne y aterrado: la imagen que la protagonista muda de *Persona* de Bergman ha llevado consigo a la clínica psiquiátrica como objeto de meditación, una postal de la esencia de la tragedia.

En una sociedad de consumo, aun la obra mejor intencionada y más atinadamente titulada de los fotógrafos da por resultado el descubrimiento de la belleza. La hermosa composición y elegante perspectiva de las fotografías de niños explotados que Lewis Hine realizó en los molinos y minas estadounidenses de fines de siglo perduran mucho más que la relevancia del tema. Los protegidos habitantes de clase media en los rincones más opulentos del mundo —las regiones donde más fotografías se hacen y consumen— se enteran de los horrores del mundo sobre todo por medio de la cámara: las fotografías pueden angustiar, en efecto. Pero la tendencia estetizante de la fotografía es tal

que el medio que transmite la angustia termina por neutralizarla. Las cámaras reducen la experiencia a miniaturas, transforman la historia en espectáculo. Aunque crean simpatía, también la interrumpen, enfrían las emociones. El realismo de la fotografía crea una confusión acerca de lo real que resulta (a largo plazo) moralmente analgésica y además (a corto y a largo plazo) sensorialmente estimulante. Por lo tanto, nos aclara los ojos. Ésta es la nueva visión a la que todos se refieren.

Sean cuales fueren los argumentos morales a favor de la fotografía, su efecto principal es convertir el mundo en un gran almacén o museo-sin-paredes donde cualquier tema es rebajado a artículo de consumo, promovido a objeto de apreciación estética. Por medio de la cámara las personas se transforman en consumidores o turistas de la realidad; o *Réalités*, como sugiere el nombre de la revista francesa, pues la realidad es considerada plural, fascinante, y objeto de rapiña. Acercando lo exótico, volviendo exótico lo familiar y vulgar, las fotografías ponen a disposición el mundo entero como objeto de valoración. Para los fotógrafos no ceñidos a la proyección de sus propias obsesiones, hay momentos arrebatadores, temas bellos por todas partes. Los temas más heterogéneos son luego congregados en la ficticia unidad que ofrece la ideología del humanismo. Así, de acuerdo con un crí-

tico, la grandeza de las imágenes del último período de la vida de Paul Strand —cuando pasó de los brillantes hallazgos de la mirada abstracta a la tarea turística de antologizar el mundo— consiste en que «su gente, sea un desamparado de la calle Bowery, un peón mexicano, un granjero de Nueva Inglaterra, un labriego italiano, un artesano francés, un pescador bretón o de las Hébridias, un *fellahin* egipcio, el idiota de la aldea o el gran Picasso, todas están tocadas por la misma cualidad heroica: la humanidad». ¿Qué es esta humanidad? Es la cualidad que las cosas tienen en común cuando se las ve como fotografías.

El impulso de hacer fotografías es en principio indiscriminado, pues la práctica fotográfica se identifica ahora con la idea de que todo en el mundo podría adquirir interés a través de la cámara. Pero esta cualidad de ser interesante, como la de manifestar humanidad, es hueca. El afianzamiento fotográfico del mundo, con su ilimitada producción de notas sobre la realidad, lo homologa todo. La fotografía no es menos reduccionista cuando quiere ser informativa que cuando revela formas bellas. Al exponer lo cosificado de los seres humanos, la humanidad de las cosas, la fotografía transforma la realidad en una tautología. Cuando Cartier-Bresson va a China, nos muestra que en la China hay gente, y que son chinos.

A menudo se invocan las fotografías como ayuda para la comprensión y la tolerancia. En la

jerga humanista, la mayor vocación de la fotografía es explicar el hombre al hombre. Pero las fotografías no explican; reconocen. Robert Frank se limitaba a ser honrado cuando declaró que «para producir un auténtico documento contemporáneo el impacto visual tendría que ser tan fuerte como para anular la explicación». Si las fotografías son mensajes, el mensaje es diáfano y misterioso a la vez. «Una fotografía es un secreto acerca de un secreto —observó Arbus—. Cuanto más te dice menos sabes». Pese a la ilusión de que ver por medio de fotografías confiere entendimiento, en realidad incita a una relación adquisitiva con el mundo que nutre la percepción estética y favorece el distanciamiento emocional.

La fuerza de una fotografía reside en que preserva abiertos al escrutinio instantes que el flujo normal del tiempo reemplaza inmediatamente. Este congelamiento del tiempo —la insolente y conmovedora rigidez de cada fotografía— ha producido cánones de belleza nuevos y más incluyentes. Pero las verdades que se pueden representar en un momento disociado, por muy significativo o decisivo que sea, tienen una relación muy restringida con las necesidades de la comprensión. Contrariamente a lo que proponen las declaraciones del humanismo a favor de la fotografía, la capacidad de la cámara para transformar la realidad en algo bello deriva de su relativa debilidad como medio para comunicar la verdad. Si el humanismo se ha

transformado en la ideología reinante entre los fotógrafos profesionales ambiciosos —desplazando las justificaciones formalistas de su búsqueda de la belleza— es porque enmascara las confusiones sobre la verdad y la belleza que subyacen a la empresa fotográfica.

Evangelios fotográficos

Como otras empresas en continua expansión, la fotografía ha imbuido en sus practicantes más destacados una necesidad de explicar, una y otra vez, qué están haciendo y por qué es valioso. La época en que se atacaba con profusión a la fotografía (en cuanto parricida respecto de la pintura, depredadora respecto de la gente) fue breve. La pintura desde luego no expiró en 1839, como se apresuró a predecir un pintor francés; los exquisitos pronto dejaron de desdeñar las fotografías como copias serviles, y en 1854 un gran pintor, Delacroix, declaró graciosamente cuánto lamentaba que un invento tan admirable hubiese llegado tan tarde. Hoy día nada es más aceptable que el reciclado fotográfico de la realidad, aceptable como actividad cotidiana y como rama del arte refinado. Sin embargo, hay algo en la fotografía que aún tiene a los profesionales de primer orden a la defensiva y exhortatorios: casi todos los fotógrafos importantes hasta el presente han escrito manifiestos y credos exponiendo la misión moral y estética de la fotografía. Y los fotógrafos formulan las declaraciones más contradictorias sobre el tipo de conocimiento que poseen y el tipo de arte que practican.

La desconcertante facilidad con que pueden hacerse las fotografías, la inevitable si bien inadvertida autoridad de los productos de la cámara, indica una relación muy tenue con el conocimiento. Nadie discutiría que la fotografía dio un tremendo impulso a las pretensiones cognoscitivas de la vista, ya que —mediante el primer plano y la detección remota— amplió considerablemente el reino de lo visible. Pero no existe ningún acuerdo respecto de los modos en que un tema al alcance de la visión no asistida se conoce más mediante una fotografía, o hasta qué punto la gente necesita saber algo acerca de lo que fotografía para obtener una buena imagen. Se ha interpretado la acción de fotografiar de dos maneras del todo diferentes: ya como un acto de conocimiento lúcido y preciso, de inteligencia consciente, o bien como una manera de encuentro preintelectual, intuitivo. Así Nadar, al referirse a sus respetuosos y expresivos retratos de Baudelaire, Doré, Michelet, Hugo, Berlioz, Nerval, Gautier, Sand, Delacroix y otras amistades célebres, afirmó que «el retrato que hago mejor es el de la persona que más conozco» mientras que Avedon ha señalado que la mayor parte de sus buenos retratos son de gente que conoció por primera vez al fotografiarla.

En este siglo, la generación más veterana de fotógrafos describió la fotografía como un es-

fuerzo heroico de atención, una disciplina ascética, una receptividad mística ante el mundo la cual requiere que el fotógrafo cruce una nube de desconocimiento. De acuerdo con Minor White, «mientras el fotógrafo está creando tiene la mente en blanco [...] cuando busca imágenes [...] el fotógrafo se proyecta en todo cuanto ve, identificándose con todo para conocerlo y sentirlo mejor». Cartier-Bresson se ha comparado con un arquero zen, el cual debe *transformarse* en el blanco para poder alcanzarlo: «Hay que pensar antes y después —dice—, jamás mientras se hace la fotografía». Se considera que el pensamiento nubla la transparencia de la conciencia del fotógrafo, y que infringe la autonomía de lo que se está fotografiando. Resueltos a demostrar que las fotografías pueden —y cuando son buenas, siempre es el caso— trascender la literalidad, muchos fotógrafos serios han hecho de la fotografía una paradoja noética. La fotografía se propone como un modo de conocimiento sin conocimiento: una manera de vencer al mundo con ingenio, en vez de atacarlo frontalmente.

Pero aun cuando los profesionales ambiciosos desdeñan el pensamiento —recelar del intelecto es uno de los temas recurrentes en las apologías de la fotografía— por lo general se afanan en reiterar la necesidad de rigor de esta visualización permisiva. «Una fotografía no es un accidente, es un concepto —insiste Ansel Adams—. La fotografía estilo “ametralladora”, o sea la obtención de

muchos negativos con la esperanza de que uno sea bueno, es letal para los resultados serios». Para hacer una buena fotografía, según la aserción general, se ha de haber visto de antemano. Es decir, la imagen debe existir en la mente del fotógrafo durante o antes de la exposición del negativo. Casi todos los alegatos de la fotografía se han negado a aceptar que el método de fotografía indiscriminada, sobre todo tal como lo aplica un experto, pueda arrojar resultados enteramente satisfactorios. Pese a estas reticencias, casi todos los fotógrafos han tenido —con razón— una confianza casi supersticiosa en el accidente afortunado.

Últimamente, el secreto se está volviendo confesable. Con la entrada de la defensa de la fotografía en su retrospectiva fase actual, hay una creciente inseguridad respecto del consciente estado de alerta que supone la buena fotografía. Las declaraciones antiintelectuales de los fotógrafos, lugar común del pensamiento artístico moderno, han preparado el camino para la gradual inclinación de la fotografía seria hacia una investigación escéptica de sus propios poderes, un lugar común de la práctica artística moderna. La fotografía como conocimiento es reemplazada por la fotografía como... fotografía. En una reacción drástica contra todo ideal de representación calificada, los fotógrafos estadounidenses más jóvenes e influyentes rechazan toda ambición de visualizar la imagen previamente y conciben su obra como mostración del di-

ferente aspecto que ofrecen las cosas cuando se fotografían.

Cuando titubean las pretensiones del conocimiento, las pretensiones de la creatividad compensan la falta. Como para refutar el hecho de que tantas imágenes magníficas sean obra de fotógrafos desprovistos de toda intención seria o interesante, uno de los argumentos principales de la defensa de la fotografía ha sido la insistencia en que la captación de imágenes procede sobre todo de la localización de un temperamento, y sólo secundariamente de una máquina. Es el argumento esgrimido con tanta elocuencia en el mejor ensayo que jamás se haya escrito en elogio de la fotografía, el capítulo sobre Stieglitz en *Port of New York* [Puerto de Nueva York] de Paul Rosenfeld. Al utilizar «sus artilugios —según lo expresa Rosenfeld— de modo no mecánico», Stieglitz muestra que la cámara «no sólo le daba una oportunidad de expresarse a sí mismo» sino que entregaba imágenes en una gama «más delicada» y amplía «de lo que puede dibujar la mano». Análogamente, Weston insiste una y otra vez en que la fotografía es una oportunidad suprema para la expresión propia, muy superior a la ofrecida por la pintura. Que la fotografía pueda competir con la pintura implica la invocación de la originalidad como pauta importante para la evaluación del trabajo del fotógrafo, y la originalidad es equiparada con el sello de una sensibilidad única y vigorosa. Lo que interesa «son las fotogra-

fías que dicen algo de un modo nuevo —escribe Harry Callahan—, *no* con el propósito de ser diferentes, sino porque el individuo es diferente y el individuo se expresa a sí mismo». Para Ansel Adams «una gran fotografía» tiene que ser «una expresión cabal de lo que se siente en el sentido más profundo sobre lo que se está fotografiando y es, por lo tanto, una expresión auténtica de lo que el individuo siente sobre la vida en su totalidad».

Es obvio que hay una diferencia entre la fotografía concebida como «expresión auténtica» y la fotografía concebida (que es lo más común) como registro fiel; aunque casi todas las versiones sobre la misión fotográfica procuran recubrir la diferencia, ésta está implícita en los términos enfáticamente polarizados que emplean los fotógrafos para dramatizar su actividad. Como es habitual en las variantes modernas de la búsqueda de expresión individual, la fotografía recapitula ambas maneras tradicionales de oponer radicalmente el yo al mundo. Se entiende la fotografía como una aguda manifestación del «yo» individualizado, la identidad privada y huérfana a la deriva en un mundo abrumador, que domina la realidad mediante una rápida antología visual. O bien se ve a la fotografía como un medio de encontrar un lugar en el mundo (aún vivido como abrumador, extraño) porque permite entablar con él una relación distante, soslayando las exigencias molestas e insolentes de la identidad. Pero entre la defensa de la fotografía como un medio su-

perior de expresión individual y el elogio de la fotografía como un medio superior de poner el yo al servicio de la realidad, no existe una diferencia tan grande como podría parecer. Ambas presuponen que la fotografía suministra un sistema único de revelaciones: que nos muestra la realidad como *no* la habíamos visto antes.

Este carácter revelador de la fotografía por lo general se conoce con el polémico nombre de realismo. Desde la opinión de Fox Talbot de que la cámara produce «imágenes naturales» y la denuncia de Berenice Abbott sobre la fotografía «pictórica» hasta la advertencia de Cartier-Bresson de que «lo que más hay que temer es lo pergeñado artificialmente», la mayor parte de las contradictorias manifestaciones de los fotógrafos convergen en piadosas declaraciones de respeto por las-cosas-como-son. Tratándose de un medio tan a menudo tildado de meramente realista, cualquiera creería que los fotógrafos no tienen por qué seguir exhortándose mutuamente a apegarse al realismo. Pero las exhortaciones continúan: otro ejemplo de la necesidad de los fotógrafos de convertir en algo enigmático y apremiante el proceso mediante el cual se apropian del mundo.

Insistir, como Abbott, en que el realismo es la esencia misma de la fotografía, no establece, como podría parecer, la superioridad de un procedimiento o pauta en particular; no significa necesariamente que los fotodocumentos (palabra de

Abbott) sean mejores que las fotografías pictóricas.* El compromiso de la fotografía con el realismo puede adecuarse a cualquier estilo, cualquier tratamiento del material temático. A veces será definido más estrechamente, como la producción de imágenes que se asemejan al mundo y nos informan sobre él. Interpretado más ampliamente, en un eco de esa desconfianza por la mera similitud que ha inspirado a la pintura durante más de un siglo, el realismo fotográfico puede ser —lo es cada vez más— definido no como lo que «realmente» hay sino como lo que «realmente» se percibe. Si bien todas las otras disciplinas modernas del arte se atribuyen una relación privilegiada con la realidad, la atribución parece especialmente justificada en el caso de la fotografía. Sin embargo, la fotografía, por último, no ha sido más inmune que la pintura a las dudas modernas más características respecto de cualquier relación directa con la realidad: la incapacidad para dar por sentado el mundo tal como se lo observa. Ni siquiera Abbott puede dejar de reconocer un cambio en la natura-

* El significado original de pictórico fue desde luego positivo, tal como lo popularizó el más célebre fotógrafo artístico del siglo XIX, Henry Peach Robinson, en su libro *Pictorial Effect in Photography* [El efecto pictórico en la fotografía] (1869). «Su sistema era adularlo todo», señala Abbott en un manifiesto que escribió en 1951, «La fotografía en la encrucijada». Elogia a Nadar, Brady, Atget y Hine en cuanto maestros del fotodocumento, Abbott desprecia a Stieglitz como un heredero de Robinson, fundador de una «escuela superpictórica» en la que una vez más la «subjetividad predominaba».

leza misma de la realidad: que necesita del ojo más selectivo y agudo de la cámara, por la simple razón de que hay mucha más realidad que nunca antes. «Hoy enfrentamos la realidad más vasta que ha conocido la humanidad», declara, y esto asigna «al fotógrafo una responsabilidad mayor».

Lo que en verdad implica el programa del realismo en la fotografía es la creencia de que la realidad está oculta. Y si está oculta hay que develarla. Toda cosa registrada por la cámara es un descubrimiento, trátase de algo imperceptible, movimientos fugaces y fragmentarios, un orden que la visión natural no puede captar o una «realidad enaltecida» (expresión de Moholy-Nagy), o simplemente una manera elíptica de mirar. Lo que Stieglitz describe como la «paciente espera del momento de equilibrio» supone la misma presunción del ocultamiento esencial de lo real que la espera del momento de revelación del desequilibrio de Robert Frank: sorprender a la realidad desprevenida en lo que llama los «momentos intersticiales».

Basta mostrar algo, cualquier cosa, con la mirada fotográfica para mostrar que está oculto. Pero no es necesario que los fotógrafos destaquen el misterio con temas exóticos o excepcionalmente sorprendentes. Cuando Dorothea Lange incita a sus colegas a concentrarse en «lo familiar», lo hace comprendiendo que lo familiar se volverá misterioso gracias al uso sensible de la cámara. El compromiso de la fotografía con el realismo no limita

la fotografía a determinados temas presuntamente más reales que otros, sino que más bien ilustra la comprensión formalista de lo que ocurre en toda obra de arte: la realidad, por usar la expresión de Viktor Shklovsky, es des-familiarizada. A lo que se incita es a una relación agresiva con todos los temas. Armados con sus máquinas, los fotógrafos deben atacar la realidad, a la cual se tiene por recalcitrante, sólo engañosamente accesible, irreal. «Las fotografías tienen para mí una realidad que la gente no tiene —ha declarado Avedon—. Por medio de la fotografía las conozco». La declaración de que la fotografía ha de ser realista no es incompatible con el ensanchamiento del abismo entre imagen y realidad, en el que ese conocimiento de origen misterioso (y la ampliación de la realidad) que nos proporcionan las fotografías supone una previa alienación o devaluación de la realidad.

Tal como la describen los fotógrafos, la fotografía es tanto una técnica ilimitada para apropiarse del mundo objetivo como una expresión inevitablemente solipsista de la identidad singular. Las fotografías muestran realidades que ya existen, aunque sólo la cámara puede desvelarlas. Y muestran un temperamento individual que se descubre mediante el recorte que la cámara efectúa en la realidad. Para Moholy-Nagy el genio de la fotografía consiste en su capacidad para transmitir «un retrato objetivo: lo individual fotografiado de tal modo que el resultado fotográfico no será recargado de

intenciones subjetivas». Para Lange, todo retrato de otra persona es un «autorretrato» del fotógrafo, mientras que para Minor White —quien promueve «el descubrimiento individual por medio de la cámara»— las fotografías de paisajes son en realidad «paisajes interiores». Ambos ideales son anti-téticos. En la medida en que la fotografía versa (o debería versar) sobre el mundo, el fotógrafo cuenta poco, pero en la medida en que es el instrumento de una subjetividad intrépida y exploratoria, el fotógrafo es todo.

La exigencia de Moholy-Nagy de que el fotógrafo se anule a sí mismo deriva de su juicio de que la fotografía es edificante: retiene y mejora nuestros poderes de observación, conlleva una «transformación psicológica de nuestra vista». (En un ensayo publicado en 1936, afirma que la fotografía crea o expande ocho modalidades de la visión: la abstracta, la exacta, la rápida, la lenta, la intensificada, la penetrativa, la simultánea y la distorsionada.) Pero esa exigencia de anulación también es propia de actitudes muy diferentes, anticientíficas, ante la fotografía, como la expresada en el credo de Robert Frank: «Hay algo que la fotografía debe contener, la humanidad del momento». En ambos criterios se propone al fotógrafo como una suerte de observador ideal: para Moholy-Nagy, alguien que ve con el distanciamiento de un investigador; para Frank, alguien que ve «simplemente, como a través de los ojos de un hombre de la calle».

Uno de los atractivos de toda consideración del fotógrafo como observador ideal —ya sea impersonal (Moholy-Nagy), ya cordial (Frank)— es que niega implícitamente que la acción de fotografiar sea de algún modo agresiva. Esta posibilidad pone a la defensiva a casi todos los profesionales. Cartier-Bresson y Avedon se cuentan entre los muy pocos que han comentado honradamente (aunque a regañadientes) el cariz abusivo de las actividades del fotógrafo. En general los fotógrafos se creen obligados a afirmar la inocencia de la fotografía, aduciendo que la actitud depredadora es incompatible con una buena imagen y esperando que un vocabulario más enfático les dé la razón. Uno de los ejemplos más memorables de esa verborragia está en la descripción de Ansel Adams según la cual la cámara es un «instrumento de amor y revelación»; Adams insiste además en que no hablemos de «tomar» sino de «hacer» fotografías. El nombre que Stieglitz dio a los estudios de nubes realizados a finales de los años veinte —«Equivalentes», es decir, expresiones de sus propios sentimientos— es otro ejemplo, más sobrio, del tenaz esfuerzo de los fotógrafos por poner de relieve el carácter benévolo de su actividad y descartar sus implicaciones depredadoras. Desde luego no puede caracterizarse la tarea de los fotógrafos talentosos como simplemente depredadora o como simple, y esencialmente, benévola. La fotografía es el paradigma de una relación inherentemente equívoca entre el yo y el

mundo, y su versión de la ideología del realismo a veces dictamina que ese yo se anule a sí mismo frente al mundo y a veces autoriza una relación agresiva con el mundo para celebrar el yo. Sin cesar se redescubre y exalta uno u otro aspecto de la relación.

Un resultado importante de la coexistencia de ambos ideales —asedio de la realidad y sumisión a la realidad— es una recurrente ambivalencia ante los *medios* de la fotografía. Al margen de que se proclame la fotografía como un modo de expresión personal a la par de la pintura, sigue siendo cierto que su originalidad está ligada de un modo inextricable a los poderes de la máquina: nadie puede negar el carácter informativo y la belleza formal de muchas imágenes posibilitadas por el constante incremento de estos poderes, como las fotografías de alta velocidad de una bala que alcanza el blanco y de los remolinos y turbulencias de un raquetazo de tenis hechas por Harold Edgerton, o las fotografías endoscópicas del interior del cuerpo humano de Lennart Nilsson. Pero a medida que las cámaras se hacen más refinadas, más automatizadas, más precisas, algunos fotógrafos sienten la tentación de desarmarse o suponer que en verdad no están armados, y prefieren someterse a los límites impuestos por la tecnología de la cámara premoderna: se piensa que una máquina más rudimentaria, de menos potencia, dará resultados más interesantes o expresivos, dejará un margen más amplio para el accidente creativo. Para muchos fotó-

grafos —entre ellos Weston, Brandt, Evans, Cartier-Bresson, Frank— la no utilización de equipos complejos ha sido una cuestión de honra, y muchos se apegaron a una destartalada cámara de diseño simple y lente lenta adquirida a principios de su carrera, o continuaron haciendo sus pruebas por contacto valiéndose simplemente de unas pocas bandejas, una botella de revelador y una botella de solución de hiposulfito.

La cámara es en verdad el instrumento de la «vista rápida», según declaró en 1918 un confiado moderno, Alvin Langdon Coburn, haciéndose eco de la apoteosis futurista de las máquinas y la velocidad. El actual talante incierto de la fotografía puede calibrarse en la reciente declaración de Cartier-Bresson de que quizás sea *demasiado* rápida. El culto del futuro (de una visión cada vez más rápida) alterna con el deseo de regresar a un pasado más puro y artesanal, cuando las imágenes tenían la calidad de algo hecho a mano, un aura. Esta nostalgia por un estado prístino de la empresa fotográfica subyace al actual entusiasmo por daguerrotipos, tarjetas estereográficas, *cartes de visite* fotográficas, instantáneas familiares, la obra de olvidados fotógrafos provinciales y comerciales del siglo XIX y principios del XX.

Pero la reticencia a usar el equipo de precisión más novedoso no es la única manera, ni en realidad la más interesante, en que los fotógrafos expresan su atracción al pasado de la fotografía. Los

anhelos primitivistas que conforman el gusto fotográfico actual son en verdad estimulados por las incesantes innovaciones tecnológicas, pues muchos avances no sólo amplían los poderes de la cámara sino que recapitulan —de modo más ingenioso, menos engorroso— posibilidades anteriores y descartadas del medio. Así, el desarrollo de la fotografía tiene su eje en la sustitución del proceso de la daguerrotipia, positivos directos sobre placas de metal, por el proceso de positivo y negativo, mediante el cual puede elaborarse una cantidad ilimitada de copias (positivos) a partir de un original (negativo). (Aunque ambos se inventaron simultáneamente a fines del decenio de 1830, el sistema de Daguerre, respaldado por el gobierno y anunciado en 1839 con gran publicidad, y no el sistema de positivos y negativos de Talbot, fue el primer proceso fotográfico de uso generalizado.) Pero podría decirse que la cámara se vuelve ya sobre sí misma. La cámara Polaroid revive el principio de la cámara de daguerrotipos: cada copia es un objeto único. El holograma (una imagen tridimensional creada con luz láser) podría considerarse como una variante de los heliogramas, las primeras fotografías sin cámara que hizo Nicéphore Niepce en el decenio de 1820. Y la creciente popularización de las diapositivas —imágenes que no pueden exhibirse permanentemente ni guardarse en billeteras y álbumes, sino que sólo pueden proyectarse en paredes o en papel (como ayuda para

el dibujo)— se remonta aún más a la prehistoria de la cámara, pues equivale a utilizar la cámara fotográfica para las funciones de una cámara oscura.

«La historia nos está impulsando hacia el filo de una era realista», según Abbott, la cual incita a los fotógrafos a que ellos mismos den el salto. Pero si bien los fotógrafos nunca cesan de exhortarse recíprocamente a la audacia, persiste alguna duda sobre el valor del realismo que los obliga a titubear constantemente entre la simplicidad y la ironía, entre la insistencia en el dominio y el cultivo de lo imprevisto, entre la avidez por aprovechar la compleja evolución del medio y el deseo de reinventar la fotografía desde cero. Los fotógrafos parece que necesitan periódicamente resistir sus propios conocimientos para volver a desorientar su actividad.

Los problemas cognoscitivos no son, históricamente, la primera línea de defensa de la fotografía. Las primeras controversias se centran en la cuestión de la fidelidad de la fotografía a las apariencias y su dependencia de una máquina como impedimento para ser un arte refinado; por distinguirlo de un arte meramente práctico, una rama de la ciencia, y un oficio. (Que las fotografías ofrecen tipos de información útiles y a veces asombrosos fue evidente desde un principio. Los fotógrafos sólo empezaron a preocuparse de lo que conocían,

y del tipo de conocimiento que la fotografía procura en un sentido más profundo, *después* de que la fotografía fue aceptada como arte.) Durante un siglo la defensa de la fotografía fue idéntica a la pugna por imponerla como arte. Ante la acusación de que la fotografía era una copia mecánica e inerte de la realidad, los fotógrafos aseguraron que era una revuelta vanguardista contra las pautas de visión ordinarias, un arte no menos digno que la pintura.

Los fotógrafos son ya más selectivos en sus declaraciones. Puesto que la fotografía se ha transformado en una rama tan respetable de las bellas artes, ya no buscan el refugio que la noción de arte ha ofrecido intermitentemente a la empresa fotográfica. Si hay muchos fotógrafos estadounidenses importantes que con orgullo han identificado sus obras con los propósitos del arte (como Stieglitz, White, Siskind, Callahan, Lange, Laughlin), hay muchos más que desacreditan la cuestión misma. Que los productos de la cámara pertenezcan o no «a la categoría de Arte es irrelevante», escribió Strand en los años veinte; y Moholy-Nagy declaró «sin importancia alguna que la fotografía produzca “arte” o no». Los fotógrafos que maduraron en los años cuarenta o más tarde son más atrevidos, manifiestamente desprecian el arte, equiparan el arte al artificio. Declaran que su labor es el descubrimiento, el registro, la observación imparcial, el testimonio, la exploración personal; todo menos obras de arte. Al principio, el compromiso de la

fotografía con el realismo le confirió una relación de ambivalencia permanente con el arte; ahora es su legado moderno. El hecho de que los fotógrafos importantes ya no deseen discutir si la fotografía es un arte o no, salvo para proclamar que sus obras *no* están involucradas con el arte, muestra hasta qué punto dan por sentado el concepto de arte impuesto por el triunfo de la modernidad: cuanto mejor el arte, más subversivo respecto de las metas tradicionales del arte. Y el gusto de la modernidad ha recibido esta modesta actividad que se puede consumir, casi a su pesar, como arte refinado.

Aun en el siglo XIX, cuando parecía tan evidente que la fotografía precisaba de una defensa en cuanto arte, la línea de defensa distaba de ser estable. El aserto de Julia Margaret Cameron según el cual la fotografía alcanza el rango de arte porque, como la pintura, busca la belleza, fue sucedido por el aserto wildeano de Henry Peach Robinson, según el cual la fotografía es un arte porque puede mentir. A principios del siglo XX, el elogio de la fotografía como «la más moderna de las artes» por ser una manera de ver rápida e impersonal, el criterio de Alvin Langdon Coburn, competía con el elogio de Weston de la fotografía como un nuevo medio de creación visual individual. En los decenios recientes se ha agotado la noción de arte como instrumento polémico; en efecto, el inmenso prestigio que ha adquirido la fotografía como arte deriva en buena medida de su manifiesta ambi-

valencia como actividad artística. Cuando los fotógrafos niegan hoy estar haciendo obras de arte, es porque piensan que están haciendo algo mejor. Sus negativas revelan más sobre la condición precaria de toda noción del arte que sobre si la fotografía es o no es un arte.

Pese a los esfuerzos de los fotógrafos contemporáneos por exorcizar el espectro del arte, algo permanece. Por ejemplo, cuando los profesionales se oponen a que les impriman las fotografías hasta el borde de la página en libros o revistas están invocando el modelo heredado de otro arte: así como las pinturas se colocan en marcos, las fotografías tendrían que enmarcarse en espacios blancos. Otro ejemplo: muchos fotógrafos siguen prefiriendo las imágenes en blanco y negro, pues las consideran más delicadas, más decorosas que el color; o menos voyeuristas y menos sentimentales o crudamente realistas. Pero el fondo real de esta preferencia es de nuevo una implícita comparación con la pintura. En la introducción a su libro de fotografías *The Decisive Moment* [El momento decisivo] (1952), Cartier-Bresson justificaba sus preveniciones ante el uso del color citando limitaciones técnicas: la baja velocidad de la película de color, que reduce la profundidad de foco. Pero con el vertiginoso progreso tecnológico de la película en color de los recientes dos decenios, que ha permitido toda la sutileza tonal y nitidez que puedan desearse, Cartier-Bresson ha tenido que cambiar de

terreno y ahora propone que los fotógrafos renuncien al color por una cuestión de principios. En la versión Cartier-Bresson de ese mito persistente según el cual se estableció una división territorial entre fotografía y pintura —después de la invención de la cámara—, el color pertenece a la pintura. Incita a los fotógrafos a resistir la tentación y a cumplir con sus compromisos.

Los que aún persisten en definir la fotografía como arte siempre procuran ceñirse a una línea. Pero es imposible ceñirse a nada: toda tentativa de limitar la fotografía a determinados temas o determinadas técnicas, por fructíferas que hubieran podido ser, está destinada a ser puesta en entredicho y a venirse abajo. Pues la fotografía es, por su misma naturaleza, una manera promiscua de ver, y en manos talentosas un medio de creación infalible. (Como observa John Szarkowski, «un fotógrafo hábil puede fotografiar bien cualquier cosa».) De allí su perdurable pugna con el arte, que (hasta hace poco) aludía a los resultados de una manera de ver selectiva o purificada y un medio creativo gobernado por pautas que hacen de los logros genuinos una rareza. Comprensiblemente, los fotógrafos son renuentes a abandonar el intento de definir más estrictamente qué constituye una buena fotografía. La historia de la fotografía está puntuada por una sucesión de controversias dualistas —placa directa versus placa adulterada, fotografía pictórica versus fotografía documental—, y cada cual

es una modalidad diferente del debate sobre la relación de la fotografía con el arte: hasta qué punto puede emparentarse con él sin renunciar a su pretendida adquisición visual ilimitada. Recientemente se ha difundido la opinión de que estas controversias son obsoletas, lo cual supone que el debate se ha resuelto. Pero es improbable que la defensa de la fotografía en cuanto arte amaine alguna vez del todo. En la medida en que la fotografía no sólo es un modo de ver voraz sino que necesita afirmarse como un modo especial y único, los fotógrafos seguirán refugiándose (aunque sea a hurtadillas) en las profanadas pero aún prestigiosas circunscripciones del arte.

Los fotógrafos que, al registrar imágenes, creen evadirse de las pretensiones del arte ilustradas en la pintura nos recuerdan a esos pintores expresionistas abstractos que creían evadirse del arte, o Arte, mediante el acto de pintar (es decir, tratando la tela como campo de actuación antes que un objeto). Y buena parte del prestigio que la fotografía ha ganado recientemente en cuanto arte se funda en la convergencia de sus pretensiones con las de la pintura y escultura más recientes.* El apetito

* Las pretensiones de la fotografía son, desde luego, más antiguas. El prototipo de la práctica hoy familiar que sustituye el hallazgo por la elaboración, los objetos o situaciones fortuitos por objetos o situaciones deliberados (o elaborados), la decisión por el esfuerzo, es el arte instantáneo de la fotografía a través de la mediación de una máquina. Fue la fotografía la que primero puso en circulación la idea

de fotografías en los años setenta, al parecer insaciable, expresa algo más que el placer de descubrir y explorar una modalidad artística más o menos abandonada; buena parte de ese fervor deriva del deseo de reafirmar el desdén por el arte abstracto que fue uno de los mensajes del gusto pop de los años sesenta. La atención cada vez mayor dedicada a las fotografías es un gran alivio para las sensibilidades agotadas o ansiosas de evadirse de los esfuerzos mentales exigidos por el arte abstracto. La pintura clásica moderna supone una capacidad de observación muy desarrollada y una familiaridad con otras artes y con determinadas nociones de la historia del arte. La fotografía, como el arte pop, tranquiliza a los espectadores asegurándoles que el arte no es difícil; los temas parecen más importantes que el arte.

La fotografía es el vehículo más exitoso del gusto moderno en su versión pop, con ese empeño en demoler la alta cultura del pasado (concentrándose en fragmentos, desechos, rarezas, sin excluir nada); sus concienzudos coqueteos con la vulgaridad, su afecto por lo *kitsch*; su astucia para concii-

de un arte que no se produce por concepción y parto sino por una cita a ciegas (la teoría del *rendez-vous* de Duchamp). Pero los fotógrafos profesionales están mucho menos seguros que sus contemporáneos influidos por Duchamp en las bellas artes establecidas, y por lo general se apresuran a destacar que la decisión de un momento depende de un prolongado ejercicio de la sensibilidad, del ojo, y a insistir en que la facilidad de la acción de fotografiar no implica que el fotógrafo sea menos artífice que el pintor.

liar las veleidades vanguardistas con las ventajas comerciales; su condescendencia pseudorradical hacia el arte por reaccionario, elitista, esnob, insincero, artificial, desvinculado de las grandes verdades de la vida diaria; y su transformación del arte en documento cultural. Al mismo tiempo, la fotografía ha adquirido paulatinamente todas las ansiedades e inseguridades de un arte clásico de la modernidad. Muchos profesionales temen ahora que esa estrategia populista haya ido demasiado lejos y el público olvide que la fotografía es, en suma, una actividad noble y exaltada: en pocas palabras, un arte. Pues la promoción moderna del arte ingenuo siempre tiene un comodín: que se continúen honrando sus veladas pretensiones de refinamiento.

No puede ser coincidencia que casi al mismo tiempo que los fotógrafos dejaron de discutir si la fotografía era o no arte, ésta fuera aclamada como tal por el público en general y la fotografía entrara en tropel a los museos. Esta naturalización de la fotografía como arte es la victoria concluyente de una campaña secular emprendida por el gusto de la modernidad a favor de una definición abierta del arte, y la fotografía ofreció un terreno mucho más adecuado que la pintura para este esfuerzo. Pues la división entre aficionados y profesionales, primitivos y refinados no sólo es más difícil de trazar en la fotografía que en la pintura; tiene escaso

sentido. La fotografía ingenua o comercial o meramente utilitaria no difiere en condición de la fotografía como la practican los profesionales más talentosos: hay imágenes obtenidas por aficionados anónimos que resultan tan interesantes, y formalmente tan complejas y representativas de los poderes propios de la fotografía, como las de un Stieglitz o un Evans.

El hecho de que los diferentes tipos de fotografía configuren una tradición continua e interdependiente es el supuesto —antes asombroso, hoy al parecer evidente— que subyace al gusto fotográfico contemporáneo y autoriza la difusión incesante de ese gusto. Este supuesto sólo se hizo posible cuando la fotografía fue adoptada por comisarios e historiadores y exhibida regularmente en museos y galerías de arte. La carrera de la fotografía en el museo no favorece a ningún estilo en particular, por el contrario, presenta la fotografía como un conjunto de intenciones y estilos simultáneos que pese a las diferencias no se perciben en absoluto como contradictorios. Pero aunque la operación ha alcanzado un gran éxito con el público, la respuesta de los profesionales es ambigua. Aun cuando celebren esta nueva legitimidad de la fotografía, muchos se sienten amenazados cuando las imágenes más ambiciosas son comentadas directamente a continuación de *toda* suerte de imágenes, del fotoperiodismo a la fotografía científica y las instantáneas familiares, y arguyen que esto

reduce la fotografía a algo trivial, vulgar, a una mera artesanía.

El verdadero problema de incluir las fotografías funcionales, realizadas con propósitos prácticos, por encargo comercial o como recuerdos, en el cauce principal de los logros fotográficos no es que se degrade la fotografía como arte refinado sino que el procedimiento contradice la naturaleza de casi todas las fotografías. En casi todos los usos de la cámara, la función ingenua o descriptiva de la fotografía es cardinal. Pero cuando se las contempla en su nuevo contexto, el museo o la galería, las fotografías dejan de ser «acerca de» su tema del mismo modo directo o primario; se transforman en estudios de las posibilidades de la fotografía. La adopción de la fotografía por parte del museo hace que la fotografía misma parezca problemática en un sentido vivido solamente por unos pocos fotógrafos rigurosos cuya obra consiste precisamente en cuestionar la capacidad de la cámara para aprehender la realidad. Las eclécticas colecciones de los museos refuerzan la arbitrariedad, la subjetividad de todas las fotografías, incluidas las más llanamente descriptivas.

Exponer muestras de fotografías se ha transformado en una actividad de museo tan destacada como organizar exposiciones de pintores individuales. Pero un fotógrafo no es como un pintor, pues su función es recesiva en buena parte de la fotografía seria y virtualmente irrelevante en todos los usos

comunes. En la medida en que nos interesa el tema fotografiado, esperamos que el fotógrafo sea una presencia en extremo discreta. Así, el éxito mismo del fotoperiodismo reside en la dificultad para distinguir la obra de un fotógrafo superior a la de otro, salvo en la medida en que el profesional haya monopolizado un tema en particular. Estas fotografías ostentan un poder en cuanto imágenes (o copias) del mundo, no en cuanto conciencia de un artista individual. Y en la gran mayoría de las fotografías que se hacen —con propósitos científicos, industriales, periodísticos, militares, policiales o familiares— todo vestigio de la visión personal de cualquiera que esté detrás de la cámara interfiere en la exigencia fundamental que imponemos a la fotografía: que registre, diagnostique, informe.

Tiene sentido que se firme un cuadro, pero no una fotografía (o al menos hacerlo parece de mal gusto). La naturaleza misma de la fotografía implica una relación equívoca respecto del fotógrafo como *auteur*; y cuanto más vasta y variada sea la obra de un fotógrafo talentoso, más parece adquirir una suerte de autoría colectiva antes que individual. Muchas fotografías publicadas por las mayores figuras parecen obras que podrían haber sido realizadas por cualquier otro profesional capacitado del mismo período. Hace falta un concepto formal (como las fotografías solarizadas de Todd Walker o las fotografías de secuencia narrativa de Duane Michals) o una obsesión temática

(como Eakins con el desnudo masculino o Laughlin con el Sur tradicional) para que la obra sea fácilmente reconocible. Cuando los fotógrafos no se imponen tales limitaciones, su obra no tiene la misma integridad que obras análogamente diversas en otras disciplinas del arte. Aun en carreras con las rupturas de período y estilo más tajantes —piénsese en Picasso, en Stravinsky— se puede percibir la unidad de intereses que trasciende dichas rupturas y se puede (en retrospectiva) vislumbrar la relación interna entre un período y otro. Al conocer la obra entera, se puede entender que el mismo compositor haya escrito *La consagración de la primavera*, el *Concierto Dumbarton Oaks* y las obras neoschoenbergianas tardías; se reconoce la mano de Stravinsky en todas estas composiciones. Pero no hay prueba alguna interna que identifique como obras del mismo fotógrafo (en efecto, uno de los fotógrafos más interesantes y originales) esos estudios del movimiento animal y humano, los documentos fotográficos de expediciones por América Central, las investigaciones fotográficas de Alaska y Yosemite respaldadas por el gobierno y las series de «Nubes» y «Árboles». Aun después de saber que todas fueron de Muybridge, no se pueden relacionar unas series de imágenes con otras (aunque cada serie tenga un estilo coherente, reconocible), así como tampoco se podría inferir la manera de fotografiar árboles de Atget de su manera de fotografiar escaparates parisienses, ni relacionar los retra-

tos de judíos polacos en la preguerra de Roman Vishniac con las microfotografías científicas que ha hecho desde 1945. En fotografía el tema siempre se impone, y los diferentes temas crean abismos infranqueables entre un período y otro de una obra amplia, lo que impide la firma.

En efecto, la presencia misma de un estilo fotográfico coherente —piénsese en los fondos blancos y la iluminación plana de los retratos de Avedon, en la típica opacidad de los estudios de calles parisinas de Atget— parece implicar un material unificado. Y el tema parece ser lo más decisivo en la formación de las preferencias del espectador. Aun cuando las fotografías se aislen del contexto práctico en el cual se hicieron originalmente para contemplarlas como obras de arte, preferir una fotografía a otra casi nunca significa sólo que la fotografía se considera formalmente superior; casi siempre significa —como en los modos más informales de contemplación— que el espectador prefiere ese talante, o respeta esa intención, o que ese tema le atrae (o le provoca nostalgia). Los tratamientos formalistas de la fotografía no pueden explicar el poder de *lo* fotografiado ni el modo en que la distancia temporal y la cultural incrementan nuestro interés.

No obstante, parece lógico que el gusto fotográfico contemporáneo haya tomado un rumbo decididamente formalista. Aunque la categoría natural o ingenua del tema es en la fotografía más ob-

via que en cualquier otro arte figurativo, la misma pluralidad de situaciones en que se contemplan las fotografías complica y a la larga debilita la primacía del tema. El conflicto de intereses entre objetividad y subjetividad, entre mostración y suposición, es insoluble. Si bien la autoridad de una fotografía dependerá siempre de la relación temática (es una fotografía de algo), toda declaración a favor de la fotografía como arte tendrá que enfatizar la subjetividad de la visión. Hay un equívoco en el meollo de todas las valoraciones estéticas de la fotografía, y ello explica la crónica actitud defensiva y la extrema mutabilidad del gusto fotográfico.

Por un breve período —digamos desde Stieglitz hasta finales del reinado de Weston— pareció que se había erigido un punto de vista sólido para la evaluación de las fotografías: iluminación impecable, maestría de composición, claridad temática, precisión focal, perfección de la calidad de impresión. Pero esta postura, generalmente considerada westoniana —criterios esencialmente técnicos para juzgar la calidad de una fotografía—, ahora está en bancarrota. (El desdeñoso juicio de Weston del gran Atget como «no un buen técnico» muestra sus limitaciones.) ¿Qué posición ha reemplazado a la de Weston? Una mucho más incluyente, con criterios que desplazan el centro de evaluación de la fotografía individual en cuanto objeto acabado a la fotografía en cuanto ejemplo de «visión fotográfica». Lo que se entiende por visión fo-

tográfica desde luego no excluye la obra de Weston, pero apenas excluiría una gran cantidad de fotografías anónimas, espontáneas, crudamente iluminadas y asimétricamente compuestas antes desdeñadas por su falta de composición. La nueva posición procura liberar a la fotografía como arte de las normas opresivas de la perfección técnica; también liberarla de la belleza. Abre la posibilidad de un gusto global para el que ningún tema (ni su ausencia) o técnica (ni su ausencia) bastaría para descalificar una fotografía.

Si bien en principio cualquier tema constituye un pretexto válido para ejercer la manera de ver fotográfica, ha surgido la convención de que la visión fotográfica es más nítida con un material más insólito o trivial. Se eligen temas por ser tediosos o intrascendentes. Como son indiferentes, son más aptos para revelar la capacidad de la cámara para «ver». Cuando a Irving Penn, célebre por sus elegantes fotografías de celebridades y alimentos para revistas de modas y agencias de publicidad, se le ofreció una exposición en el Museo de Arte Moderno en 1975, fue para una serie de primeros planos de colillas de cigarrillos. «Se podría conjeturar —comentó el director del Departamento de Fotografía del Museo, John Szarkowski— que Penn casi nunca ha tenido algo más que un interés casual en los temas nominales de sus imágenes». En un escrito sobre otro fotógrafo, Szarkowski pondera las posibilidades que ofrece un material temático «pro-

fundamente trivial». La adopción de la fotografía por parte del museo ahora está sólidamente relacionada con esos importantes conceptos de la modernidad: el «tema nominal» y lo «profundamente trivial». Pero este enfoque no sólo degrada la importancia del tema; también debilita la alianza de la fotografía con un solo fotógrafo. La manera de ver fotográfica dista de quedar exhaustivamente ejemplificada en las muchas exposiciones y retrospectivas de fotógrafos individuales que ahora organizan los museos. Para ser legítima como arte, la fotografía debe cultivar la noción del fotógrafo como *auteur* y de que todas las fotografías realizadas por el mismo individuo configuran un corpus. Estas nociones son más fáciles de aplicar a algunos fotógrafos que a otros. Parecen más aplicables, por ejemplo, a Man Ray, cuyo estilo y propósitos oscilan entre las normas fotográficas y pictóricas, que a Steichen, cuyo trabajo incluye abstracciones, retratos, anuncios de mercaderías de consumo, fotografías de modas, y fotografías de reconocimiento aéreo tomadas durante su carrera militar en ambas guerras mundiales. Pero los significados que adquiere una fotografía cuando se ve como parte del conjunto de una obra individual no son especialmente pertinentes si el criterio es la visión fotográfica. Al contrario, semejante aproximación por fuerza propiciará los nuevos significados que adquiere toda imagen cuando se yuxtapone —en antologías ideales, ya en museos o en libros— con la obra de otros fotógrafos.

Tales antologías se proponen educar el gusto fotográfico en general, enseñar una manera de ver que equipara todos los temas. Cuando Szarkowski describe estaciones de servicio, salas vacías y otros temas desolados como «patrones de hechos azarosos al servicio de la imaginación del fotógrafo», lo que en verdad quiere decir es que esos temas son ideales para la cámara. Los criterios neutros y al parecer formalistas de la visión fotográfica son en realidad enfáticamente críticos de los temas y estilos. La revaloración de las fotografías ingenuas o informales del siglo XIX, sobre todo las que se hicieron como humildes registros, obedece en parte a su estilo de enfoque nítido, un correctivo pedagógico a las suavidades «pictóricas» que, de Cameron a Stieglitz, se asociaban con las pretensiones de la fotografía como arte. Sin embargo, las pautas de la visión fotográfica no implican un compromiso inalterable con la nitidez. Cuando se piense que la fotografía seria se ha purgado de anacrónicas relaciones con el arte y lo bonito, bien podría crearse un gusto por la fotografía pictórica, la abstracción, los temas nobles, más nobles que las colillas, las estaciones de servicio y las espaldas vueltas hacia la cámara.

El lenguaje con el cual suelen evaluarse las fotografías es en extremo exiguo. A veces se alimenta como un parásito del vocabulario de la pintura:

composición, luz, etcétera. Con más frecuencia consiste en los juicios más vagos, como cuando se elogian fotografías por ser sutiles, o interesantes, o vigorosas, o complejas, o simples, o —una expresión predilecta— engañosamente simples.

Esta pobreza de vocabulario no obedece a una razón fortuita: la falta, digamos, de una tradición rica de crítica fotográfica. Es algo inherente a la fotografía misma cada vez que se entiende como arte. La fotografía propone un proceso de la imaginación y un llamamiento al gusto muy diferentes que la pintura (al menos según los conceptos tradicionales). En efecto, la diferencia entre una buena fotografía y una mala fotografía no se parece en nada a la diferencia entre un buen cuadro y un mal cuadro. Las normas de evaluación estética esgrimidas en la pintura dependen de criterios de autenticidad (y falsedad) y artesanía, y en la fotografía esos criterios son más permisivos o simplemente no existen. Y si bien las tareas del experto en pintura invariablemente suponen la relación orgánica de un cuadro con el conjunto de una obra individual y su propia integridad, y con escuelas y tradiciones iconográficas, en la fotografía una vasta obra individual no tiene forzosamente una coherencia estilística interna y la relación de un fotógrafo individual con las escuelas de fotografía es harto más superficial.

Un criterio de evaluación que sí comparten la pintura y la fotografía es el de innovación; tanto

las pinturas como las fotografías a menudo se valoran porque imponen nuevos esquemas formales o cambios en el lenguaje visual. Otro criterio que pueden compartir es la cualidad de presencia, que Walter Benjamin consideraba el rasgo definitorio de la obra de arte. Benjamin pensaba que una fotografía, por ser un objeto reproducido mecánicamente, no podía tener presencia auténtica. Podría argüirse, sin embargo, que la misma situación que ahora determina el gusto fotográfico, la exposición en los museos y galerías, ha revelado que las fotografías sí poseen una suerte de autenticidad. Es más, aunque ninguna fotografía es un original en el sentido en que una pintura lo es siempre, hay una enorme diferencia cualitativa entre lo que podrían denominarse originales —placas tomadas del negativo original en el momento (o sea, en el mismo período de la evolución tecnológica de la fotografía) en que se registró la imagen— y subsiguientes generaciones de la misma fotografía. (Lo que la mayoría de la gente conoce de las fotografías célebres —en libros, diarios, revistas y demás— son fotografías de fotografías; los originales, que por lo general sólo pueden verse en un museo o galería, ofrecen goces visuales que no son reproducibles.) El resultado de la reproducción mecánica, dice Benjamin, es «poner la copia del original en situaciones fuera del alcance del original mismo». Pero así como puede decirse, por ejemplo, que un Giotto aún posee un aura en la situación expuesta

de un museo, donde también se lo ha arrancado de su contexto original y, como la fotografía, «encuentra al contemplador a medio camino» (en el sentido más estricto del concepto benjaminiano de aura, no es así), en esa medida también puede decirse que una fotografía de Atget impresa en el hoy desaparecido papel que él utilizó posee un aura.

La verdadera diferencia entre el aura que pueden tener una fotografía y una pintura reside en la relación diferente con el tiempo. Las depredaciones del tiempo suelen desfavorecer a las pinturas. Pero parte del interés intrínseco de las fotografías, y fuente importante de su valor estético, proviene precisamente de las transformaciones que les impone el tiempo, el modo en que escapan a las intenciones de sus creadores. Con el tiempo suficiente muchas fotografías sí adquieren un aura. (El hecho de que las fotografías de color no envejecan como las de blanco y negro quizás explica en parte la situación marginal que el color ha sufrido hasta hace muy poco en el gusto fotográfico serio. La fría intimidad del color parece resguardar a la fotografía de la pátina.) Pues si bien los cuadros o los poemas no mejoran o atraen más por el mero envejecimiento, todas las fotografías son interesantes y conmovedoras si tienen años suficientes. No es del todo erróneo afirmar que no existe una mala fotografía, sino sólo fotografías menos interesantes, menos relevantes, menos misteriosas. La adopción de la fotografía por parte del museo

no hace más que acelerar un proceso que el tiempo cumplirá de uno u otro modo: todas las obras serán valiosas.

La función del museo en la formación del gusto fotográfico contemporáneo no puede sobrestimarse. No es que los museos arbitren sobre cuáles son buenas o malas sino que ofrecen nuevas condiciones para mirar todas las fotografías. Este procedimiento, que parecería estar creando normas de evaluación, en realidad las elimina. No se puede sostener que el museo haya creado un canon seguro para la obra fotográfica del pasado, como ha ocurrido con la pintura. Aun cuando parece propiciar un gusto fotográfico en particular, el museo está socavando la idea misma de gusto normativo. Su función es mostrar que no hay pautas fijas de evaluación, que no hay una tradición canónica de obras. Bajo las atenciones del museo, la idea misma de tradición canónica queda expuesta como redundante.

Lo que mantiene la Gran Tradición de la fotografía en fluctuación, en constante reajuste, no es que la fotografía sea un arte nuevo y por lo tanto en alguna medida inseguro; ése es el meollo del gusto fotográfico. En la fotografía hay una sucesión de redescubrimientos más rápida que en cualquier otro arte. Ilustrando esa ley del gusto a la que T. S. Eliot dio formulación definitiva y según la cual toda obra nueva de importancia altera necesariamente nuestra percepción de la herencia del pasado, las

fotografías nuevas cambian nuestro modo de mirar las fotografías antiguas. (Por ejemplo, la obra de Arbus ha facilitado la valoración de la grandeza de la obra de Hine, otro fotógrafo dedicado a retratar la opaca dignidad de las víctimas.) Pero las oscilaciones del gusto fotográfico contemporáneo no sólo reflejan esos procesos coherentes y secuenciales de revaloración mediante los cuales lo semejante exalta lo semejante. Lo que más expresan por lo general es el carácter complementario y el valor análogo de estilos y tendencias antitéticas.

Durante varios decenios la fotografía estadounidense ha sido dominada por una reacción contra el «westonismo», es decir, contra la fotografía contemplativa, la fotografía considerada como una exploración visual e independiente del mundo sin ningún apremio social evidente. La perfección técnica de las fotografías de Weston, las calculadas bellezas de White y Siskind, las construcciones poéticas de Frederick Sommer, las ironías autosuficientes de Cartier-Bresson, todo ha sido cuestionado por una fotografía que es, al menos de modo programático, más ingenua y directa, o sea titubeante, y aun torpe. Pero el gusto fotográfico no es tan lineal. Sin que ello implique un debilitamiento de los actuales compromisos con la fotografía informal y la fotografía como documento social, se está revalorando ostensiblemente a Weston, pues, con el suficiente transcurso del tiempo, la obra de Weston ya no parece atemporal; pues, con la defini-

ción mucho más amplia de ingenuidad con el que opera el gusto fotográfico, también la obra de Weston parece ingenua.

Por último, no hay razones para excluir a ningún fotógrafo del canon. En la actualidad hay mínimas revaloraciones de largamente despreciados cultores de lo pictórico de otra época como Oscar Gustav Rejlander, Henry Peach Robinson y Robert Demachy. Como la fotografía tiene al mundo entero por tema, hay espacio para toda suerte de gustos. El gusto literario sí es excluyente: el triunfo de los movimientos poéticos de la modernidad elevó a Donne pero destronó a Dryden. En literatura se puede ser ecléctico hasta determinado punto, pero no puede gustar todo. En fotografía el eclecticismo no tiene límites. Las toscas fotografías realizadas en el decenio de 1870 a los niños abandonados que ingresaban en la institución londinense llamada Hogar del Doctor Barnardo (que operaban como «registros») son tan conmovedoras como los complejos retratos de notables escoceses que David Octavius Hill realizó en el decenio de 1840 (y que se tienen por «arte»). La nitidez del clásico estilo moderno de Weston no se ve refutada, por ejemplo, por el ingenioso redescubrimiento del pictórico estilo difuso de Benno Friedman.

Esto no niega que cada espectador prefiera la obra de algunos fotógrafos a la de otros: por ejemplo, los espectadores más versados prefieren hoy a Atget que a Weston. Lo que sí significa es que, dada la naturaleza de la fotografía, no se está obligado a

elegir, y que las preferencias de esa clase son en buena medida meramente reactivas. El gusto en fotografía propende, acaso necesariamente, a lo global, ecléctico, permisivo, lo cual significa que en definitiva tiene que negar la diferencia entre buen gusto y mal gusto. Por eso todas las tentativas de los polemistas por erigir un canon parecen ingenuas o ignorantes. Pues hay algo fraudulento en todas las controversias fotográficas, y las atenciones del museo han desempeñado un papel determinante para aclarar esta cuestión. El museo uniforma todas las escuelas de fotografía. En efecto, tiene poco sentido siquiera hablar de escuelas. En la historia de la pintura, los movimientos tienen una vida y una función genuinas: con frecuencia se comprende mucho mejor a los pintores en función de la escuela o movimiento al cual pertenecieron. Pero los movimientos en la historia de la fotografía son fugaces, adventicios, a veces meramente superficiales, y ningún fotógrafo de primer rango se comprende mejor como integrante de un grupo. (Piénsese en Stieglitz y la Foto-Secesión, Weston y la f64, Renger-Patzsch y la Nueva Objetividad, Walker Evans y el proyecto de la Dirección del Seguro Agrario, Cartier-Bresson y Magnum.) Agrupar fotógrafos en escuelas o movimientos parece una suerte de malentendido basado (una vez más) en la analogía, inevitable pero inevitablemente inexacta, entre la fotografía y la pintura.

La función rectora que ahora desempeñan los museos en la formación y clarificación de la na-

turalidad del gusto fotográfico parece señalar una etapa nueva e irreversible para la fotografía. Junto con el tendencioso respeto por lo profundamente trivial, el museo difunde un criterio historicista que inexorablemente promueve la historia entera de la fotografía. No es insólito que los críticos de fotografía y los fotógrafos parezcan inquietos. En muchas apologías recientes de la fotografía persiste el temor de que la fotografía sea ya un arte senil plagado de movimientos espurios o muertos, y las únicas tareas reservadas sean el comisariado y la historiografía. (Mientras los precios de fotografías viejas y nuevas se ponen por las nubes.) No es sorprendente que esta desmoralización sobrevenga en el momento de mayor aceptación de la fotografía, pues el verdadero alcance del triunfo de la fotografía como arte, y sobre el arte, aún no ha sido comprendido cabalmente.

La fotografía entró en escena como una actividad advenediza que parecía invadir y socavar un arte acreditado: la pintura. Para Baudelaire, la fotografía era el «enemigo mortal» de la pintura; pero con el tiempo se concedió una tregua, la cual tuvo a la fotografía por liberadora de la pintura. Weston empleó la fórmula más común para mitigar las desconfianzas de los pintores cuando escribió en 1930: «La fotografía ha negado, o finalmente negará, buena parte de la pintura, por lo cual el pintor tendría que estar profundamente agrade-

cido». Liberado por la fotografía de la monótona faena de la fiel representación, la pintura podía perseguir una tarea más elevada: la abstracción.* En efecto, la idea más persistente en las historias y la

* Valéry aseguraba que la fotografía había prestado el mismo servicio a la escritura, al exponer la «ilusoria» pretensión de que el lenguaje «comunica la idea de un objeto visual con algún grado de precisión». Pero los escritores no deberían temer que la fotografía «pueda en última instancia restringir la importancia del arte de escribir y actuar como sucedáneo», dice Valéry en «El centenario de la fotografía» (1929). Si la fotografía «nos disuade de describir», arguye,

nos recuerda así los límites del lenguaje y nos aconseja, como escritores, utilizar nuestras herramientas de un modo más adecuado a su verdadera naturaleza. Una literatura se purificaría si permitiera a otras modalidades de expresión y producción las tareas que ellas pueden cumplir más eficazmente y se dedicara a metas que sólo ella puede cumplir [...] una de las cuales es el perfeccionamiento del lenguaje que construye o expone el pensamiento abstracto, y la otra la exploración de toda la variedad de patrones y resonancias poéticos.

El argumento de Valéry no es convincente. Aunque puede decirse que una fotografía registra, muestra o presenta, en rigor nunca «describe»; sólo describe el lenguaje, que es un acontecimiento temporal. Valéry sugiere abrir un pasaporte como «prueba» de su argumento: «La descripción garrapateada allí no puede compararse con la instantánea pegada al lado». Pero esto es usar la descripción en el sentido más pobre y lato; hay pasajes de Dickens o Nabokov que describen un rostro o una parte del cuerpo mejor que cualquier fotografía. Tampoco sirve para demostrar la inferioridad de los valores descriptivos de la literatura decir, como lo hace Valéry, que «el escritor que pinta un paisaje o un rostro, por muy diestro que sea en su oficio, sugerirá tantas visiones diferentes cuantos lectores tenga». Lo mismo ocurre con una fotografía.

Así como se supone que la fotografía fija ha liberado a los escritores de la obligación de describir, a menudo se sostiene que las películas han usurpado la tarea narrativa del novelista, liberando así a la novela, según algunos, para que se consagre a otras tareas menos realistas. Esta versión del argumento es más verosímil, pues el cine es un arte temporal. Pero no hace justicia a la relación entre novela y cine.

crítica de la fotografía es ese pacto mítico concertado entre pintura y fotografía, lo cual las autorizó recíprocamente a proseguir con sus misiones aisladas pero igualmente válidas, mientras se influían entre sí creativamente. De hecho, la leyenda falsifica buena parte de la historia de una y otra. El modo en que la cámara fija la apariencia del mundo externo supuso nuevos modelos de composición pictórica y nuevos temas a los pintores: creó una determinada preferencia por el fragmento, realzó el interés por los atisbos de vida humilde y por los estudios del movimiento fugaz y los efectos luminosos. La pintura se hizo tanto menos abstracta cuanto que adoptó el ojo de la cámara, y se volvió (por usar las palabras de Mario Praz) telescópica, microscópica y fotoscópica en su estructura. Pero los pintores jamás han cesado de imitar los efectos realistas de la fotografía. Y, lejos de ceñirse a la representación realista para dejar la abstracción a los pintores, la fotografía ha seguido de cerca y absorbido todas las conquistas antinaturalistas de la pintura.

En un sentido más general, esta leyenda no tiene en cuenta la voracidad de la empresa fotográfica. En las transacciones entre pintura y fotografía, la fotografía siempre ha tenido una posición ventajosa. No hay nada asombroso en el hecho de que los pintores, de Delacroix y Turner a Picasso y Bacon, hayan usado fotografías como soportes visuales, pero nadie espera que los fotógrafos busquen auxilio en la pintura. Las fotografías pueden incorporarse o

transcribirse a la pintura (o a collages o combinaciones), pero la fotografía encapsula al arte mismo. La experiencia de mirar pinturas puede ayudarnos a mirar mejor las fotografías. Pero la fotografía ha debilitado nuestra vivencia de la pintura. (En más de un sentido, Baudelaire tenía razón.) Nadie consideró jamás una litografía o grabado de una pintura —los antiguos métodos populares de reproducción mecánica— más satisfactorio o estimulante que la pintura. Pero las fotografías, que transforman detalles interesantes en composiciones autónomas y transforman los colores auténticos en colores brillantes, ofrecen satisfacciones nuevas e irresistibles. El destino de la fotografía la ha llevado mucho más allá de la función a la cual se la creía limitada originalmente: la de procurar datos más precisos de la realidad (incluidas las obras de arte). La fotografía es la realidad, y el objeto real a menudo se considera una decepción. Las fotografías vuelven normativa una experiencia del arte mediatizada, de segunda mano, intensa de un modo diferente. (Deplorar que las fotografías de pinturas se hayan vuelto para muchas personas sucedáneos de las pinturas no es respaldar una mística del «original» que se dirige al espectador sin mediaciones. Mirar es una acción compleja, y ninguna gran pintura comunica su valor y calidad sin preparación ni instrucción. Además, las personas que disfrutaban menos de la visión de la obra original después de ver la copia fotográfica son por lo general las que han visto muy pocos originales.)

Como la mayoría de las obras de arte (incluidas las fotografías) se conocen hoy por medio de copias fotográficas, la fotografía —y las actividades artísticas derivadas del modelo de la fotografía, y la modalidad del gusto derivada del gusto fotográfico— ha transformado decisivamente las bellas artes tradicionales y las normas de gusto tradicionales, incluso la idea misma de obra de arte. La obra de arte depende cada vez menos de su singularidad como objeto, de ser un original realizado por un artista individual. Buena parte de la pintura actual ambiciona las características de los objetos reproducibles. Por último, las fotografías se han transformado a tal extremo en la experiencia visual primaria que ahora se presentan obras de arte producidas con el fin de ser fotografiadas. En buena parte del arte conceptual, en los paisajes empaquetados de Christo, en las obras telúricas de Walter de Maria y Robert Smithson, la obra del artista se conoce principalmente por la versión fotográfica expuesta en galerías y museos; a veces, por razones de tamaño, *sólo* se puede conocer en una fotografía (o ver desde un avión). La fotografía no se propone, ni siquiera en apariencia, devolvernos una experiencia del original.

Sobre la base de esta presunta tregua entre fotografía y pintura se acordó a la fotografía —al principio a regañadientes, luego con entusiasmo— la categoría de bella arte. Pero la cuestión misma de si la fotografía es o no arte es en esencia equí-

voca. Aunque la fotografía genera obras que pueden considerarse arte —precisa de subjetividad, puede mentir, ofrece placer estético—, la fotografía no es en absoluto una disciplina artística. Como el lenguaje, es un medio con el cual se hacen obras de arte (entre otras cosas). Con el lenguaje se pueden elaborar textos científicos, memorandos burocráticos, cartas de amor, listas de supermercado y el París de Balzac. Con la fotografía se pueden hacer retratos para pasaportes, fotografías del tiempo, imágenes pornográficas, rayos X, fotografías de bodas, y el París de Atget. La fotografía no es un arte como, por ejemplo, la pintura y la poesía. Aunque las actividades de algunos fotógrafos se avienen a las nociones tradicionales del arte plástico, actividad de individuos excepcionalmente talentosos que producen objetos singulares con valor propio, desde los comienzos la fotografía también se ha prestado a esa noción del arte que proclama que el arte es obsoleto. El poder de la fotografía —y su carácter central en las preocupaciones estéticas actuales— consiste en confirmar ambas ideas del arte. Pero la influencia de la fotografía para volver obsoleto el arte es, a largo plazo, más profunda.

La pintura y la fotografía no son dos sistemas de producción y reproducción de imágenes potencialmente competitivos a los que habría bastado acordar una división apropiada de territorios para su reconciliación. La fotografía es una empre-

sa de otro orden. La fotografía, sin ser un género de arte propiamente, tiene la capacidad peculiar de transformar todos sus temas en obras de arte. Más importante que la cuestión de si la fotografía es o no es arte 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 refinadas de la modernidad y las artes comerciales en nuestro tiempo: la transformación de las artes en metaartes o medios. (Desarrollos tales como el cine, la televisión, el vídeo, la música basada en grabaciones que han compuesto Cage, Stockhausen y Steve Reich son extensiones lógicas del modelo impuesto por la fotografía.) Las artes plásticas tradicionales son elitistas: su forma característica es la de una obra singular producida por un individuo; implica una jerarquía temática según la cual algunos asuntos son importantes, profundos, nobles, y otros irrelevantes, triviales, vulgares. Los medios son democráticos: debilitan el papel del productor especializado o *auteur* (mediante la utilización de procedimientos basados en el azar o técnicas mecánicas que cualquiera puede aprender; y mediante los esfuerzos colectivos o cooperativos); tiene al mundo entero por material de trabajo. Las bellas artes tradicionales se basan en la distinción entre genuino y falso, original y copia, buen gusto y mal gusto; los medios desdibujan esas distinciones, cuando no las anulan directamente. Las bellas artes suponen que algunas experiencias o

temas tienen un significado. Los medios carecen esencialmente de contenido (ésta es la verdad oculta en la célebre afirmación de Marshall McLuhan de que el mensaje es el medio mismo); su tono característico es irónico, o inexpresivo, o paródico. Es inevitable que cada vez más artes se idearán para terminar como fotografías. Un moderno tendría que reescribir el apotegma de Pater según el cual todo arte aspira a la condición de la música. Ahora todo arte aspira a la condición de la fotografía.

El mundo de la imagen

Siempre se ha interpretado la realidad a través de las relaciones que ofrecen las imágenes, y desde Platón los filósofos han intentado debilitar esa dependencia evocando un modelo de aprehensión de lo real libre de imágenes. Pero cuando a mediados del siglo XIX el modelo parecía a punto de alcanzarse, la retirada de los antiguos espejismos políticos y religiosos ante el avance del pensamiento humanista y científico no creó —como se suponía— deserciones en masa a favor de lo real. Por el contrario, la nueva era de la incredulidad fortaleció el sometimiento a las imágenes. El *crédito* que ya no podía darse a realidades entendidas en forma de imágenes se daba ahora a realidades *tenidas* por imágenes, ilusiones. En el prefacio a la segunda edición (1843) de *La esencia del cristianismo*, Feuerbach señala que «nuestra era» «prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser» —con toda conciencia de su predilección—. Y en el siglo XX esta denuncia premonitória se ha transformado en un diagnóstico con el cual concuerdan muchos: que una sociedad llega a ser «moderna» cuando una de sus actividades principales es producir y consu-

mir imágenes, cuando las imágenes ejercen poderes extraordinarios en la determinación de lo que exigimos a la realidad y son en sí mismas ansiados sustitutos de las experiencias de primera mano, se hacen indispensables para la salud de la economía, la estabilidad de la política y la búsqueda de la felicidad privada.

Las palabras de Feuerbach —que escribe pocos años después de la invención de la cámara— parecen, de modo más específico, un presentimiento del impacto de la fotografía. Pues las imágenes que ejercen una autoridad virtualmente ilimitada en una sociedad moderna son sobre todo las fotográficas, y el alcance de esa autoridad surge de las propiedades características de las imágenes registradas con cámaras.

Esas imágenes son de hecho capaces de usurpar la realidad porque ante todo una fotografía no es sólo una imagen (en el sentido en que lo es una pintura), una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria. Si bien un cuadro, aunque cumpla con las pautas fotográficas de semejanza, nunca es más que el enunciado de una interpretación, una fotografía nunca es menos que el registro de una emanación (ondas de luz reflejadas por objetos), un vestigio material del tema imposible para todo cuadro. Entre dos opciones ficticias, que Holbein el Joven hubiese vivido el tiempo suficiente para haber pintado a Shakes-

peare o que se hubiera inventado un prototipo de la cámara tan pronto como para haberlo fotografiado, la mayoría de los bardólatras elegiría la fotografía. Y no sólo porque la fotografía presuntamente nos mostraría cuál era la verdadera apariencia de Shakespeare, pues aunque la hipotética fotografía estuviera desdibujada, fuera apenas inteligible, una sombra parduzca, quizás seguiríamos prefiriéndola a otro glorioso Holbein. Tener una fotografía de Shakespeare equivaldría a tener un clavo de la Vera Cruz.

Casi todas las manifestaciones contemporáneas sobre la inquietud de que un mundo de imágenes está sustituyendo al mundo real siguen siendo un eco, como la de Feuerbach, de la depreciación platónica de la imagen: verdadera en cuanto se asemeja a algo real, falsa pues no es más que una semejanza. Pero este venerable realismo ingenuo no resulta tan pertinente en la era de las imágenes fotográficas, pues el acusado contraste entre imagen («copia») y cosa representada (el «original») —que Platón ilustra repetidamente con el ejemplo de una pintura— no se ajusta de un modo tan simple a una fotografía. El contraste tampoco ayuda a comprender la producción de imágenes en sus orígenes, cuando era una actividad práctica y mágica, un medio de apropiarse de algo o dominarlo. Cuanto más retrocedemos en la historia, como ha advertido E. H. Gombrich, menos precisa es la distinción entre imágenes y cosas reales; en las sociedades primi-

tivas, la cosa y su imagen eran sólo dos manifestaciones diferentes, o sea físicamente distintas, de la misma energía o espíritu. De allí la presunta eficacia de las imágenes para propiciar y controlar presencias poderosas. Esos poderes, esas presencias, estaban presentes en *ellas*.

Para los defensores de lo real desde Platón hasta Feuerbach, identificar la imagen con la mera apariencia —es decir, suponer que la imagen es absolutamente distinta del objeto representado— es parte del proceso de desacralización que nos separa irrevocablemente de aquel mundo de tiempos y lugares sagrados donde se suponía que una imagen participaba de la realidad del objeto representado. Lo que define la originalidad de la fotografía es que, justo cuando en la larga historia cada vez más secular de la pintura el secularismo triunfa por completo, resucita —de un modo absolutamente secular— algo como la primitiva categoría de las imágenes. Nuestra irreprimible sensación de que el proceso fotográfico es algo mágico tiene una base genuina. Nadie supone que una pintura de caballete sea de algún modo consustancial al tema; sólo representa o refiere. Pero una fotografía no sólo se asemeja al modelo y le rinde homenaje. Forma parte y es una extensión de ese tema; y un medio poderoso para adquirirlo y ejercer sobre él un dominio.

La fotografía es adquisición de diversas maneras. En la más simple, una fotografía nos permite la posesión subrogada de una persona o cosa

querida, y esa posesión da a las fotografías un carácter de objeto único. Por medio de las fotografías también entablamos una relación de consumo con los acontecimientos, tanto los que son parte de nuestra experiencia como los otros, y esa distinción entre ambos tipos de experiencia se desdibuja precisamente por los hábitos inculcados por el consumismo. Una tercera modalidad de adquisición es que mediante máquinas productoras de imágenes y máquinas duplicadoras de imágenes podemos adquirir algo como información (más que como experiencia). De hecho, la importancia de las imágenes fotográficas como medio para integrar cada vez más acontecimientos a nuestra experiencia es, en definitiva, sólo un derivado de su eficacia para suministrar nos conocimientos disociados de la experiencia e independientes de ella.

Ésta es la manera más inclusiva de adquisición fotográfica. Mediante la fotografía, algo pasa a formar parte de un sistema de información, se inserta en proyectos de clasificación y almacenamiento que van desde el orden toscamente cronológico de las series de instantáneas pegadas en los álbumes familiares hasta las tenaces acumulaciones y meticulosas catalogaciones necesarias para la utilización de la fotografía en predicciones meteorológicas, astronomía, microbiología, geología, investigaciones policiales, educación y diagnósticos médicos, exploración militar e historia del arte. Las fotografías no se limitan a redefinir la materia de la experiencia ordinaria (personas, cosas, aconte-

tecimientos, todo lo que vemos —si bien de otro modo, a menudo inadvertidamente— con la visión natural) y añadir ingentes cantidades de material que nunca vemos en absoluto. Se redefine la realidad misma: como artículo de exposición, como dato para el estudio, como objetivo de vigilancia. La explotación y duplicación fotográfica del mundo fragmenta las continuidades y acumula las piezas en un legajo interminable, ofrece por lo tanto posibilidades de control que eran inimaginables con el anterior sistema de registro de la información: la escritura.

Que el registro fotográfico es siempre un medio potencial de control ya se reconocía cuando tales poderes estaban en ciernes. En 1850 Delacroix consignó en su *Journal* el éxito de algunos «experimentos en fotografía» realizados en Cambridge, donde los astrónomos estaban fotografian-do el sol y la luna y habían logrado obtener una impresión de la estrella Vega del tamaño de una cabeza de alfiler. El artista añadió la siguiente observación «curiosa»:

Ya que la luz de la estrella cuyo daguerrotipo se obtuvo tardó veinte años en atravesar el espacio que la separa de la Tierra, el rayo que se fijó en la placa por lo tanto había abandonado la esfera celeste mucho antes de que Daguerre descubriera el proceso mediante el cual acabamos de ganar el control de esta luz.

Dejando atrás nociones de control tan insignificantes como la de Delacroix, el progreso de la fotografía ha vuelto cada vez más literales los sentidos en que una fotografía permite controlar la cosa fotografiada. La tecnología que ya ha reducido al mínimo el grado en el cual la distancia que separa al fotógrafo del tema afecta la precisión y magnitud de la imagen; ha suministrado medios para fotografiar cosas inimaginablemente pequeñas y también cosas inimaginablemente remotas como las estrellas; ha conseguido que la obtención de imágenes sea independiente de la luz misma (fotografía infrarroja) y liberado el objeto-imagen de su confinamiento en dos dimensiones (holografía); ha reducido el intervalo entre observar la imagen y tenerla en las manos (de la primera Kodak, cuando un rollo revelado tardaba semanas en volver al fotógrafo aficionado, a la Polaroid, que despide la imagen en pocos segundos); ha conseguido que no sólo las imágenes se muevan (cinematógrafo) sino que se graben y transmitan de modo simultáneo (vídeo); esta tecnología ha transformado la fotografía en una herramienta incomparable para descifrar la conducta, predecirla e interferir en ella.

La fotografía tiene poderes que ningún otro sistema de imágenes ha alcanzado jamás porque, al contrario de los anteriores, *no* depende de un creador de imágenes. Aunque el fotógrafo interviene cuidadosamente en la preparación y guía del proceso de producción de las imágenes, el proceso mismo sigue siendo óptico-químico (o electróni-

co) y su funcionamiento automático, y los artefactos requeridos serán inevitablemente modificados para brindar mapas aún más detallados y por lo tanto más útiles de lo real. La génesis mecánica de estas imágenes, y la literalidad de los poderes que confieren, implica una nueva relación entre la imagen y la realidad. Y aunque pueda decirse que la fotografía restaura la relación más primitiva —la identidad parcial de la imagen y el objeto—, la potencia de la imagen se vive ahora de modo muy diferente. La noción primitiva de la eficacia de las imágenes supone que las imágenes poseen las cualidades de las cosas reales, pero nosotros propendemos a atribuir a las cosas reales las cualidades de una imagen.

Como todos saben, los pueblos primitivos temen que la cámara los despoje de una parte de su identidad. En las memorias que publicó en 1900 al cabo de una larga vida, Nadar refiere que Balzac también sufría de un «vago temor» de que lo fotografiaran. Su explicación, de acuerdo con Nadar, era que

todo cuerpo en su estado natural estaba conformado por una sucesión de imágenes espectrales superpuestas en capas infinitas, envueltas en películas infinitesimales. [...] Como el hombre nunca ha sido capaz de crear, es decir, hacer algo material a partir de una aparición, de algo impalpable, o de fabricar un objeto a partir de la nada, cada operación daguerriana iba por lo tanto a apresar, separar

y consumir una de las capas del cuerpo en la que se enfocaba.

Parece oportuno que Balzac hubiera sufrido esta turbación particular. «¿El temor de Balzac ante el daguerrotipo era real o fingido? —pregunta Nadar—. Era real...»; pues el procedimiento fotográfico es una materialización, por así decirlo, de lo que resulta más original en su procedimiento novelístico. La operación balzaquiiana consistía en magnificar detalles diminutos, como en una ampliación fotográfica, yuxtaponer rasgos o detalles incongruentes, como en una exposición fotográfica: al adquirir expresividad de este modo, toda cosa puede ser relacionada con cualquier otra. Para Balzac, el espíritu de todo un medio social podía revelarse mediante un único detalle material, por baladí o arbitrario que pareciera. Toda una vida puede ser sintetizada en una aparición momentánea.* Y un cambio en la apariencia es un cambio

* Me valgo del estudio del realismo de Balzac realizado por Erich Auerbach en *Mimesis*. El pasaje del comienzo de *Papá Goriot* (1834) citado por Auerbach —Balzac describe el comedor de la pensión Vauquer a las siete de la mañana y la entrada de Madame Vauquer— no podría ser más explícito (o protoproustiano). «Su persona entera —escribe Balzac— explica la pensión, tal como la pensión implica su persona. [...] La desmañada gordura de esa mujercita es el producto de esta vida, así como el tifus es consecuencia de las emanaciones de un hospital. Su enagua de lana de punto, más larga que la falda (hecha con un vestido viejo), cuya entreteja escapa por los desgarrones de la tela harapienta, resume la sala, el comedor, el jardincillo, anuncia la cocina y nos da un atisbo de los huéspedes. Cuando ella está allí, el espectáculo es completo».

en la persona, pues él se rehusaba a postular una persona «real» velada por estas apariencias. La antojadiza teoría que Balzac expresó a Nadar, según la cual un cuerpo se compone de una serie infinita de «imágenes espectrales», es perturbadora por análoga a la teoría presuntamente realista expresada en sus novelas, en las que una persona es una acumulación de apariencias a las que se puede extraer, mediante el enfoque apropiado, capas infinitas de significación. Visualizar la realidad como una sucesión infinita de situaciones que se reflejan mutuamente, extraer analogías de las cosas más disímiles, es anticipar la manera característica de percepción estimulada por las imágenes fotográficas. La realidad misma empieza a ser comprendida como una suerte de escritura que hay que decodificar, incluso cuando las imágenes fotográficas fueron al principio comparadas con la escritura. (El nombre que Niepce dio al proceso mediante el cual la imagen se imprime en la placa era heliografía, escritura solar; Fox Talbot llamó a la cámara «el lápiz de la naturaleza».)

El problema del contraste de Feuerbach entre «original» y «copia» reside en sus definiciones estáticas de realidad e imagen. Presupone que lo real persiste, inmutable e intacto, mientras que sólo las imágenes han cambiado: cimentadas en los supuestos más endebles, de algún modo se han vuelto más seductoras. Pero las nociones de imagen y realidad son complementarias. Cuando cambia la

noción de realidad, también cambia la de imagen y viceversa. «Nuestra era» no prefiere imágenes a cosas reales por perversidad sino en parte como reacción a los modos en que la noción de lo real se ha complicado y debilitado progresivamente, y uno de los primeros fue la crítica de la realidad como fachada que surgió entre las clases medias ilustradas en el siglo pasado. (Desde luego el efecto fue absolutamente opuesto al que se había buscado.) Reducir a mera fantasía extensas zonas de lo que hasta el momento se consideraba real, como hizo Feuerbach cuando llamó a la religión «el sueño de la mente humana» y desdeñó las ideas teológicas como proyecciones psicológicas; o exagerar los detalles triviales y azarosos de la vida diaria como claves de fuerzas históricas y psicológicas ocultas, como hizo Balzac en su enciclopedia novelizada de la realidad social, son ellas mismas maneras de vivir la realidad como un conjunto de apariencias, una imagen.

Pocas personas comparten en esta sociedad el temor primitivo ante las cámaras que proviene de considerar la fotografía como parte material de ellas mismas. Pero algunos vestigios de la magia perduran: por ejemplo, en nuestra renuencia a romper o tirar la fotografía de un ser querido, especialmente si ha muerto o está lejos. Efectuarlo es un despiadado gesto de rechazo. En *Jude el oscuro*, el descubrimiento de que Arabella ha vendido el marco de arce con la fotografía que él le regaló el día de

la boda significa para Jude «la muerte absoluta de todos los sentimientos de su esposa» y es «el golpe de gracia que demolerá todos los sentimientos de él». Pero el verdadero primitivismo moderno no es contemplar la imagen como algo real; las imágenes fotográficas apenas son tan reales. Más bien la realidad se ha asemejado cada vez más a lo que muestran las cámaras. Es común ya que la gente insista en que su vivencia de un hecho violento en el cual se vio involucrada —un accidente de aviación, un tiroteo, un ataque terrorista— «parecía una película». Esto se dice para dar a entender hasta qué punto fue real, porque otras explicaciones parecen insuficientes. Si bien muchas personas de los países no industrializados todavía sienten aprensión cuando las fotografían porque intuyen una suerte de intrusión, un acto de irreverencia, un saqueo sublimado de su personalidad o cultura, la gente de los países industrializados procuran hacerse fotografiar porque sienten que son imágenes, que las fotografías les confieren realidad.

Una percepción cada vez más compleja de lo real crea sus propios fervores y simplificaciones compensatorios, y la fotografía es el más adictivo. Es como si los fotógrafos, en respuesta a una percepción de la realidad cada vez más mermada, buscaran una transfusión, viajando hacia nuevas experiencias y renovando las viejas. Sus actividades

ubicuas constituyen la más radical, y más segura, versión de la movilidad. El apremio por gozar de experiencias nuevas se traduce en el apremio por tomar fotografías: la experiencia en busca de una forma a prueba de crisis.

Si hacer fotografías parece casi obligatorio para quienes viajan, coleccionarlas apasionadamente ejerce un atractivo especial a los confinados —ya por elección, impedimento o coerción— en espacios puertas adentro. Las colecciones de fotografías pueden usarse para elaborar un mundo sucedáneo, cifrado por imágenes que exaltan, consuelan o seducen. Una fotografía puede ser el punto de partida de un romance (el Jude de Hardy ya se había enamorado de la fotografía de Sue Bridehead antes de conocerla a ella), pero es más común que la relación erótica no sólo sea creada por las fotografías sino que se limite a ellas. En *Los niños terribles* de Cocteau, el hermano y la hermana narcisistas comparten el dormitorio, su «cuarto secreto», con imágenes de boxeadores, estrellas de cine y criminales. Aislándose en su reducto para vivir su leyenda privada, ambos adolescentes hacen de estas fotografías un panteón privado. En una pared de la celda 426 de la prisión de Fresnes, a principios del decenio del cuarenta, Jean Genet fijó las fotografías de veinte criminales recortadas de los diarios, veinte rostros en los cuales él discernía «la seña sagrada del monstruo», y en honor de ellos escribió *Nuestra Señora de las Flores*; fueron sus musas,

sus modelos, sus talismanes eróticos. «Vigilan mis nimias rutinas —escribe Genet, fusionando ensoñación, masturbación y escritura—, son toda mi familia y mis únicos amigos». Para los sedentarios, prisioneros y reclusos voluntarios, vivir entre fotografías de encantadores desconocidos es una respuesta sentimental y a la vez un desafío insolente al aislamiento.

La novela *Crash* (1973) de J. G. Ballard describe una colección más especializada de fotografías al servicio de la obsesión sexual: fotografías de accidentes automovilísticos que Vaughan, el amigo del narrador, colecciona mientras se dispone a escenificar su propia muerte en una colisión. La dramatización de su visión erótica de la muerte automovilística es anticipada, y la fantasía erotizada aún más, mediante el examen repetido de estas fotografías. En un extremo del espectro, las fotografías son datos objetivos; en el otro, son elementos de ciencia ficción psicológica. Y así como en la realidad más espantosa, o de aspecto más neutro, puede encontrarse un imperativo sexual, también el documento fotográfico más trivial puede transformarse en emblema del deseo. La fotografía de un criminal es la pista para el detective, un fetiche erótico para otro malhechor. Para Hofrat Behrens, en *La montaña mágica*, las radiografías pulmonares de sus pacientes son instrumentos para el diagnóstico. Para Hans Castorp, que cumple una sentencia indefinida en el sanatorio para tuberculosos de

Behrens y está embriagado de amor por la enigmática e inalcanzable Clavdia Chauchat, «el retrato de rayos X de Clavdia, que no muestra su rostro sino la delicada estructura ósea de la mitad superior de su cuerpo y los órganos de la cavidad torácica rodeados por la envoltura pálida y espectral de la carne», es el más precioso de los trofeos. El «retrato transparente» es un vestigio mucho más íntimo de su amada que la Clavdia pintada por Hofrat, el «retrato exterior» que una vez Hans había contemplado con tanto anhelo.

Las fotografías son un modo de apresar una realidad que se considera recalcitrante e inaccesible, de imponerle que se detenga. O bien amplían una realidad que se percibe reducida, vaciada, perecedera, remota. No se puede poseer la realidad, se puede poseer (y ser poseído por) imágenes; al igual que, como afirma Proust, el más ambicioso de los reclusos voluntarios, no se puede poseer el presente pero se puede poseer el pasado. Nada sería menos característico de la sacrificada labor de un artista como Proust que la facilidad de la fotografía, que debe de ser la única actividad productora de obras de arte acreditadas en que basta un simple movimiento, una presión digital, para obtener una obra completa. Mientras los afanes proustianos presuponen que la realidad es distante, la fotografía implica un acceso instantáneo a lo real. Pero los resultados de esta práctica de acceso instantáneo son otra manera de crear una distan-

cia. Poseer el mundo en forma de imágenes es, precisamente, volver a vivir la irrealidad y lejanía de lo real.

La estrategia del realismo de Proust implica una distancia respecto de lo que normalmente se vive como real, el presente, con el objeto de reanimar lo que sólo suele estar al alcance de modo remoto y penumbroso, el pasado: la manera en que el presente se vuelve real en sus términos, es decir en algo que puede ser poseído. En este esfuerzo de nada valían las fotografías. Cuando Proust las menciona, lo hace con desprecio: como sinónimo de una relación superficial, excesiva y exclusivamente visual y meramente voluntaria con el pasado cuya cosecha es insignificante comparada con los descubrimientos profundos que se posibilitan siguiendo las pistas dadas por todos los sentidos, la técnica que él denominaba «memoria involuntaria». No se puede imaginar para la obertura de *Por el camino de Swann* un final en que el narrador se enfrente a una instantánea de la iglesia parroquial de Combray y del goce de esa migaja visual en vez del sabor de la humilde magdalena remojada en el té que despliega ante los ojos toda una parte de su pasado. Pero no porque una fotografía no pueda evocar recuerdos (es posible, aunque depende más del contemplador que de la fotografía) sino por lo que Proust aclara respecto de sus propias exigencias sobre la evocación imaginativa: que no debe ser sólo extensa y precisa sino ofrecer la textura y esencia de

las cosas. Y al considerar las fotografías sólo en la medida en que él podía utilizarlas, como instrumento de la memoria, Proust de algún modo interpreta mal qué son las fotografías: no tanto un instrumento de la memoria como su invención o reemplazo.

Lo que las fotografías ponen inmediatamente al alcance no es la realidad, sino las imágenes. Por ejemplo, en la actualidad todos los adultos pueden saber exactamente qué aspecto tenían ellos y sus padres y abuelos cuando eran niños; algo que nadie podía saber antes de la invención de las cámaras, ni siquiera esa pequeña minoría que acostumbraba encargar pinturas de sus hijos. La mayor parte de estos retratos eran menos informativos que cualquier instantánea. Y aun los muy acaudalados solían poseer un solo retrato de sí mismos o cualquiera de sus antepasados cuando eran niños, es decir, una imagen de un momento de la niñez, mientras que es común tener muchas fotografías propias, pues la cámara ofrece la posibilidad de poseer un registro completo de todas las edades. El objeto de los retratos comunes del hogar burgués en los siglos XVIII y XIX era confirmar un ideal del modelo (que proclamaba la relevancia social, que embellecía la apariencia personal); dado este propósito, es fácil comprender por qué los propietarios no necesitaban tener más de uno. Lo que confirma el registro fotográfico es, con más modestia, simplemente que el modelo existe; por lo tanto, para el propietario nunca sobran.

El temor de que la singularidad de un modelo se allanara si se lo fotografiaba nunca se expresó tan a menudo como en el decenio de 1850, los años en que la fotografía de retratos dio el primer ejemplo de cómo las cámaras podían crear modas instantáneas e industrias perdurables. En *Pierre* de Melville, publicada a principios del decenio, el héroe, otro febril campeón del aislamiento voluntario,

consideraba con cuán infinita disponibilidad podía ahora hacerse el retrato de cualquiera mediante el daguerrotipo, mientras que otrora un retrato fiel sólo estaba al alcance de los acaudalados, o los aristócratas mentales de la tierra. Cuán natural, pues, la inferencia, de que en lugar de inmortalizar un genio, como antaño, un retrato sólo inmortalizaba a un imbécil. Además, cuando todo el mundo hace público su retrato, la auténtica distinción está en no hacer público el propio.

Pero si las fotografías degradan, las pinturas distorsionan del modo opuesto: magnifican. La intuición de Melville es que todas las formas del retrato en la civilización del comercio son tendenciosas; al menos, eso le parece a Pierre, un ejemplo cabal de sensibilidad alienada. Si en una sociedad de masas una fotografía es muy poco, una pintura es demasiado. La naturaleza de una pintura, señala Pierre, la hace

más digna de reverencia que el hombre, en la medida en que nada indigno puede imaginarse con respecto al retrato, mientras que muchas cosas inevitablemente indignas pueden concebirse en lo que atañe al hombre.

Aunque puede pensarse que tales ironías han sido disueltas por el triunfo abrumador de la fotografía, la principal diferencia entre un cuadro y una fotografía en materia de retratos aún se mantiene. Los cuadros invariablemente sintetizan; las fotografías por lo general no. Las imágenes fotográficas son indicios del transcurso de una biografía o historia. Y una sola fotografía, al contrario de una pintura, implica que habrá otras.

«El Documento Humano que siempre mantendrá al presente y al futuro en contacto con el pasado», afirmó Lewis Hine. Pero lo que suministra la fotografía no es sólo un registro del pasado sino una manera nueva de tratar con el presente, según lo atestiguan los efectos de los incontables billones de documentos fotográficos contemporáneos. Si las fotografías viejas completan nuestra imagen mental del pasado, las fotografías que se hacen ahora transforman el presente en imagen mental, como el pasado. Las cámaras establecen una relación de inferencia con el presente (la realidad es conocida por sus huellas), ofrecen una visión de la experiencia instantáneamente retroactiva. Las fotografías brindan modos paródicos de

posesión: del pasado, el presente, aun el futuro. En *Invitado a una decapitación* (1938) de Nabokov, al prisionero Cincinnatus le muestran el «fotohoróscopo» de un niño preparado por el siniestro monsieur Pierre: un álbum de fotografías de la pequeña Emmie de bebé, luego de niña, luego de prepúber, tal como es ahora, luego —mediante el uso y retoque de fotografías de la madre— de Emmie adolescente, novia, a los treinta años de edad, y por fin una fotografía a los cuarenta años, Emmie en su lecho de muerte. Una «parodia del trabajo del tiempo», llama Nabokov a este artefacto ejemplar; también es una parodia del trabajo de la fotografía.

La fotografía, que tiene tantos usos narcisistas, también es un instrumento poderoso para despersonalizar nuestra relación con el mundo; y ambos usos son complementarios. Como unos binoculares cuyos extremos pueden confundirse, la cámara vuelve íntimas y cercanas las cosas exóticas, y pequeñas, abstractas, extrañas y lejanas las cosas familiares. En una sencilla actividad única, formadora de hábitos, ofrece tanto participación como alienación en nuestras propias vidas y en las de otros; nos permite participar a la vez que confirma la alienación. La guerra y la fotografía ahora parecen inseparables, y los desastres de aviación y otros accidentes aterradores siempre atraen a gente con cámaras. Una sociedad que impone como

norma la aspiración a no vivir nunca privaciones, fracasos, angustias, dolor, pánico, y donde la muerte misma se tiene no por algo natural e inevitable sino por una calamidad cruel e inmerecida, crea una tremenda curiosidad sobre estos acontecimientos; y la fotografía satisface parcialmente esa curiosidad. La sensación de estar a salvo de la calamidad estimula el interés en la contemplación de imágenes dolorosas, y esa contemplación supone y fortalece la sensación de estar a salvo. En parte porque se está «aquí», no «allí», y en parte por el carácter inevitable que todo acontecimiento adquiere cuando se lo transmuta en imágenes. En el mundo real, algo *está* sucediendo y nadie sabe qué *va* a suceder. En el mundo de la imagen, *ha* sucedido, y siempre *seguirá* sucediendo así.

Puesto que conoce buena parte de lo que hay en el mundo (arte, catástrofes, bellezas naturales) por medio de imágenes fotográficas, a la gente a menudo le causa decepción, sorpresa o indiferencia la realidad de los hechos. Pues las imágenes fotográficas tienden a sustraer el sentimiento de lo que vivimos de primera mano, y los sentimientos que despiertan generalmente no son los que tenemos en la vida real. A menudo algo perturba más en la fotografía que cuando se vive en realidad. En 1973, en un hospital de Shanghai, observando cómo le extirpaban nueve décimos del estómago bajo anestesia de acupuntura a un obrero con úlcera avanzada, fui capaz de seguir esa inter-

vención de tres horas (la primera operación que observaba en mi vida) sin náuseas, y ni una vez sentí la necesidad de desviar la mirada. En un cine de París, un año más tarde, la operación menos cruenta del documental de Antonioni sobre China, *Chung Kuo*, me hizo estremecer al primer corte de escalpelo y desviar los ojos varias veces durante la secuencia. Somos vulnerables ante los hechos perturbadores en forma de imágenes fotográficas como no lo somos ante los hechos reales. Esa vulnerabilidad es parte de la característica pasividad de alguien que es espectador por segunda vez, espectador de acontecimientos ya formados, primero por los participantes y luego por el productor de imágenes. Para la operación real me hicieron fregar, ponerme una bata y luego permanecer junto a los atareados cirujanos y enfermeras desempeñando mis papeles: adulta cohibida, huésped cortés, testigo respetuosa. La operación de la película no sólo impide esta participación modesta sino toda contemplación activa. En la sala de operaciones, soy yo quien cambia de foco, quien hace los primeros planos y los planos medios. En el cine, Antonioni ya ha escogido qué partes de la operación yo puedo observar; la cámara mira por mí y me obliga a mirar, y no mirar es la única opción contraria. Además, la película condensa en pocos minutos algo que dura horas, y deja sólo partes interesantes presentadas de manera interesante, es decir, con el propósito de conmover o sobresal-

tar. Lo dramático se dramatiza mediante el didacticismo de la presentación y el montaje. En una revista pasamos la página, en una película se inicia una secuencia nueva, y el contraste es más brusco que el contraste entre hechos sucesivos en el tiempo real.

Nada podría ser más instructivo sobre el significado de la fotografía para nosotros —entre otras cosas, como método de exagerar lo real— que los ataques de la prensa china contra la película de Antonioni a principios de 1974. Son un catálogo negativo de todos los recursos de la fotografía moderna, fija y móvil.* Si bien para nosotros la fotografía se relaciona íntimamente con maneras discontinuas de ver (la intención es precisamente ver el todo por la parte: detalles seductores, recortes sorprendidos),

* Véase *A Vicious Motive, Despicable Tricks — A Criticism of Antonioni's Anti-China Film «China»* [Un motivo perverso, trucos despreciables: una crítica de la película antichina de Antonioni «China»] (Pekín: Foreign Languages Press, 1974), un folleto de dieciocho páginas (sin firma) que reproduce un artículo publicado el 30 de enero de 1974 en el diario *Renminh Ribao*; y «*Repudiating Antonioni's Anti-China Film*» [Un repudio a la película antichina de Antonioni], *Peking Review*, N° 8 (22 de febrero de 1974), que ofrece versiones condensadas de otros tres artículos publicados ese mes. El objeto de esos artículos no es, desde luego, exponer opiniones sobre la fotografía —no se advierte ningún interés en ese sentido— sino construir un modelo de enemigo ideológico, como en otras campañas educativas de masas escenificadas durante ese período. Dado ese propósito, era tan innecesario que las decenas de millones movilizadas en asambleas celebradas en colegios, fábricas, unidades del ejército y comunas de todo el país para «*Criticar la película antichina de Antonioni*» hubieran visto *Chung Kuo* como que quienes participaron en la campaña de 1976 para «*Criticar a Lin Piao y a Confucio*» hubieran leído un texto de Confucio.

en China se relaciona sólo con la continuidad. No sólo existen temas apropiados para la cámara, los positivos, edificantes (actividades ejemplares, gente sonriente, días luminosos) y ordenados, sino que existen modos apropiados de fotografiar, los cuales derivan de nociones sobre el orden moral del espacio que se oponen a la idea misma de visión fotográfica. Así, Antonioni fue criticado por fotografiar cosas viejas o anticuadas —«buscó y rodó muros decrepitos y pizarras de noticias descartadas hace mucho tiempo»; sin prestar «atención alguna a los tractores grandes y pequeños que trabajan en los sembradíos, eligió sólo un asno tirando de un rodillo de piedra»—, por mostrar momentos indecorosos —«tuvo el mal gusto de rodar a gente sonándose las narices y yendo a la letrina»— y movimientos indisciplinados —«en vez de hacer tomas de alumnos en el aula de nuestra escuela primaria fabril, rodó a los niños saliendo en tropel del aula después de una clase»—. Y fue acusado de denigrar los temas apropiados por el modo de fotografiarlos: mediante el uso de «colores opacos y sórdidos» y el ocultamiento de personas en «sombras oscuras»; por el tratamiento de un mismo tema con una diversidad de tomas —«a veces hay tomas a distancia, a veces primeros planos, a veces frontales, a veces por detrás»—, es decir, por no mostrar las cosas desde el punto de vista de un observador único, idealmente ubicado; por el uso de ángulos altos y bajos —«la cámara intencional-

mente enfocó este magnífico y moderno puente desde ángulos muy desfavorables para que luciera torcido y destartalado»—; y por no rodar suficientes planos amplios —«se devanó los sesos para conseguir esos primeros planos con el propósito de distorsionar la imagen de la gente y afeár su presencia espiritual».

Además de la iconografía fotográfica de líderes reverenciados producida en masa, *kitsch* revolucionario y tesoros culturales, a menudo se ven en China fotografías privadas. Muchas personas poseen retratos de sus seres queridos, en la pared o bajo el vidrio de la cómoda o el escritorio. Muchas de éstas son como las instantáneas que se hacen aquí en reuniones familiares y excursiones; pero ninguna es una fotografía indiscreta, ni siquiera del tipo que a los usuarios de cámaras menos refinadas en esta sociedad les parece normal: un bebé gateando por el suelo, alguien sorprendido en medio de un gesto. Las fotografías deportivas muestran al equipo como grupo, o sólo los momentos más estilizados y gráciles del juego: por lo general, lo que se hace es reunirse frente a la cámara, luego alinearse en una fila o dos. No hay interés en fotografiar el movimiento. Esto se debe en parte, cabe suponer, a viejas convenciones de decoro en la conducta y la imagería. Y es el gusto visual característico de quienes están en la primera etapa de la cultura de la cámara, cuando la imagen se define como algo que puede arrebatarse al dueño;

así, Antonioni fue criticado por «hacer tomas a la fuerza, contra los deseos de la gente», como un «ladrón». La posesión de una cámara no concede una licencia para la intromisión, como ocurre en esta sociedad quiéralo la gente o no. (Los buenos modos de una cultura de la cámara dictaminan que se debería simular inadvertencia cuando un desconocido fotografía en un lugar público siempre y cuando el fotógrafo permanezca a una distancia discreta: o sea, se supone que no se debe estorbar al fotógrafo ni adoptar poses.) A diferencia de aquí, donde posamos donde podemos y nos resignamos cuando debemos, la acción de fotografiar en China es siempre un ritual; siempre implica un modelo que posa y, necesariamente, accede. Alguien que «deliberadamente acechaba a la gente que no estaba al tanto de su intención de rodarla» estaba privando a la gente y las cosas del derecho a posar para lucir presentables.

Antonioni dedicó casi toda la secuencia de *Chung Kuo* sobre la plaza Tiananmen de Pekín, principal centro de peregrinación política del país, a los peregrinos que esperaban para fotografiarse. El interés de Antonioni en mostrar chinos celebrando ese rito elemental de documentar un viaje mediante la cámara obedece a razones evidentes: la fotografía y la acción de fotografiarse son temas contemporáneos predilectos de la cámara. Para sus críticos, el deseo de los visitantes de la plaza Tiananmen de llevarse un recuerdo fotográfico

es un reflejo de sus profundos sentimientos revolucionarios. Pero Antonioni, con mala fe, en vez de mostrar esta realidad filmó sólo las ropas, el movimiento y las expresiones de la gente: aquí, el cabello desaliñado de alguno; allá, personas atisbando con los ojos deslumbrados por el sol; en un momento, las mangas; al siguiente, los pantalones...

Los chinos se resisten al desmembramiento fotográfico de la realidad. No se usan primeros planos. Aun las postales de antigüedades y obras de arte vendidas en los museos no muestran fragmentos: el objeto siempre se fotografía directamente, centrado, uniformemente iluminado, y en su totalidad.

Los chinos nos parecen ingenuos porque no perciben la belleza de la puerta rajada y descascarada, el pintoresquismo del desorden, el vigor del ángulo extravagante y el detalle significativo, la poesía de la espalda vuelta hacia la cámara. Nosotros tenemos una noción moderna del embellecimiento —la belleza no es inherente a nada; hay que encontrarla mediante otra manera de mirar—, así como una noción más vasta del significado, ejemplificada y poderosamente consolidada por los múltiples usos de la fotografía. Cuanto mayor sea el número de variaciones, más ricas serán las posibilidades de significación: así, hoy día se dice más con las fotografías en Occidente que en China. Al mar-

gen de cuanto haya de verdad sobre *Chung Kuo* en cuanto mercadería ideológica (y los chinos no se equivocan al tenerla por una película condescendiente), las imágenes de Antonioni simplemente significan *más* que toda imagen de sí mismos distribuida por los chinos. Los chinos no quieren que las fotografías signifiquen demasiado o sean muy interesantes. No quieren ver el mundo desde un ángulo insólito, descubrir nuevos temas. Se supone que las fotografías exhiben lo que ya ha sido descrito. Para nosotros la fotografía es un arma de doble filo para producir clichés (la palabra francesa que significa tanto expresión trillada como negativo fotográfico) y para procurar visiones «nuevas». Para las autoridades chinas sólo hay clichés, los cuales no les parecen clichés sino visiones «correctas».

En la China de hoy sólo se reconocen dos realidades. Para nosotros la realidad es una irremediable e interesante pluralidad. En China, lo que se define como asunto de debate presenta «dos líneas», una correcta y una equivocada. Nuestra sociedad propone un espectro de elecciones y percepciones discontinuas. La sociedad china se estructura en torno a un observador único e ideal; y las fotografías contribuyen también al Gran Monólogo. Para nosotros hay «puntos de vista» dispersos e intercambiables; la fotografía es un polílogo. La actual ideología china define la realidad como un proceso histórico vertebrado por dualismos recurrentes con significados claramente delineados y teñidos

moralmente; el pasado, en su mayor parte, se juzga simplemente malo. Para nosotros, hay procesos históricos con significados pasmosamente complejos y a veces contradictorios, y artes que extraen mucho de su valor de nuestra conciencia del tiempo en cuanto historia, como la fotografía. (Por esa razón el paso del tiempo incrementa el valor estético de las fotografías, y las cicatrices del tiempo vuelven los objetos más en vez de menos fascinantes para los fotógrafos.) Con la noción de historia certificamos nuestro interés en conocer el mayor número de cosas. El único uso de su historia que se permite a los chinos es didáctico: el interés de ellos en la historia es estrecho, moralista, deformante, carente de curiosidad. Por lo tanto, la fotografía en nuestra acepción no tiene lugar en esa sociedad.

Los límites impuestos a la fotografía en China sólo reflejan el carácter de su sociedad, unificada por una ideología de conflictos categóricos e incesantes. Nuestro uso ilimitado de las imágenes fotográficas no sólo refleja sino que moldea esta sociedad, una sociedad unificada por la negación del conflicto. Nuestra misma noción del mundo —el «mundo único» del siglo veinte capitalista— es como un panorama fotográfico. El mundo es «uno» no porque esté unificado sino porque una ojeada a sus diversos contenidos no revela conflicto sino una diversidad aún más pasmosa. Esta espuria unidad del mundo se efectúa mediante la traducción de sus contenidos a imágenes. Las imágenes son siem-

pre compatibles, o pueden hacerse compatibles, aun cuando las realidades que retratan no lo sean.

La fotografía no se limita a reproducir lo real, lo recicla: un procedimiento clave de la sociedad moderna. En forma de imágenes fotográficas, las cosas y los acontecimientos son sometidos a usos nuevos, reciben nuevos significados que trascienden las distinciones entre lo bello y lo feo, lo verdadero y lo falso, lo útil y lo inútil, el buen gusto y el malo. La fotografía es uno de los principales medios para producir esa cualidad que borra dichas distinciones cuando se la adjudica a las cosas y situaciones: «lo interesante». Algo se vuelve interesante cuando puede considerarse parecido, o análogo, a otra cosa. Hay un arte y hay modas en la mirada para que las cosas nos parezcan interesantes; y para abastecer este arte, estas modas, hay un reciclaje constante de los artefactos y gustos del pasado. Los clichés, reciclados, se transforman en metaclichés. El reciclaje fotográfico transforma objetos únicos en clichés, y clichés en artefactos singulares y vívidos. Las imágenes de las cosas reales están mezcladas con imágenes de imágenes. Los chinos restringen los usos de la fotografía para que no haya capas o estratos de imágenes y todas las imágenes se refuercen y reiteren recíprocamente.*

* El interés de los chinos en la función reiterativa de las imágenes (y las palabras) incita la distribución de imágenes adicionales, fotografías que representan escenas en las cuales, sin duda, ningún fotógrafo

Nosotros hacemos de la fotografía un medio por el cual, precisamente, todo puede decirse y cualquier propósito favorecerse. Lo que es discontinuo en la realidad se une con las imágenes. En forma de fotografía la explosión de una bomba atómica puede utilizarse para publicitar una caja de seguridad.

Para nosotros, la diferencia entre el fotógrafo como mirada individual y el fotógrafo como cronista objetivo parece fundamental, y a menudo esa diferencia se tiene erróneamente por la frontera entre la fotografía en cuanto arte y la fotografía en cuanto documento. Pero ambas son extensiones lógicas de lo que significa la fotografía: la anotación, en potencia, de cuanto hay en el mundo,

pudo haber estado presente; y el uso continuo de tales fotografías señala las limitaciones de la comprensión popular sobre las implicaciones de las imágenes fotográficas y la actividad del fotógrafo. En su libro *Chinese Shadows* [Sombras chinescas], Simon Leys cita un ejemplo del «Movimiento para emular a Lei Feng», una campaña de masas a mediados de los años sesenta para inculcar los ideales de ciudadanía maoísta erigidos en torno a la apoteosis de un Ciudadano Desconocido, un conscripto llamado Lei Feng que murió a los veinte años de edad en un accidente trivial. Las Exposiciones Lei Feng organizadas en las grandes ciudades incluían «documentos fotográficos, como “Lei Feng ayuda a una anciana a cruzar la calle”, “Lei Feng reemplaza de modo subrepticio [sic] a un camarada en las tareas de limpieza”, “Lei Feng cede su almuerzo a un camarada que olvidó sus alimentos”, y así sucesivamente», sin que al parecer nadie cuestionara «la presencia providencial de un fotógrafo durante los diversos incidentes de la vida de ese soldado humilde, hasta entonces desconocido». En China, lo que hace verdadera una imagen es que al pueblo le hace bien verla.

desde todos los ángulos posibles. Nadar, el mismo que hizo los retratos de celebridades más acreditados de su época y realizó las primeras fotoentrevistas, fue también el primer fotógrafo que tomó vistas aéreas; y cuando sometió a París a «la operación daguerriana» desde un globo, en 1855, de inmediato comprendió las futuras ventajas de la fotografía para los belicosos.

Dos actitudes subyacen a esta suposición de que cualquier cosa en el mundo es material para la cámara. Para una, hay belleza o cuando menos interés en todo, si se ve con un ojo suficientemente perspicaz. (Y la estetización de la realidad que hace accesible todo, cualquier cosa, a la cámara es también lo que permite cooptar cualquier fotografía, aun la más obviamente práctica, como arte.) La otra trata todo como objeto de un uso presente o futuro, como materia de cálculos, decisiones y predicciones. Para una actitud, no hay nada que no debiera ser *visto*; para la otra, no hay nada que no debiera ser *registrado*. Las cámaras implantan una mirada estética de la realidad por ser juguetes mecánicos que extienden a todos la posibilidad de pronunciar juicios desinteresados sobre la importancia, el interés, la belleza. («*Eso* da para una buena foto».) Las cámaras implantan la mirada instrumental de la realidad al acopiar información que nos permite reacciones más atinadas y rápidas a lo que ocurre. Desde luego la reacción puede ser represiva o benévola: las fotografías de reconoci-

miento militar contribuyen a extinguir vidas, los rayos X a salvarlas.

Estas dos actitudes, la estética y la instrumental, parecen suscitar sentimientos contradictorios y aun incompatibles respecto de la gente y las situaciones, y ésta es la actitud contradictoria y absolutamente característica que se espera que compartan y toleren los integrantes de una sociedad que divorcia lo público de lo privado. Y acaso no hay actividad que nos prepare tan bien para tolerar esas actitudes contradictorias como la fotografía, que se presta tan brillantemente a ambas. Por una parte, las cámaras arman la visión para ponerla al servicio del poder: el Estado, la industria, la ciencia. Por la otra, las cámaras vuelven expresiva la visión en ese espacio mítico conocido como vida privada. En China, donde la política y el moralismo no dejan espacio libre para expresiones de sensibilidad estética, sólo algunas cosas pueden fotografiarse y sólo de algunas maneras. Para nosotros, a medida que nos distanciamos cada vez más de la política, hay más espacio libre para rellenarlo con tantos ejercicios de sensibilidad como permitan las cámaras. Uno de los efectos de la tecnología fotográfica más reciente (vídeo, películas instantáneas) ha sido volcar aún más los usos privados de la cámara en actividades narcisistas, es decir, en la propia vigilancia. Pero los usos de retroalimentación mediante imágenes hoy en boga en el dormitorio, la sesión de terapia, y la conferencia de fin de se-

mana parecen tener mucho menos impulso que el potencial del vídeo como instrumento de vigilancia en lugares públicos. Cabe presumir que los chinos llegarán con el tiempo a los mismos usos instrumentales de la fotografía que nosotros, salvo, quizás, en este último caso. Nuestra inclinación a tratar el carácter como equivalente de la conducta hace que sea más aceptable una extensa instalación pública de la mirada mecánica exterior que posibilitan las cámaras. Las normas del orden en China, mucho más represivas, no requieren sólo la supervisión de la conducta sino la mudanza del corazón; allí la vigilancia está interiorizada en un grado sin precedentes, lo cual indica que en esa sociedad la cámara tiene un futuro más limitado como medio de vigilancia.

China ofrece el modelo de un género de dictadura cuya idea maestra es «lo bueno», en la cual se imponen los límites más severos a todos los modos de expresión, entre ellos las imágenes. El futuro puede ofrecer otro género de dictadura cuya idea rectora sea «lo interesante», en la cual proliferarán imágenes de todas clases, estereotipadas y excéntricas. Algo así se sugiere en *Invitado a una decapitación* de Nabokov. Su retrato de un estado totalitario modélico contiene un solo arte, omnipresente: la fotografía, y el fotógrafo amigable que merodea por la celda del protagonista condenado resulta, al final de la novela, ser el verdugo. Y no parece haber manera (salvo por el sometimiento a una inmen-

sa amnesia histórica, como en China) de limitar la proliferación de imágenes fotográficas. La única cuestión es si la función del mundo de las imágenes creada por las cámaras podría ser diferente de la actual. La función actual es muy clara, si se considera en qué contextos se ven las imágenes fotográficas, qué dependencias crean, qué antagonismos pacifican, es decir, qué instituciones apoyan, a qué necesidades sirven en verdad.

Una sociedad capitalista requiere una cultura basada en las imágenes. Necesita procurar muchísimo entretenimiento con el objeto de estimular la compra y anestesiar las heridas de clase, raza y sexo. Y necesita acopiar cantidades ilimitadas de información para poder explotar mejor los recursos naturales, incrementar la productividad, mantener el orden, librar la guerra, dar trabajo a los burocratas. Las capacidades duales de la cámara, para subjetivizar la realidad y para objetivarla, sirven inmejorablemente a estas necesidades y las fortalecen. Las cámaras definen la realidad de dos maneras esenciales para el funcionamiento de una sociedad industrial avanzada: como espectáculo (para las masas) y como objeto de vigilancia (para los gobernantes). La producción de imágenes también suministra una ideología dominante. El cambio social es reemplazado por cambios en las imágenes. La libertad para consumir una pluralidad de imágenes y mercancías se equipara con la libertad misma. La reducción de las opciones políticas li-

bres al consumo económico libre requiere de la ilimitada producción y consumo de imágenes.

La razón última de la necesidad de fotografiarlo todo reside en la lógica misma del consumo. Consumir implica quemar, agotar; y por lo tanto, la necesidad de reabastecimiento. A medida que hacemos imágenes y las consumimos, necesitamos aún más imágenes; y más todavía. Pero las imágenes no son un tesoro por el cual se necesite saquear el mundo; son precisamente lo que está a mano dondequiera que se pose la mirada. La posesión de una cámara puede inspirar algo semejante a la lujuria. Y como todas las variantes creíbles de la lujuria, nunca se puede satisfacer: primero, porque las posibilidades de la fotografía son infinitas, y segundo, porque el proyecto termina por devorarse a sí mismo. Las tentativas de los fotógrafos de animar la sensación de una realidad mermada contribuyen a su merma. Nuestra opresiva percepción de la transitoriedad de todo es más aguda desde que las cámaras nos dieron los medios para «fijar» el momento fugitivo. Consumimos imágenes a un ritmo aún más acelerado y, así como Balzac sospechaba que las cámaras consumían capas del cuerpo, las imágenes consumen la realidad. Las cámaras son el antídoto y la enfermedad, un medio de apropiarse de la realidad y un medio de volverla obsoleta.

En efecto, los poderes de la fotografía han desplatonizado nuestra comprensión de la realidad,

haciendo que cada vez sea menos factible reflexionar sobre nuestra experiencia siguiendo la distinción entre imágenes y cosas, entre copias y originales. Homologar las imágenes con sombras —copresencias transitorias, mínimamente informativas, inmatrimiales, impotentes, de las cosas reales que las proyectan— convenía a la actitud despectiva de Platón ante las imágenes. Pero la fuerza de las imágenes fotográficas proviene de que son realidades materiales por derecho propio, depósitos ricamente informativos flotando en la estela de lo que las emitió, medios poderosos para poner en jaque a la realidad, para transformarla en una sombra. Las imágenes son más reales de lo que cualquiera pudo haber imaginado. Y como son un recurso ilimitado que jamás se agotará con el despilfarro consumista, hay razones de más para aplicar el remedio conservacionista. Si acaso hay un modo mejor de incluir el mundo de las imágenes en el mundo real, se requerirá de una ecología no sólo de las cosas reales sino también de las imágenes.

Breve antología de citas
(Homenaje a W. B.)

Añoraba atrapar toda la belleza que me pasara por delante y, a la larga, creo haber satisfecho tal anhelo.

—Julia Margaret Cameron

Quisiera tener un recuerdo conmemorativo semejante de todos y cada uno de los seres que he querido en el mundo. Y no es solamente el parecido lo que precio en tales casos, sino las asociaciones y la sensación de proximidad que la cosa supone... el hecho de que *la sombra misma de la persona* esté allí, fija para siempre. En lo que pienso es en la santidad misma del retrato, y no, no me parece tan monstruoso de mi parte, decir justamente aquello contra lo que mis hermanos se oponen con tanta vehemencia, a saber, que prefiero uno de estos relicarios de un ser querido antes que el más noble de los trabajos jamás producido por un artista.

—Elizabeth Barrett

(En carta a Mary Russell Mitford, 1843)

Tu fotografía es un registro de tu vida, para quien sepa verlo. Puedes ver las costumbres de otros y ser influido por ellas, incluso puedes llegar a utilizarlas para encontrar las propias, pero con el tiempo tendrás que liberarte de ellas. A eso se refería Nietzsche cuando dijo: «Acabo de leer a Schopenhauer, ahora tengo que desembarazarme de él». Él sabía hasta qué punto pueden ser insidiosos los hábitos de los demás, especialmente aquellos que cargan con la fuerza de las experiencias profundas, si dejas que se interpongan entre tu visión y tú.

—Paul Strand

Que el aspecto exterior de un hombre es un retrato de su interior, y el rostro una expresión y revelación de la totalidad del carácter, es en sí una presunción bastante probable, y por lo tanto, una en la que te puedes fiar, corroborada como está por el hecho de que la gente está siempre ansiosa de ver a cualquiera que haya alcanzado la fama [...] La fotografía [...] satisface completamente nuestra curiosidad.

—Schopenhauer

Padecer la experiencia de algo tan hermoso significa, necesariamente, una experiencia equivocada.

—Nietzsche

Ahora, por una suma francamente irrisoria, podemos familiarizarnos no sólo con todos los lugares famosos del mundo sino también con casi todo hombre notorio de Europa. La ubicuidad del fotógrafo es maravillosa. Todos nosotros hemos visto los Alpes y conocemos Chamonix y la Mer de Glace de memoria, aunque nunca hemos afrontado los horrores del canal de la Mancha. [...] Hemos atravesado los Andes, ascendido al Tenerife, entrado en Japón, «recorrido» el Niágara y las Mil Islas, bebido el deleite de la batalla con nuestros pares (en las vitrinas), presenciado las reuniones de los poderosos, intimado con los reyes, emperadores y reinas, primadonnas, favoritos del ballet y «actores de grácil talento». Hemos visto fantasmas y no hemos temblado, hemos saludado a monarcas sin descubrirnos; en pocas palabras, hemos observado a través de una lente de tres pulgadas toda la pompa y vanidad de este mundo malvado pero bello.

—«D. P.», columnista de *Once a Week*
Londres, 1º de junio de 1861

Con toda justicia se ha dicho de Atget que fotografiaba [calles desiertas de París] como si fueran la escena de un crimen. La escena de un crimen siempre está desierta; se fotografía con el propósito de reunir pruebas. Con Atget, las fotografías se transforman en pruebas estándar de hechos históricos y adquieren una significación política oculta.

—Walter Benjamin

Si pudiera contarlo con palabras, no me sería necesario cargar con una cámara.

—Lewis Hine

Fui a Marsella. Una pequeña renta me permitía costearme los gastos, y trabajé con entusiasmo. Acababa de descubrir la Leica. Se transformó en la extensión de mis ojos y nunca me he separado de ella desde que la hallé. Merodeaba por las calles todo el día, tenso y preparado para brincar, resuelto a «atrapar» la vida, a preservar la vida en el acto de vivir. Ante todo, ansiaba apresar en los confines de una sola fotografía toda la esencia de alguna situación que estuviera desarrollándose delante de mis ojos.

—Henri Cartier-Bresson

*Es difícil saber dónde termina usted
y empieza la cámara.*

Una Minolta SLR de 35mm le permite capturar casi sin esfuerzo el mundo que lo rodea. O expresar su mundo interior. Se acomoda bien a las manos. Los dedos se instalan naturalmente. Todo funciona con tal precisión que la cámara se vuelve parte suya. Jamás tendrá que apartar el ojo del visor para hacer ajustes. Así podrá concentrarse en la creación de la imagen. [...] Con una Minolta podrá sondear los límites de su imaginación. Más

de 40 lentes en los soberbios sistemas Rokkor-X y Minolta/Celtic le permiten franquear distancias o capturar un espectacular panorama «ojo de pez» [...]

MINOLTA

Cuando usted y la cámara son la misma cosa

—anuncio publicitario (1976)

Fotografío lo que no deseo pintar y pinto lo que no puedo fotografiar.

—Man Ray

Sólo con esfuerzo se puede obligar a la cámara a mentir: básicamente es un medio honesto: de modo que el fotógrafo tiene muchas más probabilidades de acercarse a la naturaleza con espíritu inquisitivo, de comunión, que con esa petulancia impertinente de los «artistas» engreídos. Y la visión contemporánea, la vida nueva, se basa en una aproximación honesta a todos los problemas, morales o artísticos. Las fachadas falsas de los edificios, la falsa moral, los subterfugios y la charlatanería de toda clase, deben ser, serán erradicadas.

—Edward Weston

Procuro, en buena parte de mi obra, animar todas las cosas —aun los llamados objetos «inanimados»— con el espíritu del hombre. Gradual-

mente he llegado a comprender que esta proyección extremadamente animista surge en última instancia de mi profundo temor y desazón ante la acelerada mecanización de la vida humana: y las consecuentes tentativas de borrar la individualidad en todas las esferas de la actividad humana, pues todo el proceso es una de las expresiones dominantes de nuestra sociedad militarindustrial. [...] El fotógrafo creativo libera el *contenido humano* de los objetos, e imparte humanidad al mundo inhumano que lo rodea.

—Clarence John Laughlin

Ahora se puede fotografiar cualquier cosa.
—Robert Frank

Siempre prefiero trabajar en el estudio. Aísla a las personas de su entorno. En cierto modo se transforman [...] en símbolos de sí mismas. Con frecuencia tengo la sensación de que vienen a fotografiarse tal como si acudieran a un médico o un adivino: para descubrir cómo son. Así que dependen de mí. Tengo que comprometerlas. De lo contrario la fotografía no tendría atractivos. La concentración tiene que surgir de mí e involucrarlas a ellas. A veces alcanza tal intensidad que ni se oyen los ruidos del estudio. El tiempo se detiene. Compartimos una intimidad breve e intensa. Pero es gratuita. No tiene pasado [...] ni futuro. Y cuando la

sesión ha terminado —cuando se ha fijado la imagen— no queda nada excepto la fotografía [...] la fotografía y una especie de embarazo. Los clientes se van [...] y no los conozco. Apenas he oído qué dijeron. Si una semana más tarde los encuentro en cualquier parte creo que no me reconocerán. Porque es como si en verdad yo no hubiera estado allí. Al menos, la parte de mí que estaba [...] está ahora en la fotografía. Y las fotografías tienen para mí una realidad que la gente no tiene. Es a través de la fotografía como las conozco. Quizás forma parte de la naturaleza del fotógrafo. En realidad nunca estoy implicado. No necesito tener un conocimiento real. Todo es cuestión de meros reconocimientos.

—Richard Avedon

El daguerrotipo no es sólo un instrumento que sirve para dibujar la naturaleza [...] le da el poder de reproducirse a sí misma.

—Louis Daguerre

(1838, de una circular para atraer inversores)

Las creaciones del hombre o la naturaleza nunca tienen más imponencia que en las fotografías de Ansel Adams, y su imagen puede fascinar al espectador con más fuerza que el objeto natural a partir del cual se realizaron.

—anuncio de un libro de fotografías
de Adams (1974)

*Esta fotografía de una Polaroid SX-70
forma parte de la colección del Museo
de Arte Moderno*

Es un trabajo de Lucas Samaras, uno de los artistas más destacados de los Estados Unidos. Forma parte de una de las colecciones más importantes del mundo. Se realizó mediante el mejor sistema de fotografía instantánea del mundo, la cámara Polaroid SX-70 Land. Hay millones que poseen esa misma cámara. Una cámara de calidad y versatilidad extraordinarias, capaz de exposiciones de 10,4 pulgadas hasta el infinito. [...] Una obra de arte de Samaras con la SX-70, una obra de arte en sí misma.

—anuncio publicitario (1977)

Casi todas mis fotografías son compasivas, delicadas y personales. Pretenden que el espectador pueda verse a sí mismo. No pretenden sermonear. Tampoco posar como arte.

—Bruce Davidson

En el arte, las nuevas formas surgen a medida que ciertas formas periféricas van siendo canonizadas.

—Viktor Shklovsky

[...] ha surgido una nueva industria que contribuye no poco a confirmar a la idiotez en su propia fe y a arruinar lo que podía quedar de divino en el genio francés. La turba idólatra postula un ideal digno de sí misma y acorde con su naturaleza, desde luego. En materia de pintura y escultura, el credo actual de la gente de mundo, sobre todo en Francia [...] reza así: «Creo en la Naturaleza, y solamente en la Naturaleza (hay buenas razones para ello). Creo que el Arte es, y no puede ser más que, la reproducción exacta de la Naturaleza [...] Así las cosas, una industria capaz de brindarnos un resultado idéntico a la Naturaleza tendrá que ser el arte absoluto». Un Dios vengativo ha escuchado los ruegos del populacho. Daguerre fue su Mesías. Y ahora el público se dice a sí mismo: «Puesto que la fotografía nos otorga todas las garantías de exactitud que puedan desearse (¡lo creen de veras, los insensatos!), entonces fotografía y Arte son la misma cosa». Desde ese momento nuestra sociedad inmunda se abalanzó como un Narciso a contemplar su imagen trivial en el metal [...] Algún escritor democrático debió haber visto en ello un método barato para difundir el odio por la historia y la pintura entre las gentes. [...]

—Baudelaire

La vida en sí no es la realidad. Somos nosotros quienes ponemos vida en piedras y guijarros.

—Frederick Sommer

El joven artista ha registrado piedra por piedra las catedrales de Estrasburgo y Reims en más de cien placas diferentes. Gracias a él hemos trepado a todas las torres [...] lo que jamás habríamos descubierto con los propios ojos, él lo ha visto por nosotros [...] podría pensarse que los venerables artistas de la Edad Media habían previsto el daguerrotipo al ubicar en lo alto sus estatuas y tallas de piedra, donde sólo los pájaros que revolotean alrededor de los chapiteles podían maravillarse ante su detalle y perfección. [...] La catedral entera ha sido reconstruida, capa por capa, con maravillosos efectos de luz, sombra y lluvia. M. Le Secq también ha erigido su monumento.

—H. de Lacretelle, en *La Lumière*,
20 de marzo de 1852

La necesidad de «acercar» las cosas espacial y humanamente es casi una obsesión hoy día, al igual que la tendencia a negar el carácter singular o efímero de un acontecimiento determinado mediante la reproducción fotográfica. Existe una compulsión cada vez más intensa a reproducir el objeto fotográficamente, en primer plano.

—Walter Benjamin

No es accidental que el fotógrafo se meta a fotógrafo, como no lo es que el domador de leones se meta a domador.

—Dorothea Lange

Si sólo me motivara la curiosidad, costaría decirle a alguien: «Quiero ir a su casa para que me hable y me cuente la historia de su vida». La gente diría: «Está chiflada». Más aún, se pondría en guardia. Pero la cámara es una especie de licencia. Mucha gente quiere que se le preste tanta atención, y además es una clase de atención razonable.

—Diane Arbus

[...] De pronto un niño cayó al suelo junto a mí. Entonces comprendí que la policía no estaba haciendo disparos de advertencia. Estaba disparándole a la multitud. Cayeron más niños. [...] Me puse a fotografiar al niño que agonizaba a mi lado. Le brotaba sangre de la boca y algunos niños se le arrodillaron al lado y trataron de detener la hemorragia. Luego unos niños gritaron que iban a matarme.

[...] Les supliqué que me dejaran en paz. Dije que era reportero y estaba allí para ser testigo de los hechos. Una muchacha me golpeó la cabeza con una piedra. Estaba aturdido, pero todavía en pie. Luego recapacitaron y algunos me alejaron del lugar. Entretanto los helicópteros no dejaban de sobrevolar en círculos y se oían los estampidos. Fue como un sueño. Un sueño que jamás olvidaré.

—del relato de Alf Khumalo, reportero negro del *Johannesburg Sunday Times*, sobre el estallido de disturbios en Soweto, Sudáfrica, publicado en *The Observer*, Londres, 20 de julio de 1976

La fotografía es la única «lengua» comprendida en el mundo entero, y al acercar todas las naciones y culturas enlaza a la familia humana. Independiente de la influencia política —allí donde los pueblos son libres—, refleja con veracidad la vida y los acontecimientos, nos permite compartir las esperanzas y angustias de otros, e ilustra las condiciones políticas y sociales. Nos transformamos en testigos presenciales de la humanidad e inhumanidad del género humano.

—Helmut Gernsheim
(*Creative Photography*, 1962)

La fotografía es un sistema de edición visual. En el fondo, todo consiste en enmarcar una porción del cono de nuestra visión al tiempo que se está en el lugar apropiado y en el momento apropiado. Como el ajedrez, o la escritura, consiste en elegir entre varias posibilidades determinadas, pero en el caso de la fotografía el número de posibilidades no es finito sino infinito.

—John Szarkowski

A veces yo instalaba la cámara en un rincón del cuarto, me sentaba a cierta distancia con un control remoto en la mano y observaba a nuestra gente mientras el señor Caldwell hablaba con ella. Bien podía pasar una hora antes de que los rostros o los

gestos nos dieran lo que tratábamos de expresar, pero en cuanto ocurría la escena quedaba aprisionada en la placa antes de que ellos se dieran cuenta de lo que había sucedido.

—Margaret Bourke-White

Foto del asesinato del alcalde William Gaynor de Nueva York en 1910. El alcalde estaba por abordar un barco para ir de vacaciones a Europa cuando llegó un reportero norteamericano. Pidió al alcalde que posara para una fotografía y cuando levantó la cámara alguien disparó dos veces desde la multitud. En medio de la confusión el fotógrafo conservó la calma y esta imagen del alcalde ensangrentado desplomándose en brazos de un asistente ha pasado a formar parte de la historia de la fotografía.

—un titular de «Click»: *A Pictorial History of the Photograph* (1974)

Estuve fotografiando nuestro inodoro, ese lustroso receptáculo esmaltado de belleza extraordinaria. [...] He aquí todas las curvas sensuales de la «divina figura humana», pero sin las imperfecciones. Jamás llegaron los griegos a una culminación tan significativa de su cultura, y de algún modo me recordó aquel avance gradual de contornos elegantes, a la Victoria de Samotracia.

—Edward Weston

En este momento de democracia tecnológica, el buen gusto termina por ser nada más que prejuicio del gusto. Si todo lo que hace el arte es crear buen o mal gusto, entonces ha fracasado rotundamente. En lo que concierne al análisis del gusto, es igualmente fácil expresar buen o mal gusto en la clase de nevera, alfombra o sofá que se tiene en casa. Lo que intentan ahora los buenos artistas de la cámara es elevar el arte más allá del mero nivel del gusto. El Arte de la Cámara tiene que estar completamente despojado de lógica. El vacío de la lógica tiene que estar allí para que el espectador le aplique su lógica propia y la obra, en realidad, se haga ante los ojos del espectador. Para que se transforme en un reflejo directo de la conciencia, lógica, moral ética y gusto del espectador. La obra debería funcionar como un mecanismo de retroalimentación del modelo funcional que el espectador tiene de sí mismo.

—Les Levine («Camera Art»,
en *Studio International*, julio/agosto 1975)

Mujeres y hombres: es un tema imposible, porque no puede haber respuestas. Sólo podemos encontrar trozos y fragmentos de pistas. Y esta pequeña carpeta contiene simplemente los bocetos más toscos de la realidad del asunto. Quizás hoy estemos plantando las semillas de futuras relaciones más honestas entre mujeres y hombres.

—Duane Michals

—¿Por qué la gente guarda las fotografías?

—¿Por qué? ¡Dios sabrá! ¿Por qué la gente guarda cosas... toda clase de basuras y chucherías? ¡Por costumbre, eso es todo!

—Hasta cierto punto estoy de acuerdo con usted. Algunos guardan cosas. Otros se deshacen de todo en cuanto lo han utilizado, eso es cuestión de temperamento. Pero ahora me refiero específicamente a las fotografías. ¿Por qué la gente guarda, precisamente, *fotografías*?

—Como le digo, simplemente porque no tiran las cosas. O tal vez porque les recuerda...

Poirot se aferró a esas palabras.

—Exacto. *Les recuerda*. Preguntemos de nuevo... ¿por qué? ¿*Por qué* una mujer guarda una fotografía de sí misma cuando joven? Pues yo digo que la primera razón es, esencialmente, vanidad. Ha sido una muchacha bonita y guarda una fotografía de sí misma para recordar lo bonita que fue. La alienta cuando el espejo revela cosas indigestas. Tal vez le comenta a una amiga «Así era yo a los dieciocho...» y suspira... ¿De acuerdo?

—Sí... sí, me parece bastante sensato.

—Pues entonces ésa es la razón nº 1. Ahora la razón nº 2. Sentimentalismo.

—¿No es eso la misma cosa?

—No, no, de ninguna manera. Pues incita a preservar no sólo la fotografía propia sino la de otros... Una foto de la hija casada, cuando era una niña sentada en un felpudo y rodeada de tu-

les... Muy embarazoso para el modelo, a veces, pero a las madres les gusta. Y los hijos con frecuencia guardan fotos de las madres, especialmente si la madre murió joven. «Así era mi madre cuando joven.»

—Empiezo a entender adónde quiere llegar, Poirot.

—Y existe, posiblemente, una *tercera* categoría. No es vanidad, no es sentimentalismo, no es amor... tal vez *odio*. ¿Qué opina usted?

—¿Odio?

—Sí. Para mantener vivo el deseo de venganza. Alguien que lo ha ultrajado a uno... Se podría conservar una fotografía para tenerlo presente, ¿no le parece?

—fragmento de *Mrs. McGinty's Dead*
(1951), de Agatha Christie

Previamente, la madrugada de ese día, una partida asignada con ese propósito había descubierto el cadáver de Antonio Conselheiro. Yacía en una de las cabañas cerca del bosque. Después de que removieran una pequeña capa de tierra, el cuerpo apareció arrojado en una mortaja lamentable —una sábana mugrienta— sobre la que manos piadosas habían esparcido unas pocas flores marchitas. Allí, tendidos sobre una estera, yacían los últimos restos del «notorio y bárbaro agitador». [...] Desenterraron cuidadosamente el cuerpo, esa

preciosa reliquia —¡único galardón, único despojo de guerra que podía ofrecer este conflicto!—, tomando las mayores precauciones para que no se desmembrara [...] Después lo fotografiaron y labraron una declaración jurada con todas las formalidades, certificando su identidad; pues toda la nación debía convencerse sin lugar a dudas de que al fin se había eliminado a este terrible enemigo.

—Fragmento de *Os Sertões* (1902),
de Euclides da Cunha

Los hombres aún se matan entre sí, todavía no han comprendido cómo viven, por qué viven; los políticos no atinan a vislumbrar que la tierra es una entidad, la televisión (Telehor), sin embargo, ha sido inventada: «La Que Ve De Lejos». Mañana podremos mirar el corazón de nuestro prójimo, estar por todas partes y sin embargo estar solos; se imprimen libros, diarios, revistas ilustradas por millones. La no ambigüedad de lo real, la verdad de la situación cotidiana está al alcance de todas las clases. *La higiene de lo óptico, la salud de lo visible, se está infiltrando lentamente.*

—László Moholy-Nagy (1925)

A medida que avanzaba en mi proyecto, fue cada vez más obvio que en verdad no importaba dónde optaba por fotografiar. El lugar sólo me da-

ba una excusa para producir un trabajo. [...] sólo se puede ver lo que se está dispuesto a ver, lo que la mente refleja en ese momento especial.

—George Tice

Tomo fotografías para descubrir qué aspecto tendrá algo una vez fotografiado.

—Garry Winogrand

Las excursiones Guggenheim eran como complicadas búsquedas del tesoro, con pistas falsas mezcladas con las verdaderas. Siempre había amigos que nos dirigían a sus paisajes o vistas o formaciones favoritas. A veces los datos eran útiles y obteníamos verdaderos trofeos Weston; a veces la recomendación terminaba en un fiasco [...] y conducíamos durante millas sin ninguna recompensa. Para entonces, yo había llegado al punto de no gozar de ningún paisaje que no interesara a la cámara de Edward, de modo que él no arriesgaba mucho cuando se recostaba en el asiento y decía: «No estoy durmiendo, sólo descansando la vista». Sabía que mis ojos estaban a su servicio, y que en cuanto apareciera algo con aspecto «Weston» yo detendría el automóvil para despertarlo.

—Charis Weston (citada en Ben Maddow,
Edward Weston: Fifty Years, 1973)

*SX-70 de Polaroid. No podrá descansar,
de pronto verá una foto dondequiera
que mire...*

Ahora oprima el botón eléctrico rojo. Un ronroneo... un zumbido... y allí está. Verá cómo su foto despierta a la vida, haciéndose cada vez más vívida, más detallada, hasta que minutos después tiene una imagen tan real como la vida. Pronto estará disparando a discreción —¡hasta con 1,5 segundos de intervalo!— mientras busca nuevos ángulos o saca nuevas copias al instante. La SX-70 se convierte en parte suya, al tiempo que se desliza por la vida sin esfuerzo. [...]

—anuncio publicitario (1975)

[...] *contemplamos* la fotografía, el cuadro en la pared, como el objeto mismo (hombre, paisaje, etcétera) allí representado. Pudo no ser de esta manera. Sería fácil imaginar gentes que no entablaran semejante relación con dichas imágenes. Gentes, por ejemplo, a quienes las fotografías causarían repulsión, pues un rostro sin color y quizás un rostro en proporciones reducidas les parecerían inhumanos.

—Wittgenstein

¿Es una fotografía instantánea de...

el eje de un vehículo sometido a una prueba destructiva?

la proliferación de un virus?

una olvidable instalación de laboratorio?

la escena del crimen?

el ojo de una tortuga verde?

un diagrama de ventas?

aberraciones cromosomáticas?

la página 173 de la Anatomía de Gray?

el resultado de un electrocardiograma?

una conversión lineal de arte semitonal?

la trimillonésima estampilla de 8 céntimos

con la esfinge de Eisenhower?

una fractura diminuta de la cuarta vértebra?

una copia de esa irremplazable diapositiva de 35 mm?

su nuevo díodo, ampliado 13 veces?

un metalógrafo de acero de vanadio?

tipos reducidos para pruebas?

un nódulo linfático amplificado?

los resultados de una electroforesis?

la peor deformación dental del mundo?

la deformación dental mejor corregida del mundo?

Como puede verse en la lista [...] no hay límites para la clase de material que la gente necesita registrar. Afortunadamente, como puede verse en la lista de cámaras Polaroid Land que le ofrecemos, casi no hay límites para la clase de registros

fotográficos que se puede obtener. Y, como los obtiene en el momento, si algo falta, puede intentar de nuevo en el momento. [...]

—anuncio publicitario (1976)

Un objeto que comenta la pérdida, destrucción, desaparición de objetos. Que no habla de sí mismo. Que habla sobre los demás. ¿Los incluirá?

—Jasper Johns

Belfast, Irlanda del Norte – Los habitantes de Belfast compran postales del padecimiento de la ciudad a centenares. La más popular muestra a un joven arrojando una piedra a un vehículo blindado británico. [...] otras postales muestran casas incendiadas, tropas en posición de batalla en las calles de la ciudad y niños jugando entre escombros humeantes. Cada postal cuesta aproximadamente 25 centavos de dólar en las tres tiendas de Gardener.

«Aun a ese precio, la gente las ha estado comprando en fajos de cinco o seis por vez», dijo Rose Lehane, encargada de una tienda. La señora Lehane declaró que en cuatro días se habían vendido mil postales.

Como Belfast tiene pocos turistas, dijo, casi todos los compradores son gente de la ciudad, en general hombres jóvenes que las quieren como «recuerdo».

Neil Shawcross, hombre de Belfast, compró dos juegos completos, explicando: «Creo que son un recuerdo interesante de la época y quiero que mis dos hijos las tengan cuando crezcan».

«Las postales son buenas para la gente», dijo Alan Gardener. «Mucha gente en Belfast trata de cerrar los ojos ante la situación y fingir que no existe. Quizás algo como esto los incite a ver de nuevo.»

«Hemos perdido mucho dinero con los disturbios, pues nuestros almacenes fueron bombardeados e incendiados», añadió el señor Gardener. «Si los disturbios nos permiten recuperar un poco de dinero, bienvenido sea.»

—de *The New York Times*, 29 de octubre de 1974 («Postcards of Belfast Strife Are Best-Sellers There»)

La fotografía es una herramienta para tratar con cosas que todos conocen pero a las que nadie presta atención. Mis fotografías pretenden representar algo que ustedes no ven.

—Emmet Gowin

La cámara es un medio fluido de encontrar esa otra realidad.

—Jerry N. Uelsmann

Oswiecim, Polonia – Casi treinta años después del cierre del campo de concentración de Auschwitz, el horror que impregna el lugar parece disminuido por los puestos de *souvenirs*, los letreos de Pepsi Cola y la atmósfera turística.

Pese a la fría lluvia otoñal, miles de polacos y algunos extranjeros visitan Auschwitz todos los días. Casi todos visten a la moda y obviamente son demasiado jóvenes para recordar la Segunda Guerra Mundial.

Recorren las antiguas barracas de prisioneros, cámaras de gas y crematorios mirando con interés muestras tan horrendas como un enorme exhibidor lleno de cabello humano que los SS usaban para fabricar telas. [...] En los puestos de *souvenirs*, los visitantes pueden comprar una selección de escarapelas en polaco y alemán, o postales de cámaras de gas y crematorios, o incluso bolígrafos que vistos a trasluz revelan imágenes similares.

—de *The New York Times*,
3 de noviembre de 1974 («At Auschwitz,
a Discordant Atmosphere of Tourism»)

Los medios se han erigido en sustitutos del mundo que nos antecedió. Aun si deseáramos recuperar ese mundo anterior sólo podemos hacerlo mediante un estudio intensivo de las formas en que los medios lo han engullido.

—Marshall McLuhan

[...] Muchos de los visitantes venían de la campiña, y algunos, no familiarizados con las costumbres urbanas, extendían hojas de diario en el asfalto del otro lado del foso del palacio, desenvolvían sus alimentos caseros y palillos y se quedaban sentados comiendo y charlando mientras las multitudes se desviaban. La afición de los japoneses por las instantáneas alcanzó un punto febril bajo el ímpetu del augusto telón de fondo de los jardines de palacio. A juzgar por el constante chasquido de los obturadores, no sólo todas las personas presentes sino también cada hoja y brizna de hierba debió ser registrada en los rollos fotográficos, hasta el último detalle.

—de *The New York Times*, 3 de mayo de 1977 («Japan Enjoys 3 Holidays of “Golden Week” by Taking a 7-Day Vacation from Work»)

Siempre estoy fotografiando todo mentalmente para practicar.

—Minor White

Los daguerrotipos de todas las cosas se preservan [...] las huellas de cuanto ha existido viven, se esparcen a través de las diversas zonas del espacio infinito.

—Ernest Renan

Estas gentes viven de nuevo en sus retratos tan intensamente como cuando sus imágenes fueron capturadas en las viejas placas secas de hace sesenta años. [...] Estoy caminando por sus callejones, recorriendo sus cuartos y pesebres y tiendas, atisbando por sus ventanas. Y a su vez ellas parecen percibirme.

—Ansel Adams (del prefacio a *Jacob A. Riis: Photographer & Citizen*, 1974)

Así tenemos en la cámara fotográfica el recurso más confiable para el inicio de la mirada objetiva. Todos serán obligados a ver lo que es ópticamente cierto, explicable en sus propios términos, objetivo, antes de poder llegar a cualquier posible posición subjetiva. Se abolirá ese patrón de asociación pictórica e imaginativa que ha permanecido intacto durante siglos y que ha sido acuñado en nuestra visión por grandes pintores individuales.

A través de cien años de fotografía y dos décadas de cinematógrafo nos hemos enriquecido enormemente en este aspecto. *Podemos decir que vemos el mundo con ojos enteramente diferentes.* No obstante, el resultado total hasta la fecha no es mucho más que un logro enciclopédico visual. No es suficiente. Deseamos *producir* sistemáticamente pues es importante para la vida que creemos nuevas *relaciones*.

—László Moholy-Nagy (1925)

Cualquiera que conozca el valor del afecto familiar entre las clases bajas, y que haya visto la serie de pequeños retratos colgados encima del hogar de un trabajador [...] quizás esté de acuerdo conmigo en que para contrarrestar las tendencias sociales e industriales que minan diariamente los afectos familiares más saludables, la fotografía barata está haciendo más por los pobres que todos los filántropos del mundo.

—*Macmillan's Magazine*,
Londres, septiembre de 1871

¿Quién, en su opinión, compraría una cámara cinematográfica instantánea? El doctor Land dijo que supone que el ama de casa sería una buena clienta potencial. «Todo lo que tiene que hacer es apuntar la cámara, apretar el obturador y en minutos revivir el momento grato con su criatura, o quizás su cumpleaños. Luego están todas esas personas más interesadas en las imágenes mismas que en los aparatos. Los fanáticos del golf y el tenis pueden evaluar sus maniobras reproduciéndolas instantáneamente; la industria, la escuela y otras áreas donde la proyección instantánea acoplada con un equipo de uso accesible sería útil. [...] Los límites de Polavisión son tan extensos como la imaginación del usuario. Hay un sinnúmero de usos posibles para esta y las futuras cámaras Polavisión.»

—de *The New York Times*, 8 de mayo de 1977
(«A Preview of Polaroid's New Instant Movies»)

La mayoría de los aparatos que reduplican la vida, la cámara fotográfica inclusive, en realidad la repudian: engullimos de un golpe lo malo y lo bueno se nos atasca en la garganta.

—Wallace Stevens

La guerra me había arrojado, como soldado, al corazón de un ambiente mecánico. Allí descubrí la belleza del fragmento. Intuí una nueva realidad en los detalles de una máquina, en el objeto común y silvestre. Traté, por tanto, de encontrar el valor plástico de estos fragmentos de nuestra vida moderna. Los redescubrí en la pantalla en los primeros planos de objetos que me impresionaban e influían.

—Fernand Léger (1923)

575.20 campos de la fotografía

aerofotografía, fotografía aérea

astrofotografía

cinéfotomicrografía

cinematografía

cistofotografía

cromofotografía

cronofotografía

esciografía

escultografía

espectrofotografía

espectroheliografía
fotoespectroheliografía
fonofotografía
fotografía de rayos X
fotografía estroboscópica
fotografía infrarroja
fotografía sorpresa
fotogrametría
fotomicrografía
fototopografía
fototipografía
fototipia
heliofotografía
macrofotografía
microfotografía
minifotografía
pirofotografía
radiografía
radiofotografía
telefotografía
uranofotografía

—del *Roget's International Thesaurus*,
Third Edition

En la primavera de 1921, se instalaron en Praga dos máquinas fotográficas automáticas recientemente inventadas en el extranjero que reproducían seis o diez o más exposiciones de la misma persona en la misma placa.

Cuando le llevé a Kafka una serie semejante de fotografías le dije de buen humor:

—Por un par de coronas uno puede hacerse fotografiar desde todos los ángulos. Este aparato es un *Conócete a ti mismo* mecánico.

—Un *Desconócete a ti mismo*, querrás decir —dijo Kafka.

—¿A qué te refieres? —protesté—. ¡La cámara no miente!

—¿Quién te dijo eso? —preguntó Kafka inclinando la cabeza—. La fotografía concentra nuestra mirada en la superficie. Por esa razón enturbia la vida oculta que trasluce a través de los contornos de las cosas como un juego de luces y sombras. Eso no se puede captar siquiera con las lentes más penetrantes. Hay que buscarlo a tientas con el sentimiento. [...] Esa cámara automática no multiplica los ojos de los hombres sino que se limita a brindar una versión fantásticamente simplificada del ojo de una mosca.

—fragmento de *Conversaciones con Kafka*,
de Gustav Janouch

La vida siempre aparece plenamente presente a lo largo de la epidermis de sus cuerpos: la vitalidad lista para ser apresada entera al fijar el instante, al registrar una breve sonrisa de fatiga, una contorsión de la mano, el fugaz paso del sol entre las nubes. Y ningún instrumento, salvo la cámara,

es capaz de registrar esas reacciones tan complejas y efímeras y expresar toda la majestuosidad del momento. Ninguna mano puede expresarlo, pues la mente no puede retener la verdad exacta de un momento el tiempo suficiente para permitir que los lentos dedos consignen vastas masas de detalles relacionados. Los impresionistas se afanaron vanamente por lograrlo. Pues, consciente o inconscientemente, lo que procuraban demostrar con sus efectos de luz era la verdad del momento; el impresionista siempre ha intentado fijar el prodigio del aquí, del ahora. Pero los efectos momentáneos de luz se les escapaban mientras se dedicaban a analizar; y su «impresión» por lo general no es más que una serie de impresiones superpuestas. Stieglitz fue más atinado. Acudió directamente al instrumento fabricado para él.

—Paul Rosenfeld

La cámara es mi herramienta. A través de ella doy razón de todo lo que me rodea.

—André Kertész

*Una doble uniformación, o un método
de uniformar que se traiciona a sí mismo*

Con el daguerrotipo todos podrán hacerse retratar, antes sólo lo hacían los notables; y al mis-

mo tiempo se hace todo lo posible para que todos tengamos exactamente el mismo aspecto, de modo que necesitaremos un solo retrato.

—Kierkegaard (1854)

Hacer fotografía de un caleidoscopio.

—William H. Fox Talbot (nota manuscrita
fecha el 18 de febrero de 1839)

Sobre la fotografía se terminó de imprimir en julio de 2006, en Litográfica Ingramex, S.A. de C.V., Centeno núm. 162, col. Granjas Esmeralda, C.P. 09810, México, D.F.

LA CRÍTICA HA DICHO:

«Un libro de gran importancia y originalidad... Todos los debates y análisis futuros sobre el papel de la fotografía en la mediática sociedad de la abundancia deberán partir de este libro.»

John Berger

«Un análisis brillante de los profundos cambios que las imágenes fotográficas han provocado sobre nuestra manera de mirar el mundo y a nosotros mismos durante los últimos ciento cuarenta años.»

WASHINGTON POST BOOK WORLD

«De cada página de *Sobre la fotografía* nacen importantes y emocionantes cuestiones sobre el tema, y lo hacen de la mejor manera posible.»

THE NEW YORK TIMES BOOK REVIEW

«Sobre la fotografía es el estudio más original e iluminador sobre el tema.»

Calvin Trillin, THE NEW YORKER

¿Hasta qué punto puede mentir una cámara?

«Aprendemos a vernos fotográficamente», nos dice Susan Sontag en la obra que le dio fama mundial. La cámara ha tenido una importancia trascendental en la relación del hombre contemporáneo con la realidad y consigo mismo.

SOBRE LA FOTOGRAFÍA



El vivaz acercamiento de la autora a este apasionante tema incluye perspectivas que nos llevan de Platón a Melville, de la historia de la pintura a la del cine, pasando por la literatura, la publicidad o la sociología.

Sobre la fotografía es el libro más emblemático de una escritora que se caracterizó siempre por el compromiso con lo más candente de su tiempo. La prosa magnética, la riqueza de puntos de vista, y una inteligencia que brilla en cada párrafo y despierta interesantes preguntas, son sólo algunos de los alicientes que encontrará el lector de este libro.

ISBN: 970-770-490-X



9 789707 704909