

Sobre la fotografía *estudia la relación de la fotografía con el arte, la conciencia y el conocimiento. Estos ensayos, que tuvieron un éxito resonante al aparecer —en versión ligeramente distinta— en The New York Times Review of Books, contienen brillantes análisis de la obra de fotógrafos tan importantes como Nadar, Stieglitz, Atget, Paul Strand, Edward Weston, August Sander, Walker Evans, Cartier-Bresson, Robert Frank, Richard Avedon y Diane Arbus.*

«Cada página de Sobre la fotografía plantea importantes y hon-
das cuestiones sobre su tema y las analiza de manera inolvi-
dable.» (The New York Times Review of Books.)

«...un libro fascinante, ilumina uno tras otro todos los grandes
faits accomplis de nuestra cultura.» (Time.)

«Después de este libro de Susan Sontag ya no podrá escribir-
se sobre la fotografía sólo como una forma de arte, sino tam-
bién como una fuerza cada vez más poderosa en la índole y el
destino de nuestra sociedad en su totalidad.» (Newsweek.)

Sobre la fotografía recibió en 1977 el premio a la crítica del
National Book Critics Circle.

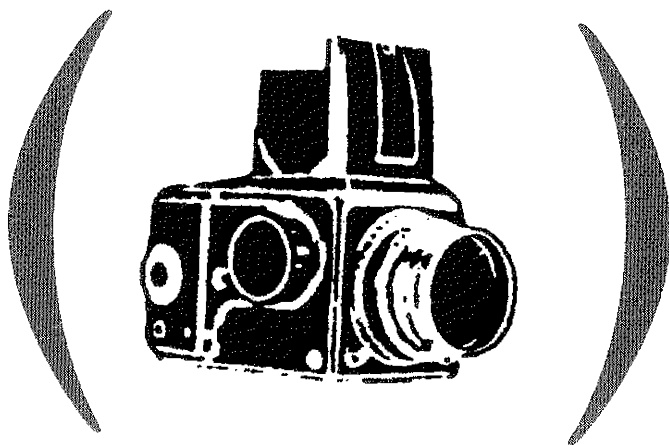
ISBN 84-350-1417-7



9 788435 014175

Susan Sontag Sobre la fotografía

Susan Sontag



*Sobre la
fotografía*

 elhasa

Susan SONTAG, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1996,
ISBN: 9788435014175.

Traducción de Carlos Gardini

☛ La humanidad sigue irremisiblemente aprisionada en la caverna platónica, siempre regodeándose —costumbre ancestral— en meras imágenes de la verdad. Pero educarse mediante fotografías no es lo mismo que educarse mediante imágenes más antiguas, más artesanales. Por de pronto, son muchas más las imágenes que nos rodean exigiéndonos atención. El inventario se inició en 1839 y desde entonces se ha fotografiado casi todo, o así parecería. Esta avidez misma de la mirada fotográfica cambia los términos del confinamiento en la caverna, nuestro mundo. Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de qué vale la pena mirar y qué tenemos derecho a observar. Son una gramática y, aún más importante, una ética de la visión. Por último, el resultado más imponente de la empresa fotográfica es darnos la sensación de que podemos apresar el mundo entero en nuestras cabezas, como una antología de imágenes.

Coleccionar fotografías es coleccionar el mundo. El cine y los programas de televisión iluminan paredes, fluctúan y desaparecen; pero en el caso de las fotografías fijas la imagen es también un objeto, liviano, barato de producir, fácil de transportar, acumular, almacenar. En *Les Carabiniers* (1963), de Godard, dos campesinos perezosos se alistan en el ejército del rey con la promesa de que podrán saquear, violar, matar o hacer lo que se les antoje con el enemigo, y enriquecerse. Pero la maleta que Michel-Ange y Ulysse llevan triunfalmente a sus esposas, años después, contiene sólo postales, cientos de postales, de Monumentos, Supermercados, Mamíferos, Maravillas de la Naturaleza.

Medios de Transporte. Obras de Arte y otros tesoros clasificados del mundo entero. La broma de Godard parodia vívidamente la magia equívoca de la imagen fotográfica. Las fotografías son quizá el más misterioso de todos los objetos que constituyen y densifican el medio ambiente que consideramos moderno. En realidad, las fotografías son experiencia capturada y la cámara es el arma ideal de la conciencia en su afán adquisitivo.

Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que sabe a conocimiento, y por lo tanto a poder. Se supone que una primera y hoy notoria caída en la alienación, el hábito de abstraer el mundo en palabras impresas, engendró ese excedente de energía fáustica y daño psíquico necesarios para construir sociedades modernas, inorgánicas. Pero la imprenta parece una forma mucho menos insidiosa de filtrar el mundo y convertirlo en objeto mental que las imágenes fotográficas, las cuales suministran hoy la mayoría de los conocimientos que la gente tiene sobre el aspecto del pasado y el alcance del presente. Lo que se escribe sobre una persona o acontecimiento es francamente una interpretación, al igual que las afirmaciones visuales hechas a mano, tales como pinturas o dibujos. Las imágenes fotográficas no parecen tanto afirmaciones sobre el mundo cuanto fragmentos que lo constituyen, miniaturas de realidad que cualquiera puede hacer o adquirir.

Las fotografías, que juegan con la escala del mundo, son a su vez reducidas, ampliadas, recortadas, retocadas, adulteradas, trucadas. Envejecen, atacadas por las enfermedades habituales en los objetos de papel; desaparecen; se vuelven valiosas, se compran y venden; se reproducen. Las fotografías, que almacenan el mundo, parecen incitar al almacenamiento. Se pegan en álbumes, se enmarcan y se ponen sobre mesas, se cuelgan de paredes, se proyectan como diapositivas. Los diarios y revistas las destacan: los po-

licias las catalogan; los museos las exhiben; las editoriales las compilan.

Durante muchas décadas el libro fue la forma más eficaz de adaptar (y por lo común de reducir) fotografías, garantizándoles así longevidad, ya que no inmortalidad —las fotografías son objetos frágiles que se rompen o extravían con facilidad— y un público más vasto. La fotografía en un libro es, obviamente, la imagen de una imagen. Pero al ser, por empezar, un objeto impreso, liso, una fotografía pierde su cualidad esencial mucho menos que un cuadro cuando se la reproduce en un libro. Sin embargo, el libro no es un medio enteramente satisfactorio para poner grupos de fotografías en circulación. La sucesión en que deben mirarse las fotografías está propuesta por el orden de las páginas, pero nada obliga a los lectores a seguir el orden recomendado ni indica cuánto tiempo dedicar a cada fotografía. El filme *Si j'avais quatre dromadaires* (1966) de Chris Maker, una meditación brillantemente orquestada sobre fotografías de todo género y temática, sugiere 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 un filme dejan de ser objetos coleccionables, como aún lo son cuando se compilan en libros.

* Las fotografías suministran evidencia. Algo que conocemos de oídas pero de lo cual dudamos parece irrefutable cuando nos lo muestran en 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 brutal redada de *communards* de junio de 1871, los estados modernos esgrimieron las fotografías como una herramienta útil para la vigilancia y control de sus poblaciones cada vez más

móviles. En otra versión de su utilidad, el registro de la cámara justifica. Una fotografía se considera prueba incontrovertible de que algo determinado sucedió. La imagen puede distorsionar, pero siempre hay la presunción de que existe o existió algo semejante a lo que está en la imagen. Sean cuales fueren las limitaciones (en el caso del diletantismo) o pretensiones (en el caso del arte) del fotógrafo individual, una fotografía —cualquier 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 década tras década, buscan ante todo mostrar algo "exterior", tal como el dueño de la Polaroid para quien las fotografías son un medio cómodo y rápido de tomar apuntes o el aficionado que usa la Brownie para registrar su vida cotidiana en instantáneas.

Mientras una pintura o una descripción en prosa nunca pueden ser más que interpretaciones estrechamente selectivas, una fotografía puede tratarse como una transparencia estrechamente selectiva. Pero pese a la presunción de veracidad que confiere autoridad, interés, fascinación a todas las fotografías, el trabajo de los fotógrafos no es una excepción genérica a las relaciones generalmente equívocas entre arte y verdad. Aun cuando los fotógrafos se proponen sobre todo reflejar la realidad, siguen acechados por imperativos tácitos de gusto y conciencia. Los muy talentosos integrantes del proyecto fotográfico de la Farm Security Administration, a fines de los años '30 (entre ellos Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, Russell Lee) tomaban cantidades de fotografías frontales de sus granjeros hasta tener la certeza de que habían conseguido el registro adecuado: la expresión precisa en la cara del sujeto que cimentara sus propias nociones de la pobreza, la luz, la dignidad, la textura, la explotación y la geometría. Al decidir sobre las

características de un retrato, al preferir una exposición a otra, los fotógrafos inevitablemente imponen pautas a los modelos. Aunque en cierto sentido la cámara sí 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 imperceptible no desmienten el afán didáctico de toda la empresa. 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 las que hacen una virtud de la fealdad (como las fotografías de barrios bajos, las naturalezas muertas de la clase más sórdida y los retratos de criminales). Todo uso de la cámara implica una agresión. Esto es tan evidente en las primeras épocas gloriosas de la fotografía, las décadas de 1840 y 1850, como en las décadas sucesivas, cuando la tecnología posibilitó una difusión cada vez más intensa de esa mentalidad que observa el mundo como un conjunto de fotografías potenciales. Aun en maestros tempranos como David Octavius Hill y Julia Margaret Cameron, quienes usaban la cámara como medio de obtener imágenes pictóricas, tomar fotografías suponía un alejamiento considerable de las metas de los pintores. Desde sus inicios, la fotografía implicó la captura del mayor número posible de temas. La pintura jamás había tenido ambiciones tan imperiales. La posterior industrialización de la tecnología de la cámara sólo cumplió con una promesa inherente a la fotografía desde su origen mismo: democratizar todas las experiencias traduciéndolas a imágenes.

Esa época en que tomar fotografías requería un artefacto complicado y caro —el juguete de los inteligentes, los ricos y los obsesos— parece en verdad muy remota de la era de elegantes cámaras de bolsillo que invitan a cualquiera a

registrar imágenes. 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 una función social definida; era una actividad gratuita, es decir artística, aunque con pocas pretensiones de ser un arte. Fue sólo con la industrialización cuando la fotografía alcanzó la categoría de arte. Así como la industrialización otorgó funciones sociales a las operaciones del fotógrafo, la reacción contra esas funciones reforzó la petulancia de la fotografía artística.

☛ **Recientemente la fotografía se ha transformado en una diversión casi tan difundida como el sexo y el baile, lo cual significa que la fotografía, como toda forma de arte masivo, no es practicada como arte por la mayoría. Es primordialmente un rito social, una defensa contra la ansiedad y un instrumento de poder.**

La conmemoración de los hechos de los individuos en tanto miembros de familias (así como de otros grupos) es el primer uso popular de la fotografía. Durante no menos de un siglo, la fotografía de bodas ha formado parte de la ceremonia tanto como las fórmulas verbales prescritas. Las cámaras se integran a la vida familiar. De acuerdo con un estudio sociológico realizado en Francia, casi todos los hogares tienen cámara, pero existe el doble de probabilidades de que haya cámara en un hogar con niños que en un hogar sin niños. No fotografiar a los hijos, especialmente cuando son pequeños, es un signo de indiferencia parental, así como no posar para la foto del bachillerato es un gesto de rebelión adolescente.

Mediante las fotografías cada familia construye una crónica de sí misma, un conjunto de imágenes portátiles que

atestigua la solidez de sus lazos. Importa poco cuáles actividades se fotografían siempre y cuándo las fotografías se tomen y aprecien. La fotografía se transforma en rito de la vida familiar en el preciso instante en que 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 distanciaba de un grupo familiar mucho más vasto, la fotografía acudía para conmemorar y restablecer simbólicamente la continuidad amenazada y la borrosa extensión de la vida familiar. Esos rastros fantasmales, las fotografías, constituyen la presencia vicaria de los parientes dispersos. El álbum fotográfico familiar se compone generalmente de la familia en su sentido más amplio, y con frecuencia 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 se siente insegura. Así, la fotografía se desarrolla en tandem con una de las actividades modernas más características: el turismo. Por primera vez en la historia, grupos numerosos abandonan sus medios habituales por periodos breves. Parece francamente antinatural viajar por placer sin llevar una cámara. Las fotografías son la evidencia irrecusable de que se hizo la excursión, se cumplió el programa, se gozó del viaje. Las fotografías documentan secuencias de actividades realizadas en ausencia de la familia, los amigos, los vecinos. Pero la dependencia de la cámara en cuanto aparato que otorga 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 sacan instantáneas de la Torre Eiffel o las Cataratas del Niágara.

Las fotografías, un modo de certificar la experiencia.

también son un modo de rechazarla: al limitar la experiencia a una busca de lo fotogénico, al convertir la experiencia en una imagen, un *souvenir*. El viaje se transforma en una estrategia para acumular fotografías. La actividad misma de fotografiar es tranquilizadora, y atempera esa desazón general que se suele agudizar con los viajes. La mayoría de los turistas se sienten constreñidos a poner la cámara entre ellos y cualquier cosa notable que encuentren. Al no saber cómo reaccionar, fotografían. Así la experiencia cobra forma: alto, una fotografía, adelante. El método seduce especialmente a gentes sometidas a una ética laboral implacable: alemanes, japoneses y norteamericanos. La utilización de una cámara aplaca la ansiedad que sufren los obsesionados por el trabajo por no trabajar cuando están en vacaciones y presuntamente divirtiéndose. Cuentan con una tarea que parece una amigable imitación del trabajo: tomar fotografías. Los pueblos despojados de su pasado parecen los entusiastas más fervientes de la fotografía, en su país y en el exterior. Casi todos los integrantes de una sociedad industrializada son obligados paulatinamente a renunciar al pasado, pero en ciertos países, como los Estados Unidos y Japón, la ruptura con el pasado ha sido especialmente traumática. A principios de los años '70, la fábula del impetuoso turista norteamericano de las décadas del '50 y del '60, rico en dólares y vulgaridad, fue reemplazada por el enigma del gregario turista japonés, nuevamente liberado de su isla-prisión por el milagro de la sobrevaloración del yen y generalmente armado con dos cámaras, una en cada 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 gente apretujada, atisbando fuera de la fotografía. Todos están apabullados, excitados, contrariados, menos uno. El de la expresión diferente empuña una

cámara; parece seguro de sí, casi sonríe. Mientras los demás son espectadores pasivos, obviamente alarmados, la posesión de una cámara ha transformado a una 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 fotografía imitando un despacho noticioso en una teletipo, consiste sólo de seis palabras: "... Praga ... Woodstock ... Vietnam ... Sapporo ... Londonderry ... LEICA". Espezanzas frustradas, extravagancias juveniles, guerras coloniales y deportes de invierno son semejantes: la cámara los iguala. La fotografía ha implantado en la relación con el mundo un voyeurismo crónico que uniforma la significación de todos los acontecimientos.

Una fotografía no es meramente el resultado del encuentro entre un acontecimiento y un fotógrafo; fotografiar es un acontecimiento en sí mismo, y un acontecimiento 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 sobre las intervenciones de la cámara. La omnipresencia de las cámaras sugiere persuasivamente que el tiempo consiste en acontecimientos interesantes, acontecimientos dignos de fotografiarse. Esto a su vez incita a pensar que cualquier acontecimiento, una vez en marcha, y sea cual fuere su carácter moral, tendría que llevarse a cabo sin estorbos para que algo más pueda añadirse al mundo, la fotografía. Una vez concluido 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 matándose entre sí o matando a otras personas reales, el fotógrafo acecha detrás de la cámara para crear un diminuto fragmento de otro mundo: el mundo de crear imágenes que nos sobrevivirá.

Fotografiar es esencialmente un acto de no intervención. Parte del horror de proezas del fotoperiodismo contemporáneo tan memorables como las fotos de un bonzo vietnamita tomando la lata de gasolina y un guerrillero bengalí atravesando con la bayoneta a un colaboracionista maniatado proviene de percibir hasta qué punto se ha vuelto plausible, en situaciones donde 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.** El gran filme de Dziga Vertov *Cieloviek s Kinoapparaton* ("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 cualquier 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 hecho a través de la cámara precisamente porque tiene una pierna rota y no puede abandonar la silla de ruedas; la inmovilidad temporaria le impide intervenir en lo que ve, y da aún más importancia a las fotografías. **Aunque incompatible con la intervención física, la utilización de la cámara sigue siendo una forma 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, con frecuencia explícitamente, la continuación del hecho observado. **Tomar una fotografía es tener interés en las cosas tal como están, en un *status quo* inmutable (al menos por el tiempo que lleva conseguir una "buena" imagen), ser cómplice de cualquier cosa que vuelva algo interesante, digno de fotografiarse, incluyendo, cuando ése es el interés, el dolor o el infortunio de otro.**

* “Sacar fotos siempre me pareció algo muy travieso, para mí era uno de los aspectos favoritos del asunto”, escribió Diane Arbus, “y cuando saqué la primera me sentí muy perversa”. Ser fotógrafo profesional puede parecer “travieso” por usar la pintoresca expresión de Arbus, si el fotógrafo busca temas que se consideran dudosos, tabúes, marginales. Pero esos temas 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, quizá la perversión reside en que estas fantasías sean plausibles y tan inapropiadas al mismo tiempo. En *Blowup* (1966), Antonioni muestra al fotógrafo de modas arqueándose convulsivamente sobre el cuerpo de Verushka mientras maneja la cámara. ¡Vaya travesura! De hecho, usar una cámara no es una manera ideal de posesión sexual. Entre el fotógrafo y el modelo tiene que mediar distancia. La cámara no viola, ni siquiera posee, aunque pueda infringir, espiar, 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 cierto distanciamiento.

Hay una fantasía sexual mucho más fuerte en la extraordinaria *Peeping Tom* (“El mirón”, 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. Jamás las toca. No desea sus cuerpos; quiere la presencia de esas mujeres en forma de imágenes fílmicas —aquellas que las muestran experimentando la muerte— que luego proyecta en su casa para su placer solitario. La película supone relaciones entre la impotencia y la agresión, la mirada profesional y la crueldad, que apuntan a la fantasía central relacionada con la cámara. La cámara como falo es a lo sumo una tímida va-

riante de la ineludible metáfora que todos emplean sin darse cuenta. 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 cargar una cámara antigua que un mosquete Bess. La cámara moderna quiere ser una pistola de rayos. Dice un anuncio:

La Yashica Electro-35 es la cámara de la era espacial que amara su familia. Tome 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 coche, se vende como un arma predatoria, un arma absolutamente automática, fácil de disparar. El gusto popular espera una tecnología cómoda e invisible. Los fabricantes tranquilizan a la clientela asegurándole 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 coches, las cámaras son máquinas que cifran fantasías y crean adición. Sin embargo, pese a las extravagancias de la lengua cotidiana y la publicidad, no son letales. En la hipérbole que publicita los coches como armas hay al menos un asomo de verdad: salvo en tiempos de guerra, los coches matan 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 predatorio en el acto de registrar una imagen. 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 cá-

mara es una sublimación del arma, fotografiar a alguien es cometer un asesinato sublimado, un asesinato blando, digno de una época triste, atemorizada.

Quizá con el tiempo la gente aprenda a descargar más agresiones con cámaras y menos con armas, y el precio será un mundo aún más asfiziado por imágenes. Una situación donde la gente está cambiando 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 quejaba de que "hay un fotógrafo detrás de cada arbusto, merodeando como un león rugiente en busca de una víctima". El fotógrafo ataca ahora a bestias reales, cercadas y demasiado escasas para matarlas. Las armas se han metamorfoseado en cámaras en esta solemne comedia, 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 un arma. Pero cuando sentimos nostalgia, sacamos fotografías.

La nuestra 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 está impregnado de patetismo por el solo hecho de ser fotografiado. Algo feo o grotesco puede ser conmovedor porque la atención del fotógrafo lo ha dignificado. Algo bello puede suscitar amargura porque ha envejecido o decaído o ya no existe. Todas las fotografías son *memento mori*. Tomar 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 el paso despiadado del tiempo.

Las cámaras se lanzaron a duplicar el mundo en momentos en que el paisaje humano empezaba a sufrir cambios vertiginosos: mientras se destruye un número indecible de formas de vida biológica y social, se obtiene un medio para registrar lo que está desapareciendo. El París melancólico e intrincado de Atget y Brassai ya prácticamente no existe. Así como los parientes y amigos muertos preservados en el álbum familiar, cuya presencia en fotografías exorciza en parte la ansiedad y el remordimiento provocados por su desaparición, las fotografías de barrios hoy demolidos, de zonas rurales desfiguradas y esterilizadas, nos procuran una relación tenue con el pasado.

Una fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia. Como el fuego del hogar, las fotografías —especialmente de personas, de paisajes distantes y ciudades remotas, de un pasado irrecuperable— incitan a la ensoñación. La percepción de lo inalcanzable que pueden propiciar las fotografías alimenta directamente 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 afiche fotográfico de una estrella de rock colgada encima de la cama de una adolescente, el retrato de propaganda del político abrochado en la solapa del votante, las instantáneas de los hijos del taxista en la visera del auto, todos esos usos talismánicos de las fotografías expresan una actitud sentimental e implícitamente mágica: son tentativas de alcanzar o poseer otra realidad.

* Las fotografías pueden agudizar 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 deseo no tiene historia, o por lo menos se lo experimenta en cada instancia como pura presencia e inmediatez. Es suscitado por arquetipos y en ese

sentido es abstracto. Pero los sentimientos morales arraigan 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 determinada situación histórica. Cuanto más generales sean, tendrán menos probabilidades de eficacia.

Una fotografía que trae noticias de crueldades insospechadas no puede hacer mella en la opinión pública a menos que haya un contexto apropiado de predisposición y actitud. Las fotografías de Mathew Brady y sus colegas sobre los horrores de los campos de batalla no disuadieron a la gente de continuar la guerra civil. Las fotografías de los andrajosos y esqueléticos 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 norteamericanos alcanzaron en los años 60 les permitió, cuando miraban las fotografías que en 1942 Dorothea Lange tomó del traslado de hijos de japoneses de la Costa Oeste a campos de internación, reconocer el asunto por lo que era: un crimen del gobierno contra un grupo numeroso de ciudadanos norteamericanos. En los años '40 poca gente habría tenido una reacción tan inequívoca ante esas fotografías; el consenso belicista era un obstáculo para un juicio semejante. Las fotografías no pueden crear una posición moral, pero sí consolidarla— y también colaborar en su nacimiento.

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 transformado en un ob-

jeto delgado que uno 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 sudvietnamita desnuda recién rociada con napalm norteamericano, corriendo hacia la cámara por una carretera, chillando de dolor, los brazos abiertos— tal vez contribuyeron más que cien horas de atrocidades televisadas a agudizar la revulsión del público ante la guerra.

Uno querría imaginar que el público norteamericano no habría sido tan unánime en su aprobación de la guerra de Corea si se le hubiesen presentado evidencias fotográficas de la devastación de Corea, en algunos sentidos un ecocidio y genocidio aún más intensos que los infligidos a Vietnam una década 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 Félix Green y Marc Riboud trajeron de Hanoi. Los norteamericanos tuvieron acceso a fotografías del sufrimiento de los vietnamitas (muchas de ellas procedentes de fuentes militares y tomadas con una intención muy diferente) porque los periodistas se sintieron respaldados en su esfuerzo por obtener esas fotografías, pues un número significativo de personas había definido el acontecimiento como una salvaje guerra colonialista. La guerra de Corea era 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 los aplastantes ataques norteamericanos habría sido irrelevante.

Aunque acontecimiento ha llegado a significar, precisamente, algo digno de fotografiarse, aun es la ideología (en el sentido más amplio) lo que determina qué constituye un acontecimiento. No puede haber evidencias, fotográficas o cualesquiera, de un acontecimiento hasta que el aconteci-

miento mismo reciba nombre y características. Y los acontecimientos jamás se estructuran —más propiamente, identifican— sobre la base de evidencias fotográficas; la contribución de la fotografía siempre es posterior 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 experimentarán, con toda probabilidad, como irreales o como golpes emocionales desmoralizadores.

La índole de la emoción, incluido el ultraje moral, que la gente puede sentir ante las fotografías de los oprimidos, los explotados, los hambrientos y los exterminados también depende del grado de familiaridad con estas imágenes. Las fotografías de biafranos consumidos que McCullin tomó a principios de los años 70 fueron para algunos menos impactantes que las fotografías de las víctimas de la hambruna en la India tomadas en los años '50 por Werner Bischof porque esas imágenes se habían vuelto triviales, y las fotografías de familias tuareg muriendo de inanición en el subSahara difundidas en 1973 por revistas del mundo entero debieron parecer a muchos una insoportable repetición en una ya familiar exhibición de atrocidades.

Los fotógrafos deben mostrar algo novedoso para causar impacto. Lamentablemente la competencia no tiene límites, 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 revelación prototípicamente moderna: una epifanía negativa. Para mí, fueron las fotografías de Bergen-Belsen y Dachau que encontré por casualidad en una librería de Santa Mónica 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 verdad, creo posible dividir mi vida en dos partes, antes de ver esas

fotografías (yo tenía doce años) y después, aunque transcurrió mucho tiempo antes que comprendiera cabalmente de qué se trataba. ¿Qué se ganaba con verlas? Eran fotografías, y de un acontecimiento del que yo apenas tenía noticias y de ninguna manera podía remediar. Cuando miré esas fotografías, algo cedió. Se había alcanzado algún límite, y no sólo el del horror; me sentí irrevocablemente afluída, herida, pero parte de mis sentimientos empezaron a atiesarse; algo murió; algo llora todavía.

Sufrir es una cosa; muy 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 crea la incitación a ver más. Y más. Las imágenes transfiguran. Las imágenes anestesian. Un acontecimiento conocido mediante fotografías por cierto adquiere más realidad que si jamás se hubieran visto las fotografías piéñese en la guerra de Vietnam. (Como ejemplo inverso piéñese en el archipiélago de Gulag, del cual no tenemos fotografías.) Pero después de una exposición repetida a las imágenes también pierde realidad.

Para las calamidades rige la misma ley que para la pornografía. El sobresalto ante 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 una pocas más. Ese tabú que provoca indignación y dolor no es mucho más resistente que el tabú que regula la definición de lo obsceno. Y ambos han sufrido durísimas pruebas en los últimos años. El vasto catálogo fotográfico de la miseria y la injusticia en el mundo entero ha divulgado cierta familiaridad con lo atroz, volviendo más ordinario lo horrible, haciéndolo habitual, 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

El contenido ético de las fotografías es frágil. Con la excepción de fotografías de horrores como los camiones nazis, que han ganado la categoría de puntos de referencia éticos, la mayor parte de las fotografías pierde su carga emocional. Una fotografía de 1900, que entonces

era una fotografía tomada en 1900. Las cualidades e intenciones específicas de las fotografías tienden a ser envenenadas por el pathos generalizado de la añoranza. La distancia estética parece incorporada a la experiencia misma de mirar fotografías, si no inmediatamente, sin duda con el paso del tiempo. El tiempo termina por elevar casi todas las fotografías, aun las más torpes, al nivel del arte.

La industrialización de la fotografía permitió que fuera rápidamente absorbida por los métodos racionales —o sea burocráticos— de dirigir la sociedad. Las fotografías dejaron de ser imágenes pintorescas para formar parte del decorado general del medio ambiente, hitos y confirmaciones de esa aproximación reduccionista de la realidad que se considera realista. Las fotografías se pusieron 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 fotografía del rostro del ciudadano.

La visión "realista" del mundo compatible con la burocracia redefine el conocimiento como técnica e información. Las fotografías se valoran porque suministran información. Dicen qué hay, hacen un inventario. Para los es-

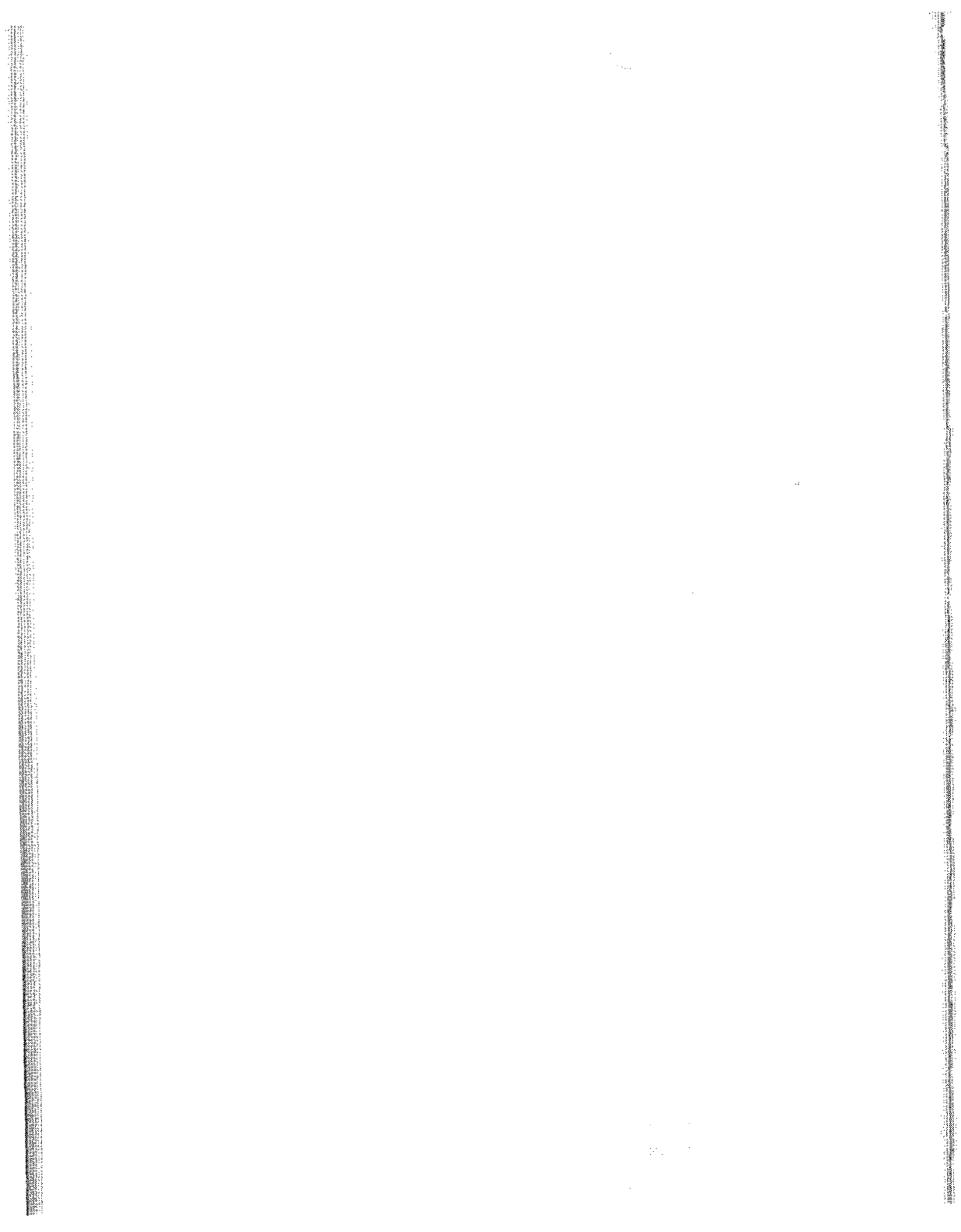
pías, meteorólogos, pesquisantes, arqueólogos y otros promomento el carácter de un misterio. Toda fotografía tiene profesionales de la información, tienen un valor inestimablemúltiples significados; en verdad, ver algo en forma de Pero en las situaciones en que la mayoría de la gente usa fotografía es enfrentar un objeto de fascinación potencial. las fotografías, tienen como información un valor del misLa sabiduría última de la imagen fotográfica es decirnos: mo orden que el de la ficción. La información que puede Esa es la superficie. Ahora piensen —o mejor sientan, in- suministrar las fotografías empieza a parecer muy importuyan— qué hay más allá, cómo debe de ser la realidad si tante en ese momento de la historia cultural cuando se ésta en su apariencia'. Las fotografías, que por sí solas piensa que todo el mundo tiene derecho a algo llamado son incapaces de explicar nada, son inagotables invitaciones noticia. Se consideraba a las fotografías un modo de su la deducción, la especulación y la fantasía. ministrar información a gentes no muy habituadas a la La fotografía implica que sabemos algo del mundo si lectura. El *Daily News* todavía se autodenomina el "diario aceptamos tal como la cámara lo registra. Pero esto es ilustrado de Nueva York", una clave de su identidad po lo opuesto a la comprensión, que empieza cuando no se pulista. En el extremo opuesto de la escala, *Le Monde*, unacepta el mundo por su apariencia. Toda posibilidad de diario diseñado para lectores sagaces, bien informados, nocomprensión arraiga en la capacidad de decir no. En rigor, publica ninguna fotografía. Se presume que para tales lec nunca se comprende nada gracias a una fotografía. Desde tores una fotografía apenas podría ilustrar el análisis con luego, las fotografías llenan lagunas en nuestras imágenes tenido en un artículo. mentales del presente y el pasado; por ejemplo, la sordidez

Alrededor de la imagen fotográfica se ha elaborado urde la Nueva York de 1880 en las imágenes de Jacob Riis nuevo sentido del concepto de información. La fotograes tremendamente instructiva para quienes ignoran que el fía no es sólo una fracción de tiempo, sino de espacio. Enpauperismo urbano en la Norteamérica de fines de siglo un mundo gobernado por imágenes fotográficas, todas laera en verdad tan dickensiano. No obstante, la versión de fronteras ("encuadre") parecen arbitrarias. Cualquier cosa la realidad de una cámara siempre debe ocultar más de lo puede volverse discontinua, cualquier cosa puede separarse que muestra. Como señala Brecht, una fotografía de las de cualquier otra: basta con encuadrar el tema de otra ma-fábricas Krupp prácticamente no revela nada acerca de esa nera. (Inversamente, cualquier cosa puede volverse adya-organización. En contraste con la relación amorosa, que cente de cualquier otra.) La fotografía refuerza una visiónse basa en el aspecto de algo, la comprensión se basa en nominalista de la realidad social como consistente en uni-el funcionamiento de ese algo. Y el funcionamiento es tem- dades pequeñas de número aparentemente infinito, pues eporal, y debe ser explicado temporalmente. Solamente lo número de fotografías que podría tomarse de cualquier cosa,narrativo puede permitirnos comprender. es ilimitado. Mediante las fotografías, el mundo se trans- El límite del conocimiento fotográfico del mundo resi- forma en una serie de partículas inconexas e independien de en que, si bien puede acicatear la conciencia, en detes; y la historia, pasada y presente, en un conjunto de definitiva nunca puede ser un conocimiento ético o político. anécdotas y *faits divers*. La cámara atomiza, controla yEl conocimiento obtenido mediante fotografías fijas siemp- opaca la realidad. Es una visión del mundo que niega la pre consistirá en una suerte de sentimentalismo, ya cínico interrelación, la continuidad, y en cambio confiere a cadao humanitarista. Será un conocimiento a precios de li-

quidación: un simulacro de conocimiento, un simulacro de sabiduría, tal como el acto de fotografiar es un simulacro de posesión, un simulacro de violación. **En el silencio mismo de lo que es hipotéticamente comprensible en las fotografías residen la fascinación y el reto de las imágenes.** 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 es más accesible de lo que en verdad es.

La necesidad de confirmar la realidad y enfatizar la experiencia mediante fotografías es un consumismo estético al que hoy todos son adictos. Las sociedades industriales transforman a sus ciudadanos en vaciaderos de imágenes; es la forma más irresistible de contaminación mental. El anhelo lancinante 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 fotografías. Pero también se expresan otros sentimientos menos liberadores. No sería erróneo hablar de una *compulsión* a fotografiar: a transformar la experiencia misma en una forma de visión. Por último, tener una experiencia se transforma en algo idéntico a fotografiarla, y la participación en un acontecimiento público equivale cada vez más a observarlo en forma de fotografía. El más lógico de los estetas del siglo XIX, Mallarmé, dijo que en el mundo todo existe para culminar en un libro. Hoy todo existe para culminar en una fotografía.

*Como en espejo, oscuramente:
un país visto en fotografías*



☛ Cuando Walt Whitman contemplaba las perspectivas democráticas de la cultura, trató de ver más allá de la diferencia entre belleza y fealdad, importancia y trivialidad. Le parecía servil o snob establecer discriminaciones de valor, salvo las más generosas. Nuestro profeta más audaz y delirante de la revolución cultural otorgó una gran importancia a la inocencia. Nadie se inquietaría por la belleza y la fealdad, insinuaba, si aceptara una perspectiva suficientemente amplia de lo real, de la heterogeneidad y vitalidad de la experiencia práctica norteamericana. Todos los hechos, aun los mínimos, son incandescentes en la Norteamérica de Whitman, ese espacio ideal, vuelto real por la historia, donde "los hechos al producirse son bañados en luz".

La gran revolución cultural norteamericana 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. Se necesita algo más que un gran poeta para cambiar el clima moral; aun si el poeta tiene millones de Guardias Rojos a su disposición, no es fácil. Como todo visionario de la revolución cultural, Whitman creyó vislumbrar que el arte ya era usurpado, y desmitificado, por la realidad. "Los Estados Unidos mismos son esencialmente el poema más grandioso". Pero cuando no hubo tal revolución cultural y el poema más grandioso pareció menos grandioso en tiempos del Imperio que en tiempos de la República, sólo otros artistas se tomaron en serio el programa de trascendencia populista, transvaloración democrática de belleza y fealdad, im-

portancia y trivialidad, propugnado por Whitman. Lejos de haber sido desmitificadas por la realidad, las artes norteamericanas —la fotografía en particular— aspiraban ahora a promover la desmitificación.

* En las primeras décadas de la fotografía, se esperaba que las fotografías fueran imágenes idealizadas. Esta es aún la meta de casi todos los fotógrafos aficionados, para quienes una fotografía bella es la fotografía de algo bello, como una mujer o un crepúsculo. En 1915 Edward Steichen fotografió una botella de leche en la salida de emergencia de una casa de vecindad, un ejemplo temprano de una noción muy diferente de la fotografía bella. Y desde los años '20 profesionales ambiciosos, de esos cuya obra se conserva en museos, se han apartado tenazmente de los temas líricos para explorar concienzudamente un material chato, gárrulo, y aun insípido. En las décadas recientes, la fotografía ha logrado parcialmente que todo el mundo revisara las definiciones de belleza y fealdad —de acuerdo con la propuesta de Whitman. Si (en palabras de Whitman) "cada objeto, condición, combinación o proceso precisos exhibe una belleza", es superficial señalar que ciertas cosas son bellas y ciertas otras no. Si "todo cuanto hace o piensa una persona es relevante", es arbitrario tratar ciertos momentos de la vida como importantes y la mayoría como intrascendentes.

Fotografiar es conferir importancia. Quizá no hay modelo que no pueda ser embellecido; más aún, no hay modo de suprimir la tendencia intrínseca de toda fotografía a acordar valor a sus modelos. **Pero el significado mismo de valor puede alterarse** tal como ha ocurrido en la contemporánea cultura de la imagen fotográfica, una parodia del evangelio de Whitman. En las mansiones de la cultura predemocrática, quien se fotografía es una celebridad.

En los anchos campos de la experiencia práctica norteamericana, catalogados apasionadamente por Whitman y registrados resignadamente por Warhol, cada cual es una celebridad. Ningún momento es más importante que cualquier otro; nadie es más interesante que los demás.

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

No dudo que la majestad y belleza del mundo están latentes en cualquier nimiedad del mundo... No dudo que hay en las trivialidades, insectos, personas vulgares, esclavos, enanos, malezas, desperdicios, mucho más de lo que yo suponía...

Whitman pensaba que no estaba aboliendo la belleza sino generalizándola. Lo mismo pensaron durante generaciones los fotógrafos norteamericanos más talentosos, en su polémica persecución de lo trivial y lo vulgar. Pero entre los fotógrafos norteamericanos que han madurado después de la Segunda Guerra Mundial, la exhortación de Whitman a registrar enteramente las inocencias extravagantes de la experiencia práctica norteamericana no ha recogido buenos frutos. Fotografiando enanos no se revelan majestad y 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-Secesión, luego simplemente 291) —revista y galería constituían el foro más ambicioso de los juicios whitmanianos— la fotografía norteamericana ha pasado de la afirmación a la erosión y, por último, a la parodia del programa de Whitman. En esta historia la figura más edificante es Walker Evans. Fue el último gran fotógrafo que

trabajó seria y confiadamente en una tónica derivada del humanismo eufórico de Whitman, absorbiendo lo anterior (por ejemplo, las asombrosas fotografías de inmigrantes y obreros de Lewis Hine) y anticipando buena parte de la fotografía más fría, cruel y sórdida que se ha hecho desde entonces, como en las proféticas secuencias de fotografías "secretas" de los anónimos viajeros del subterráneo neoyorquino que Evans tomó con una cámara escondida 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 veía 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 saludaba 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". Fotografiar, 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 especie de afirmación más impersonal, una reticencia noble, una lúcida alusividad. Ni en las impersonales naturalezas muertas arquitectónicas de fachadas norteamericanas y los inventarios de habitaciones que le gustaban tanto, ni en los minuciosos retratos de granjeros sureños que tomó a fines de los años '30 (publicados en el libro realizado con James Agee, *Let Us*

Now Praise Famous Men), procuraba Evans expresarse a sí mismo.

Aun sin la inflexión heroica, el proyecto de Evans es hijo del de Whitman: la eliminación de discriminaciones 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 moralmente equivalente a cualquier otra de sus fotografías. La cámara de Evans descubría la misma belleza formal en los exteriores de las residencias victorianas de Boston a principios de los años '30 que en las tiendas de las calles principales de los pueblos de Alabama en 1936. Pero la uniformación dignificaba en vez de rebajar. Evans quería que sus fotografías fueran "doctas, autoritarias, trascendentes". Hoy, cuando el universo moral de los años '30 ya no es el nuestro, estos adjetivos son apenas creíbles. Nadie exige que la fotografía sea docta. Nadie imagina cómo podría ser autoritaria. 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 multiplicidad. La interrelación psíquica con todo y con todos —más la unión sensual (cuando le era posible)— es la experiencia vertiginosa que nos propone explícitamente, hasta el cansancio, en los prefacios y poemas. Este anhelo de hacer una declaración pasional al mundo entero también le dictó la forma y tono de su poesía. Los poemas de Whitman son una tecnología psíquica para arrastrar al lector a un nuevo estado del ser (un microcosmos del "nuevo orden" encarado en la organización política); son funcionales, como mantras: modos de transmitir cargas energéticas. La repetición, la cadencia pomposa, los versos interminables y la dicción agresiva son un caudal de inspiración secular destinada a elevar psíquicamente a los lectores, a remontarlos a esas alturas donde puedan identificarse con el pasado y con la comunidad del deseo

norteamericano. Pero este mensaje de identificación con otros norteamericanos hoy es 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 del hombre", 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, demostrar que la humanidad es "una" y que los seres humanos, pese a todas sus flaquezas y maldades, son criaturas atractivas. La gente de las fotografías pertenecía a todas las razas, edades, clases, 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 Norteamérica, Steichen organizó la muestra para posibilitar a cada espectador la identificación con buena parte de la gente retratada, y potencialmente con el tema de cada una de las fotografías: todos ciudadanos de Fotografía Mundial.

Pasaron diecisiete años antes que la fotografía atrajera nuevamente 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 tomadas por una sola persona y todas similares —es decir, casi todos los retratados tienen (en cierto sentido) el mismo aire— imponían una sensación exactamente opuesta a la tranquilizadora calidez del material de Steichen. En vez de personas de aspecto grato, gentes representativas portándose humanamente, la exposición Arbus reunía monstruos selectos y casos límite —casi todos feos, con ropas grotescas o desfavorables, en sitios desolados o yermos— que se han prestado a posar y a menudo ob-

servan al espectador con franqueza y seguridad. La obra de Arbus no invita a los espectadores a identificarse con los parias y desdichados que fotografió. La humanidad no es "una".

Las fotografías de Diane Arbus transmiten el mensaje antihumanista que las gentes de buena voluntad de los años '70 están consternadamente ávidas de recibir, así como en los años '50 se deseaba el consuelo y la distracción de un humanitarismo sentimental. Entre ambos mensajes no hay tanta diferencia como se podía suponer. La exposición de Steichen era estimulante y la de Arbus deprimente, pero ambas experiencias contribuyen igualmente a obstaculizar una comprensión histórica de la realidad.

La selección fotográfica de Steichen presume una condición humana o naturaleza humana compartida por todos. Con la intención de mostrar que los individuos nacen, trabajan, ríen y mueren de la misma manera en todas partes, "La familia del hombre" niega el peso determinante de la historia —de diferencias, injusticias y conflictos genuinos e históricamente arraigados. Las fotografías de Arbus simplifican con la misma decisión las cuestiones políticas al sugerir 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 la distante desolación de la retrospectiva de Arbus afirman la irrelevancia de la historia y la política. Uno lo hace 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 enrolado en una de las empresas más vigorosas de la fotografía artística —concentrándose en víctimas, en infortunados— pero sin el propósito compasivo que presuntamente debería perseguir dicho proyecto. Su obra muestra gentes patéticas, dignas de lástima, y también re-

pulsivas, pero no suscita ningún sentimiento de compasión. Gracias a lo que en rigor habría que llamar un punto de vista disociado, las fotografías han sido elogiadas por su candor y por cierta empatía no sentimental con los modelos. Se ha tratado como una proeza moral lo que en verdad es una agresión al público: que las fotografías no permitan al espectador cobrar distancia. Más plausiblemente, las fotografías de Arbus —con esa aceptación de lo apabullante— sugieren una ingenuidad esquiva y siniestra a la vez, pues se basa en la distancia, el privilegio, la sensación de que las cosas que se invita a ver al espectador son realmente *otras*. Buñuel, cuando una vez le preguntaron por qué hacía películas, repuso 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 existe, como de costumbre, dentro de éste. Confesadamente interesada en fotografiar sólo gente de “aspecto extraño”, Arbus descubrió mucho material sin ir muy lejos. Nueva York, con sus bailes de travestis y hoteles para incapacitados, era rica en monstruos. También había un carnaval en Maryland donde Arbus descubrió 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 set de Hollywood, por sus muertos o ficticios paisajes sin gente; y el anónimo hospital mental donde tomó algunas de las últimas, y más perturbadoras, fotografías. Y siempre estaba 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 tal 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 ante todo es la falla". 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, anomalía, enfermedad mental con cualquier tema. Hay dos fotografías de bebés llorando; los bebés aparecen desencajados, dementes. La semejanza o el rasgo en común con otra persona es una fuente recurrente de acechanzas, de acuerdo con las normas características de la visión disociada de Arbus. Pueden ser 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: heterosexuales u homosexuales, blancos o negros, en un asilo de ancianos o una escuela secundaria. La gente lucía excéntrica porque no tenía ropa, como los nudistas; o porque iba vestida, como la camarera del campamento nudista que tiene puesto un delantal. Fotografiado por Arbus, cualquiera es monstruoso: un muchacho esperando para marchar en una manifestación belicista, con su rancho de paja y su insignia "Bombardeen Hanoi"; el rey y la reina de un Baile de Ciudadanos Honorables; una madura pareja suburbana despatarrada en las sillas de jardín; una viuda a solas en su cuarto desordenado. 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 cielo raso de un cuarto de paredes bajas.

La eficacia de las fotografías de Arbus deriva del contraste entre un tema lacerante y una concentración calma y pragmática. Esta cualidad de atención —la atención del fotógrafo, la atención del modelo al acto de ser fotografiado— crean la escenografía moral de los retratos de Arbus, directos y contemplativos. Lejos de espiar a monstruos y

parias para sorprenderlos desprevenidos, la fotógrafa ha trabado conversación con ellos, persuadiéndolos de que posaran tan sosegada y rígidamente como cualquier notable victoriano en el estudio de Julia Margaret Cameron. Buena parte del misterio de las fotografías de Arbus reside en lo que sugieren acerca de los sentimientos de los modelos después que accedieron a ser fotografiados. ¿Se ven a sí mismos, se pregunta el espectador, como eso? ¿Saben qué grotescos son? Pareciera que no.

El tema de las fotografías de Arbus es, por usar la solemne etiqueta hegeliana, "la conciencia desdichada". Pero la mayor parte de los personajes del Grand Guignol de Arbus parecen ignorar que son feos. Arbus fotografía gentes en diversos grados de relación inconsciente o ingenua con su dolor y fealdad. Esto limita necesariamente la clase de horrores que pudo haber incluido en su fotografía; 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 morosas que en su mayoría 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 caprichos 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 travestis en sus camarines, el enano mexicano en el cuarto de su hotel de Manhattan, los enanos rusos en un living de la Calle Cien, y todos los de su especie, son presentados en general como personas alegres, seguras, prácticas. El dolor es más legible 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 blandiendo su granada de juguete.

Brassaï denunció a los fotógrafos que procuran tomar por sorpresa a los modelos con la errónea creencia de que así se les revelará algo especial.* En el mundo colonizado por Arbus, los modelos siempre están revelándose a sí mismos. No hay un momento decisivo. Para Arbus, la autorrevelación es un proceso continuo y parejamente distribuido, otra manera de sustentar el imperativo whitmaniano: tratar a todos los momentos como si tuvieran la misma importancia. Al igual que Brassaï, Arbus quería que sus modelos estuvieran plenamente alertas, conscientes del acto en que participaban. En vez de intentar persuadirlos de que adopten 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, anómalo.) Estar de pie o sentados rígidamente los hace parecer imágenes de sí mismos.

En casi todos los retratos de Arbus los modelos miran directamente a la cámara. Con frecuencia esto contribuye a hacerlos parecer más raros, casi enajenados. Compárese la fotografía que en 1912 tomó Lartigue a 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

* No es un error, en verdad. Hay algo en la cara de la gente cuando no sabe que la están observando que nunca aparece en caso contrario. Si no supiéramos cómo Walker Evans tomó 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), las imágenes mismas dirían a las claras que los pasajeros sentados, aunque fotografiados de cerca y frontalmente, no sabían que los estaban fotografiando; las expresiones son privadas, no las que presentarían a la cámara.

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 nos mirara, tal vez nos parecería casi tan extraña como la de Arbus.

En la retórica normal del retrato fotográfico, enfrentar la cámara significa solemnidad, sinceridad, la revelación de la esencia del sujeto. Por eso las fotos de frente parecen apropiadas para las ceremonias (como bodas y graduaciones) pero no tanto para 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 enfrentar, sugiriendo en vez de la relación con el espectador, con el presente, la relación con el futuro, más digna y abstracta.) Lo que vuelve tan fascinante el uso de la posición frontal en Arbus es que los sujetos son con frecuencia gentes de quienes uno no esperaría tanta docilidad e ingenuidad ante la cámara. Así, en las fotografías de Arbus, la frontalidad también insinúa de la manera más vívida la cooperación del modelo. Para persuadir a esas gentes de que posaran, la fotógrafa tuvo que ganarse su confianza, tuvo que entablar "amistad" con ellas.

Tal vez la escena más pobre del filme *Freaks* ("La parada de los monstruos", 1932) de Tod Browning es el banquete de bodas, cuando cabezas de alfiler, mujeres barbadas, siameses y torsos vivientes expresan bailando y cantando su aceptación de la maligna Cleopatra, quien tiene estatura normal y acaba de casarse con el crédulo héroe enano. "¡Una de los nuestros! ¡Una de los nuestros!" salmodian mientras una copa pasea 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 embarazo de fraternizar con monstruos. Tras la exultación del descubrimiento, estaba la emoción de haberse ganado su confianza,

de no tenerles miedo, de haber dominado la propia aversión. Fotografiar monstruos "me entusiasmaba muchísimo", explicó Arbus. "Casi siempre terminaba adorándolos."

* Las fotografías de Diane Arbus ya eran famosas entre los aficionados a la fotografía cuando ella se mató en 1971; pero, como en el caso de Sylvia Plath, la atención suscitada por su 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 habían sido peligrosas para ella.

Arbus misma sugirió la 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 donde los fotógrafos pueden morir: 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 jinetas. Descubrir (mediante la fotografía) que la vida es "de veras un melodrama", entender la cámara como arma de agresión, implica que habrá bajas. "Estoy segura de que hay límites", escribió Arbus. "Dios sabe que cuando las tropas empiezan a avanzar sobre ti te aproximas de veras a esa sensación de pánico que por cierto puede liquidarte." Retrospectivamente, las palabras de Arbus describen una especie de muerte en combate: tras haber transgredido ciertos límites cayó en una emboscada psíquica, víctima de su propio candor y curiosidad.

En la vieja saga del artista, cualquier persona que tenga la temeridad de pasar una temporada en el infierno se

arriesga a no regresar con vida o a volver psíquicamente dañado. 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 gran diferencia entre la actividad de un fotógrafo, que siempre es voluntaria, y la actividad de un escritor, que quizá no lo es. Se tiene el derecho, tal vez se siente la compulsión, de dar voz al propio dolor —que en todo caso es una propiedad personal.

Así, lo que en definitiva perturba más en las fotografías de Arbus no es en absoluto la temática sino la impresión acumulativa de la conciencia de la fotógrafa: la sensación de estar enfrentándose precisamente a una visión privada, algo voluntario. Arbus no era una poetisa hurgándose las vísceras para expresar el propio dolor sino una fotógrafa aventurándose en el mundo para coleccionar imágenes dolorosas. Y tratándose de un dolor buscado antes que sentido, quizá 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 fuerte; las víctimas de la analgesia emocional o sensoria prefieren el dolor a la carencia absoluta de sensaciones. Pero hay otra explicación de la busca del dolor, diametralmente opuesta a la de Reich, que también parece pertinente: que no se lo busca para sentir más sino para sentir menos.

En la medida en que mirar las fotografías de Arbus es innegablemente una ordalía, son una muestra típica del arte popularizado hoy día entre las gentes urbanas sofisticadas: un arte que es una obstinada prueba de dureza. Sus fotografías brindan la oportunidad de probar que el horror de la vida puede ser enfrentado sin remilgos. La artista una vez tuvo que decirse: bien, puedo aceptar eso; el espectador es invitado a hacer la misma declaración.

La obra de Arbus es un buen ejemplo de una tendencia rectora del arte de los países capitalistas: la supresión, o al menos la reducción, de los escrúpulos morales y sensorios. Buena parte del arte moderno está consagrada a disminuir la escala de lo terrible. Al acostumbrarnos a lo que anteriormente no soportábamos ver ni oír, porque era demasiado chocante, doloroso o perturbador, el arte cambia la moral, ese conjunto de hábitos psíquicos y sanciones públicas que traza una borrosa frontera entre lo que es emocional y espontáneamente intolerable y lo que no lo es. La supresión gradual de los escrúpulos nos acerca, por cierto, a una verdad más bien formal: la arbitrariedad de los tabúes propugnados 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 funciona como una liberación sino como una sustracción del yo: una pseudofamiliaridad con lo horrible refuerza la alienación, atrofiándonos para reaccionar en la vida real. Lo que sucede con los sentimientos cuando se ve por primera vez la película pornográfica que dan hoy en el barrio o la atrocidad que televisan esta noche no es tan diferente de lo que sucede cuando la gente mira por primera vez las fotografías de Arbus.

Las fotografías vuelven irrelevantes las reacciones compasivas. No se proponen conmovernos, capacitarnos para afrontar lo horrible con ecuanimidad. Pero esta mirada que no es (principalmente) compasiva es una elaboración ética especial y moderna: no es insensible ni por cierto cínica, sino simplemente (o falsamente) ingenua. A esa dolorosa y pesadillesca realidad exterior Arbus aplicó 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 busca del fotógrafo— es un aparato que lo captura todo, que persuade a los modelos de que descubran

sus intimidades, que amplía la experiencia. Fotografiar a la gente, de acuerdo con Arbus, es necesariamente "cruel", "mezquino". Lo importante es no pestañear.

"La fotografía era una licencia para ir adonde se me antojaba y para hacer lo que se me antojaba", escribió Arbus. La cámara es una especie de pasaporte que aniquila las fronteras morales y las inhibiciones sociales, liberando al fotógrafo de toda responsabilidad ante la gente fotografiada. La clave consiste en que al fotografiar no se interviene en las vidas de la gente, 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 costumbres exóticas y chucherías estrafalarias. El fotógrafo intenta siempre colonizar experiencias nuevas o descubrir formas nuevas de mirar temas familiares: para luchar contra el tedio. Pues el tedio es precisamente el anverso 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", anotó Arbus. Al fotografiar un submundo apabullante (y un supramundo desolado y plástico), no tenía intenciones de iniciarse en el horror experimentado por los habitantes de esos mundos. Ellos debían seguir siendo exóticos, y por lo tanto "geniales". La visión de Arbus es siempre desde fuera.

* "No soy propensa a fotografiar gentes conocidas, ni siquiera temas conocidos", escribió Arbus. "Me fascinan cuando apenas he oído hablar de ellos." Por mucho que la atrajeran la mutilación y la fealdad, Arbus jamás habría pensado en fotografiar hijos de la Thalidomida o víctimas del napalm, horrores públicos, deformidades con asociaciones sentimentales o éticas. El periodismo ético no le interesaba. Elegía temas que podía creer inmediatos y disocia-

dos de todo valor. 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 cautelosas. Como Nathanael West, otro artista fascinado por los deformes y mutilados, Arbus provenía de una familia judía verbalmente habilidosa, compulsivamente saludable, irascible y acomodada, para la cual los gustos sexuales minoritarios pertenecían a otro mundo y los riesgos eran despreciados como otra locura impropia de su raza. "Una de las cosas que me hicieron sufrir 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." Impulsado por un descontento muy similar, en 1927 West tomó un empleo de conserje nocturno en un lamentable hotel de Manhattan. Para Arbus, el modo de procurarse una experiencia, y adquirir por lo tanto una sensación de realidad, era la cámara. Experiencia significaba, ya que no adversidad material, al menos adversidad psicológica: el shock de zambullirse en prácticas que no pueden ser embellecidas, el encuentro con lo tabú, lo perverso, lo maligno.

El interés de Arbus en las monstruosidades expresa un deseo de violar su propia inocencia, de socavar su sensación de privilegio, de aliviar su frustración por sentirse segura. Aparte de West, los años '30 brindan pocos ejemplos de esta clase de turbación. Más típicamente, es la sensibilidad de una persona culta y de clase media que alcanzó la mayoría de edad entre 1945 y 1955, una sensibilidad que florecería precisamente en los años '60.

La década del trabajo serio de Arbus coincide con, y es muy típico de los años '60, la década en que los monstruos

se hicieron públicos y se transformaron en un tema artístico seguro y aprobado. Lo que en los '30 se trataba con angustia —como en *Miss Lonelyhearts* y *El día de la langosta*— en los '60 se trataría con absoluto descaro o franca complacencia (en los filmes de Fellini, Arrabal, Jodorowsky, en las historietas *underground*, en los espectáculos de rock). A principios de los '60, se proscribió la próspera Exhibición de Monstruos de Coney Island; se presiona para limpiar Times Square de travestis y prostitutas y sembrarla de rascacielos. A medida que los habitantes de submundos perversos son expulsados de sus restringidos territorios —vetados por ser desagradables, una molestia pública, obscenos, o simplemente poco redituables— se infiltran cada vez más en la conciencia como temática artística, adquiriendo cierta legitimidad difusa y cierta proximidad metafórica.

Quién mejor para apreciar la verdad de los monstruos que alguien como Arbus, fotógrafa de modas por profesión, cómplice de la mentira cosmética que enmascara las ingratas desigualdades de nacimiento, clase y apariencia física. Pero al contrario de Warhol, que trabajó muchos años como artista comercial, Arbus no produjo su obra seria a partir de la promoción y el culto de la estética del *glamour* en la que había sido educada, sino que le volvió la espalda rotundamente. La obra de Arbus es reactiva: reactiva contra el decoro, contra lo aprobado. Era su manera de decir al cuerno con *Vogue*, al cuerno con la moda, al cuerno con lo bonito. Este desafío encarna en dos formas no enteramente compatibles. Una es una revuelta contra la hiperdesarrollada sensibilidad moral de los judíos. La otra revuelta, en sí apasionadamente moralista, se vuelve contra el mundo del éxito. La subversión moralista hace de la vida como fracaso un antídoto contra la vida como éxito. La subversión estética, que se volvería tan típica de los '60, hace de la vida como un desfile de horrores un antídoto contra la vida como tedio.

Casi toda la obra de Arbus funciona 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 tenía el narcisismo ni el genio publicitario de Warhol, ni tampoco la blandura autoprotectora con la cual él se aísla de lo monstruoso, ni su sentimentalismo. Es improbable que Warhol, quien proviene de una familia de la clase obrera, haya sufrido frente al éxito las ambigüedades que afligieron a los hijos de la clase media superior judía en los '60. Para alguien criado en el catolicismo, como Warhol (y en la práctica todos los de su grupo), la fascinación por el mal es mucho más genuina que en un hijo de familia judía. Comparada con Warhol, Arbus parece asombrosamente vulnerable, inocente, y por cierto más pesimista. Su visión dantesca de la ciudad (y los suburbios) 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 volverlo risible; no dan lugar a la burla, y ninguna posibilidad de que los monstruos sean entrañables, como en los filmes de Warhol y Paul Morrissey. Para Arbus, los monstruos y el norteamericano medio eran igualmente exóticos: un muchacho en una manifestación belicista y un ama de casa de Levittown le eran tan extraños como un enano o un travesti; los suburbios de la baja clase media eran tan remotos como Times Square, los manicomios y los bares de homosexuales. La obra de Arbus expresaba su rebelión contra lo que era público (según ella lo experimentaba), convencional, seguro, tranquilizador —y tedioso— en pro de lo que era privado, oculto, feo, peligroso y fascinante. Estos contrastes, ahora, resultan casi incomprensibles. Lo seguro ya no monopoliza la imaginaria pública. Lo monstruoso ya no es una zona privada de difícil acceso. Todos los días se ven gentes estrafalarias, sexualmente de-

nigradas, emocionalmente huecas, en los puestos de diarios, en TV, en los subterráneos. El hombre hobbesiano merodea las calles, a plena luz, con adornos brillantes en el pelo.

☛ Sofisticada a la familiar manera modernista —inclinada a la torpeza, la ingenuidad, la sinceridad antes que al lustre y artificio de la fotografía artística y comercial—, Arbus dijo que el fotógrafo a quien sentía más cerca era Weegee, cuyos brutales retratos de víctimas de crímenes y accidentes eran el plato fuerte de los tabloides de los '40. Las fotografías de Weegee son por cierto perturbadoras, su sensibilidad es urbana, pero allí termina toda similitud entre su obra y la de Arbus. Pese a su avidez por desacreditar elementos estándar de la sofisticación fotográfica tales como la composición, Arbus sí era sofisticada. Y sus motivos para fotografiar no eran en absoluto periodísticos. Lo que puede parecer periodístico, y aun sensacionalista, en las fotografías de Arbus, las ubica más bien en la principal tradición del arte surrealista: el gusto por lo grotesco, la profesión de inocencia respecto de los modelos, la pretensión de que todos los temas son meramente *objets trouvés*.

“Jamás elegiría un tema por lo que significa para mí cuando pienso en ello”, escribió Arbus, tenaz exponente de la tramoya surrealista. Presumiblemente, los espectadores no deberían juzgar a las gentes que ella fotografía. Por supuesto, lo hacemos. Y la misma gama temática de Arbus es en sí misma un juicio. Brassai, que fotografió gentes como las que interesaban 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 (excepto que el par de niños mogólicos que posan en el césped están fotografiados de perfil y no de

frente); los retratos callejeros que Walker Evans tomó en 1946 en Chicago son material Arbus, y también varias fotografías de Robert Frank. La diferencia está en la gama temática más amplia, las otras emociones que fotografiaron Hine, Brassai, Evans y Frank. Arbus es *auteur* en el sentido más restringido, un caso tan especial en la historia de la fotografía como Giorgio Morandi, quien pasó medio siglo haciendo naturalezas muertas con botellas, en la historia de la pintura europea moderna. No le interesa, como a los fotógrafos más ambiciosos, ampliar el campo temático. Ni un ápice. Por el contrario, todos sus temas son equivalentes. Y establecer equivalencias entre monstruos, dementes, parejas suburbanas y nudistas es un juicio muy contundente, un juicio que está en connivencia con una actitud política compartida por muchos norteamericanos 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 identidad entre cosas diferentes nos muestra a todos como iguales.

El cumplimiento de las fervientes esperanzas de Norteamérica se ha transformado en un triste, amargo abrazo de la experiencia. Hay una melancolía especial en el proyecto fotográfico norteamericano. Pero esa melancolía ya estaba latente en el apogeo de la afirmación whitmaniana tal como lo representan Stieglitz y su círculo de FotoSecesión. Stieglitz, consagrado a redimir el mundo con la cámara, aún estaba pasmado 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 fotógrafo ahora trata paternalmente a la realidad. Se necesita una cámara para mostrar un orden en esa "gris y maravillosa opacidad llamada los Estados Unidos".

Obviamente, una misión tan consumida por dudas acerca de Norteamérica —aun en sus momentos más optimistas— por fuerza tenía que perder bríos muy pronto, cuando la Norteamérica de la primera posguerra se entregó más audazmente a los grandes negocios y el consumismo. Fotógrafos con menos egotismo y magnetismo que Stieglitz abandonaron paulatinamente la lucha. Tal vez continuaban practicando la estenografía visual atomista inspirada por Whitman, pero, 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 una Norteamérica espiritual existía en alguna parte, que Norteamérica no era la tumba de Occidente”. La tentativa implícita de Frank y Arbus, y de muchos de sus contemporáneos y sucesores, es mostrar que Norteamérica sí es la tumba de Occidente.

Como la fotografía rompió con la afirmación whitmaniana —pues ha dejado de entender cómo las fotografías podrían proponerse ser doctas, autoritarias, trascendentes—, lo mejor de la fotografía norteamericana (y de muchos otros elementos de la cultura norteamericana) se ha refugiado en los consuelos del surrealismo, y se ha descubierto en Norteamérica el país surrealista por excelencia. Obviamente es demasiado fácil decir que Estados Unidos es sólo un desfile de monstruosidades, una tierra yerma —el pesimismo barato típico de la reducción de lo real a lo surreal. Pero la propensión norteamericana 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 dudosa reputación de ser la más realista, y por ende la más accesible, de las artes miméticas. De hecho, es el único arte que ha logrado cumplir con la imponente y secular amenaza de una usurpación surrealista de la sensibilidad moderna, mientras que la mayor parte de los candidatos calificados ha abandonado la carrera.

La pintura corría con desventaja desde el principio por ser una de las bellas artes, y cada objeto un original único y artesanal. Otro contratiempo era el excepcional virtuosismo técnico de los pintores normalmente incluidos en el canon surrealista, quienes rara vez imaginaban la tela como no figurativa. Sus cuadros lucían minuciosamente calculados, complacientemente bien hechos, no dialécticos. Se mantenían prudentemente alejados de la belicosa idea surrealista de borrar los límites entre el arte y lo que llamamos vida, entre objetos y acontecimientos, entre lo intencional y lo fortuito, entre profesionales y aficionados, entre lo noble y lo vulgar, entre la artesanía y los errores afortunados. El resultado fue que el surrealismo pictórico no alcanzó más que el contenido de un mundo onírico magramente provisto: unas pocas fantasías ingeniosas, casi siempre sueños eróticos y pesadillas agorafóbicas. (Sólo cuando esta retórica libertaria contribuyó a impulsar a Jackson Pollock y otros hacia una nueva especie de abstracción irreverente el mandato pictórico surrealista pareció adquirir por fin un sentido creativo amplio.) La poesía, el otro arte que los surrealistas cultivaban con mayor asiduidad, ha producido frutos igualmente decepcionantes. Las artes donde el su-

rrealismo se ha consolidado con la ficción en prosa (primordialmente como contenido, pero con asuntos mucho más abundantes y complejos de lo que pretende la pintura), el teatro, las artes de ensamblaje, y —un triunfo cabal— la fotografía.

Que la fotografía sea el único arte originariamente surreal no significa, sin embargo, que comparta los destinos del movimiento surrealista oficial. Al contrario. Los fotógrafos (muchos de ellos ex pintores) conscientemente influidos por el surrealismo hoy cuentan casi tan poco como los fotógrafos "pictóricos" del siglo XIX que imitaban los recursos de la pintura de la época. Aun las *trouvailles* más encantadoras de los años '20 —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 marginales en la historia de la fotografía. Los fotógrafos que se afanaron por combatir el surrealismo supuestamente superficial de la fotografía fueron los que comunicaron más pobremente las propiedades surreales de la fotografía. El legado surrealista en fotografía se trivializó a medida que el repertorio de fantasías y tics surrealistas era rápidamente absorbido por la alta costura de los '30 y la fotografía surrealista se dedicaba principalmente a retratos de un estilo amanerado reconocible por el uso de las mismas convenciones decorativas introducidas por el surrealismo en otras artes, en especial la pintura, el teatro y la publicidad. La corriente principal de actividad fotográfica ha mostrado que una manipulación o teatralización surrealista de lo real es innecesaria, cuando no francamente redundante. El surrealismo está en la médula misma de la empresa fotográfica: en la creación 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, me-

nos artesanal, más ingenua fuera la fotografía, más probabilidades tenía de trasuntar autoridad.

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, cuyas fantásticas aperturas, cuyo peso emocional serán casi seguramente realizados por los accidentes que le ocurran? Es en la fotografía donde mejor se ha mostrado cómo yuxtaponer el paraguas y la máquina de coser, cuyo encuentro fortuito fue saludado por un gran poeta surrealista como epítome de lo bello.

Al contrario de los objetos de arte de los tiempos pre-democráticos, las fotografías no parecen depender profundamente de las intenciones de un artista. Más bien deben su existencia a una tenue complicidad (cuasimágica, cuasi-accidental) entre fotógrafo y modelo, mediatizada por una máquina cada vez más simple y automatizada, que nunca se cansa y que aun cuando se porta caprichosamente puede producir resultados interesantes y nunca absolutamente erróneos. (El lema de ventas para la primera Kodak, en 1888, era: "Usted aprieta 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 veracidad y elimina el error.

El mito es tiernamente parodiado en una película muda de 1928, *The Cameraman* ("El camarógrafo"), donde un inepto y distraído Buster Keaton trajina inútilmente con su destartado artefacto, tropezando con ventanas y puertas cada vez que recoge el trípode, sin poder registrar nunca una imagen decente, hasta que al fin logra filmar un buen metraje (una secuencia periodística de una guerra de pandillas en el barrio chino de Nueva York) —por inadvertencia. Quien carga la cámara con película y la opera parte del tiempo es la mascota del héroe, un mono.

* El error de los militantes surrealistas era imaginar que lo surreal era algo universal, es decir, un asunto psicológico, cuando en realidad es lo más circunscripto a lugar, raza, clase y fecha. Así, las primeras fotografías surreales son de la década de 1850, cuando por primera vez los fotógrafos salieron a merodear por las calles de Londres, París y Nueva York en busca de una espontánea tajada de vida. Estas fotografías, concretas, particulares, anecdóticas (aunque la anécdota se ha difuminado), fragmentos de una época perdida, de costumbres desaparecidas, ahora nos parecen mucho más surreales que esas fotografías abstractas y poéticas a fuerza de superimpresión, subimpresión, solarización y demás. Al creer que las imágenes que buscaban provenían del inconsciente, cuyos contenidos, como fieles freudianos, consideraron atemporales y universales, los surrealistas malinterpretaron lo que era más brutalmente conmovedor, irracional, inasimilable, misterioso: el tiempo mismo. Lo que vuelve surreal una fotografía es su irrefutable patetismo como mensaje de un tiempo ido, y la concreción de sus insinuaciones sobre los problemas de clase.

El surrealismo es una afectación burguesa; que sus militantes lo creyeran universal es sólo un indicio más de que es típicamente burguesa. Como estética con veleidades políticas, el surrealismo opta por lo marginal, por los derechos de una realidad desplazada o no oficial. Pero los escándalos elogiados por la estética surrealista por lo general resultaban ser precisamente esos 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 redimir, en verdad formaba parte del misterio de la ubicación social. Mientras parecía florecer con exuberancia en los extremos de la escala, pues tanto las clases bajas como la nobleza eran

consideradas libertinas por naturaleza, la clase media tenía que luchar para 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 descastados.

La visión de la realidad como una presa exótica que el cazador-con cámara debe rastrear y capturar ha informado a la fotografía desde sus comienzos, e indica la confluencia de la contracultura surrealista y el aventurismo social de clase media. La fotografía siempre se fascinó ante las cumbres y abismos de la sociedad. Los fotógrafos documentales (por diferenciarlos de los cortesanos con cámaras) prefieren los últimos. Durante más de un siglo los fotógrafos han revoloteado alrededor de los oprimidos y presenciado escenas violentas con una buena conciencia espectacular. La injusticia social ha incitado a los acomodados a tomar fotografías, la más delicada de las depredaciones, con el objeto de documentar una realidad oculta, es decir, una realidad oculta para ellos.

Observando la realidad de otras gentes con curiosidad, distanciamiento, profesionalismo, el ubicuo fotógrafo opera como si su 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 caminante solitario que explora, ronda, recorre el infierno urbano, el paseante voyeurista que descubre en la ciudad un paisaje de extremos voluptuosos. Adepto de los regocijos de la observación, catador de la empatía, el *flâneur* considera el mundo "pintoresco". Los hallazgos del *flâneur* de Baudelaire están diversamente ejemplificados por las candorosas instantáneas que en la década de 1890 Paul Martin tomó en las calles de Londres y en la playa, y Arnold Genthe en el barrio chino de San Francisco (am-

bos con una cámara oculta), por las calles mugrientas y las tiendas decrepitas del París crepuscular de Atget, por los dramas de sexo y soledad retratados en el libro *Paris de nuit* (1933) de Brassai, por la imagen de la ciudad como escenario de desastres en *Naked City* (1945) de Weegee. El *flâneur* no se interesa en las realidades oficiales de la ciudad sino en sus rincones oscuros y turbios, sus pobladores olvidados, una realidad no oficial tras la fachada de vida burguesa: el fotógrafo la "aprehende" como un detective aprehende a un criminal.

Volviendo a *The Cameraman*: una guerra de pandillas entre chinos pobres es un tema ideal. Es completamente exótico, por lo tanto digno de fotografiarse. El éxito del filme 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 que publicó en 1890. La fotografía concebida como documento social era un instrumento de esa actitud esencialmente clase media, a la vez puntillosa y meramente tolerante, curiosa e indiferente, llamada humanitarismo, para la cual los barrios bajos eran el más cautivante de los decorados. Desde luego, los fotógrafos contemporáneos han aprendido a atrincherarse y precisar límites. En vez del descaro de "la otra mitad", tenemos, por ejemplo, *East 100th Street* (el libro de fotografías del Harlem que Bruce Davidson publicó en 1970). La justificación sigue siendo la misma, que la fotografía sirve a un propósito elevado: descubrir una verdad oculta, preservar un pasado en extinción. (Más aún, la verdad oculta 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 Vieja Londres.)

Los fotógrafos, que empezaron como artistas de la sensibilidad urbana, advirtieron muy pronto que la naturaleza es tan exótica como la ciudad 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 National Photographic Record Association con el objeto de documentar ceremonias y festivales rurales tradicionales ingleses que estaban 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 fines del siglo XIX como el libresco conde Giuseppe Primoli, la vida callejera de los desclasados era cuando menos tan interesante como los pasatiempos de otros aristócratas: compárense las fotografías que tomó Primoli de las bodas del rey Víctor Emanuel con las que tomó de la Nápoles pobre. Se requirió la inmovilidad social de un fotógrafo de genio que a la vez era un niño, Jacques-Henri Lartigue, para restringir los temas a las excéntricas costumbres de la misma familia y clase del fotógrafo. Pero esencialmente la cámara transforma a cualquiera en turista de la realidad de otras gentes.

Tal vez el modelo más temprano de esa constante mirada hacia abajo son las treinta y seis fotografías de *Street Life in London* (1877-78), tomadas por el viajero y fotógrafo británico John Thomson. Pero por cada fotógrafo especializado en los pobres, muchos más persiguen una gama más amplia de realidades exóticas. El mismo Thomson tuvo en este sentido una carrera modelo. Antes de dedicarse a los pobres de su propio país, ya había visitado a los paganos, unas vacaciones que dieron por resultado un volumen de cuatro tomos, *Illustrations of China and Its People* (1873-1874). Y tras su libro sobre la vida callejera de los pobres de Londres, se volcó a la vida doméstica de los ricos de Londres: Thomson, hacia 1880, fue el pionero de la moda de los retratos fotográficos caseros.

Desde el comienzo, la fotografía profesional implicaba sintomáticamente una especie de turismo de clase donde la mayoría de los fotógrafos combinaban ojeadas a la abyección social con retratos de celebridades o mercancías (alta costura, publicidad) o estudios del desnudo. Muchas de las carreras fotográficas sobresalientes en este siglo (como las de Edward Steichen, Bill Brandt, Henri Cartier-Bresson, Richard Avedon) se realizan con cambios abruptos en el nivel social y la importancia ética de los temas. Tal vez la ruptura más dramática se encuentra en la obra de Bill Brandt entre la preguerra y la posguerra. La distancia que media entre sus recias fotografías de la sordidez de la Depresión en el norte de Inglaterra y sus estilizados retratos de celebridades y desnudos semiabstractos de las últimas décadas parece francamente abismal. Pero estos contrastes no responden a ninguna idiosincrasia, o incongruencia siquiera, particular. Viajar entre realidades degradadas y lujosas forma parte del impulso mismo de la empresa fotográfica, a menos que el fotógrafo esté enclaustrado en una obsesión extremadamente privada (como la de Lewis Carroll por las niñas o la de Diane Arbus por la corte de los milagros).

La pobreza no es más surreal que la riqueza; un cuerpo vestido con harapos mugrientos 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. Desde una perspectiva clase media de la fotografía, las celebridades despiertan tanta intriga como los parias. No es necesario que los fotógrafos adopten una actitud irónica e inteligente frente al material estereotipado. Una fascinación beata y respetuosa es igualmente eficaz, sobre todo con los temas más convencionales.

Nada podría estar más lejos, por ejemplo, de las sutilezas de Avedon que los trabajos de Ghitta Carell, fotó-

grafa húngara de las celebridades de la época de Mussolini. Pero sus retratos lucen ahora tan excéntricos como los de Avedon, y mucho más surreales que las fotografías de Cecil Beaton del mismo período, influidas por el surrealismo. 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 obvias y poco convincentes. Pero la inocente complicidad de Carell con el deseo de los generales, aristócratas y actores italianos de aparecer estáticos, equilibrados, elegantes, expone una verdad dura y precisa sobre ellos. La reverencia de la fotógrafa 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 difíciles. Un ejemplo de fotografía-como-ciencia 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 variedad de los tipos sociales de la Alemania de Weimar mediante 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 el eugenismo. No era tanto que Sander eligiera individuos por su carácter representativo como que él presumía, y con razón, que la cámara inevitablemente revela los rostros como máscaras sociales. Cada persona fotografiada era típica de cierto oficio, clase o profesión. Todos los modelos son representativos, igualmente representativos, de una realidad social determinada: la propia. La mirada de Sander no es cruel; es tolerante, imparcial.

Compárese su fotografía "Gente de circo" (1930) con los estudios de gente de circo realizados por Diane Arbus o los retratos de personajes de la vida galante 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 de la década de 1880 lograron disipar concepciones erróneas sobre lo que todo el mundo había visto siempre (cómo galopan los caballos, cómo camina la gente) subdividiendo los movimientos del modelo en secuencias de imágenes precisas y bastante prolongadas, Sander se proponía arrojar luz sobre el orden social atomizándolo en un número indefinido de tipos sociales. No es de extrañar 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 de nuestro tiempo") y destruyeran las matrices, clausurando abruptamente su proyecto de retratar la nación. (Sander, que permaneció en Alemania durante el período nazi, se dedicó a fotografiar paisajes.) Se acusaba al proyecto de Sander de ser anti-social. Lo que quizá pareció antisocial a los nazis fue la idea del fotógrafo como un censista impasible cuyo registro abarcador 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 casuales, fluidas,

naturalistas; otras son ingenuas y torpes. Las muchas fotografías tomadas con fondo chato y blanco son una cruz entre magníficos retratos de criminales y anticuados retratos de estudio. Sin proponérselo, Sander ceñía el estilo al rango social de la persona que fotografiaba. Los profesionales y los ricos suelen fotografiarse en interiores sin objetos superfluos. Ellos hablan por sí mismos. Los obreros y desclasados suelen fotografiarse en un escenario (con frecuencia callejero) que los ubica, que habla por ellos, como si no pudiera adjudicárseles las personalidades definidas que se logran normalmente en las clases media y alta.

En la obra de Sander cada cual está en su lugar, nadie está distraído, amedrentado o descentrado. Un retardado es fotografiado con la misma imparcialidad que un albañil, un veterano mutilado de la Primera Guerra Mundial igual que un joven y saludable soldado de uniforme, hoscas estudiantes comunistas igual que nazis sonrientes, un magnate industrial igual que un cantante de ópera. "No tengo la intención de criticar ni describir a estas gentes", dijo Sander. Aunque la declaración de que no se proponía criticar a los modelos al fotografiarlos no resulte extraña, sí es interesante que pensara que tampoco los había descripto. La complicidad de Sander con todo el mundo también implica una distancia frente a todo el mundo. Su complicidad con los modelos no es ingenua (como la de Carell) sino nihilista. Pese al realismo descriptivo, se trata de una de las obras más auténticamente abstractas de la historia de la fotografía.

Cuesta imaginar a un norteamericano intentando un equivalente de la abarcadora taxonomía de Sander. Los grandes retratos fotográficos de Norteamérica —como *American Photographs* (1938) de Walker Evans y *The Americans* (1959) de Robert Frank— han sido deliberadamente azarosos, y por lo demás continúan reflejando el tradicional regodeo de la fotografía documental en po-

bres y desposeídos, en los ciudadanos desvalidos de la nación. Y el proyecto fotográfico colectivo más ambicioso planeado en el país, el de la Farm Security Administration en 1935, bajo la dirección de Roy Emerson Stryker, se ocupaba exclusivamente de "grupos de bajos ingresos".* El proyecto de la FSA, concebido como una "documentación pictórica de nuestras zonas rurales y problemas rurales" (palabras de Stryker), era desvergonzadamente panfletario, y Stryker indicaba a su equipo la actitud con que debían encarar el tema. La intención del proyecto era demostrar los valores de la gente fotografiada. Por lo tanto, el punto de vista se definía implícitamente: el de la gente de clase media que necesitaba convencerse de que los pobres eran pobres de veras, y de que los pobres eran dignos. Es instructivo comparar las fotografías de FSA con las de Sander. Aunque en las fotografías de Sander los pobres no carecen de dignidad, no es gracias a propósitos compasivos. Tienen dignidad por yuxtaposición, porque se los contempla con la misma frialdad que a los demás.

La fotografía norteamericana rara vez fue tan distante. Para encontrar una actitud que evoque la de Sander hay que remitirse a quienes documentaron una parte moribunda o desplazada de Norteamérica: el caso de Adam Clark Vroman, quien fotografió indios de Arizona y Nuevo México

* Aunque eso cambió, según lo indica un memorándum de Stryker a su personal en 1942, cuando la necesidad de levantar la moral durante la Segunda Guerra 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 los Estados Unidos. Consigan gentes con cierto espíritu. Ya tenemos demasiados que pintan al país como un asilo de ancianos donde todos están demasiado viejos para trabajar y demasiado desnutridos para preocuparse por lo que ocurre. [...] Necesitamos especialmente 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 [...].*"

entre 1895 y 1904. Las elegantes fotografías de Vroman son inexpresivas, imparciales, frías. Es una modalidad totalmente opuesta a las fotografías de la FSA: no son conmovedoras, no trasuntan complicidad, no invitan a la comprensión. No hacen propaganda a favor de los indios. Sander no sabía que estaba fotografiando un mundo en extinción. Vroman sí. También sabía que era imposible salvar el mundo que estaba registrando.

☛ La fotografía europea se rigió primordialmente por la noción de lo pintoresco (lo pobre, lo extranjero, lo anacrónico), lo importante (los ricos, los famosos) y lo bello. Las fotografías propendían al elogio o a la tentativa de neutralidad. Los norteamericanos, menos convencidos de la permanencia de cualquier ordenamiento social básico, expertos en la "realidad" e inevitabilidad del cambio, han cultivado más asiduamente la fotografía tendenciosa. Se registraban imágenes no sólo para mostrar qué había que admirar sino para revelar qué fallas había que afrontar, deplorar y remediar. La fotografía norteamericana 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 predatoria.

El aspecto esperanzado lo ejemplifica el consabido uso de las fotografías para despertar conciencias. A principios de siglo Lewis Hine fue designado fotógrafo del National Child Labor Committee, y sus fotografías de los niños que trabajaban en molinos de algodón, campos de remolacha y minas de carbón contribuyó a que los legisladores proscribieran legalmente la mano de obra infantil. Durante el New Deal, el proyecto de Stryker en la FSA (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 viajes de Thomson como las apasionadas indagaciones de Riis o Hine reflejan la necesidad de apropiarse de una realidad ajena. Y ninguna realidad está a salvo de la apropiación, ni las escandalosas (que deben ser corregidas) ni las meramente bellas (o que pueden llegar a serlo mediante la cámara). Idealmente, el fotógrafo era capaz de lograr que las dos realidades coincidieran, según lo ilustra el título de una entrevista con Hine en 1920, "Tratando las faenas artísticamente".

El aspecto predatorio de la fotografía está en el corazón de la alianza, evidente en los Estados Unidos antes que en ninguna otra parte, entre fotografía y turismo. Después de la apertura del Oeste en 1869 con la terminación del ferrocarril transcontinental, vino la colonización mediante la fotografía. El caso de los pieles rojas es el más brutal. Aficionados serios y discretos como Vroman actuaban desde el final de la Guerra Civil. Eran la vanguardia de un ejército de turistas que llegó hacia fines 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 pagando a los indios para que posaran y persuadiéndolos de que revisaran sus ceremonias para proporcionarles material más fotogénico.

Pero la ceremonia nativa alterada por la invasión de una horda de turistas no difiere demasiado de un escándalo urbano corregido porque alguien lo fotografió. En la medida en que los curiosos 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, limitado a la lectura más estrecha del tema de la fotografía. Mullberry Bend, el barrio bajo de Nueva York que Riis foto-

grafió a fines de la década de 1880, después fue demolido y sus habitantes trasladados por orden de Theodore Roosevelt, entonces gobernador del estado, mientras otras barriadas igualmente sórdidas permanecían en pie.

El fotógrafo saquea y preserva, denuncia y consagra a la vez. La fotografía expresa la impaciencia norteamericana con la realidad, el gusto por actividades instrumentadas por una máquina. "La velocidad es la clave de todo", como dijo Hart Crane (en 1923, a propósito de Stieglitz), "el centésimo de segundo capturado con tanta precisión que la imagen sigue sugiriendo constantemente el movimiento: el momento eternizado". Ante la formidable extensión y extrañeza de un continente recién colonizado, la gente se valía de la cámara como medio de apropiación de los sitios que visitaba. En las entradas de muchos poblados Kodak instalaba letreros enumerando qué fotografiar. En los parques nacionales, los letreros indicaban los lugares donde los visitantes podían pararse con las cámaras.

Sander se siente cómodo en su propio país. Los fotógrafos norteamericanos 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, rastrean algo que está desapareciendo —y a menudo aceleran su desaparición al fotografiarlo. Tomar, como Sander, un espécimen tras otro, en busca de un inventario idealmente completo, presupone que la sociedad se puede encarar como una totalidad comprensible. Los fotógrafos europeos han dado por sentado que la sociedad es en cierto modo tan estable como la naturaleza. En Norteamérica la naturaleza siempre ha estado bajo sospecha, a la defensiva, amenazada por el progreso. En Norteamérica, todo espécimen se transforma en reliquia.

El paisaje norteamericano siempre ha sido demasiado heterogéneo, inmenso, misterioso, evasivo para prestarse al

cientificismo naturalista. "No sabe, no puede decir, antes de los hechos", escribió Henry James en *The American Scene* (1907),

y ni siquiera sabe qué conocer o decir; los hechos mismos acechan, antes de la comprensión, en una masa demasiado enorme para un mero bocado: es como si las sílabas fueran demasiadas para articular una palabra legible. En consecuencia, imaginar la palabra ilegible, la vasta e inescrutable respuesta a las preguntas, coigada en el vasto cielo norteamericano como algo fantástico y *abracadabrant*, perteneciente a una lengua desconocida, y es bajo este apropiado pabellón como él viaja y considera y contempla, y, en la medida de lo posible, disfruta.

Los norteamericanos sienten que la realidad de su país es tan apabullante y dinámica que tratar de encararla de manera científica, clasificatoria, sería el más grosero de los alardes. Se la podría abordar indirectamente, mediante subterfugios, desmenuzándola en extraños fragmentos que de algún modo, por sinécdoque, tal vez pudieran sugerir el todo.

Los fotógrafos norteamericanos (como los escritores norteamericanos) confieren un algo inefable a la realidad nacional, algo que quizá jamás se ha visto antes. Jack Kerouac empieza así su prólogo al libro *The Americans* de Robert Frank:

Esa descabellada sensación que se tiene en Norteamérica cuando el sol caldea las calles y se oye música de un tocadiscos automático o un funeral cercano, eso es lo que Robert Frank ha capturado en estas tremendas fotografías tomadas mientras viajaba recorriendo prácticamente cuarenta y ocho estados con un viejo coche usado (gracias a una beca Guggenheim) y con la agilidad, el misterio, el genio, la tristeza y el extraño sigilo de una sombra fotografiaba escenas que jamás se han registrado con una cámara. [...] Después de ver estas imágenes ya no se sabe en verdad qué es más triste, si un tocadiscos automático o un ataúd.

Un inventario de Norteamérica es inevitablemente anti-científico, un caos delirante y *abracadabrant* donde los tocadiscos automáticos se parecen a los ataúdes. James al menos atinó a pronunciar el insidioso juicio de que "este efecto particular de la escala de las cosas es el único efecto, en todo el país, que no es directamente adverso a la alegría". Para Kerouac —para la principal tradición de la fotografía norteamericana— la emoción que prevalece es la tristeza. Más allá de las pretensiones rituales de los fotógrafos norteamericanos de estar echando una ojeada al azar, sin preconceptos —iluminando temas, registrándolos automáticamente—, hay una visión dolida y nostálgica.

La eficacia de la declaración nostálgica de la fotografía depende del constante enriquecimiento de la familiar iconografía de misterio, mortalidad, caducidad. Los fantasmas más tradicionales son convocados por ciertos fotógrafos norteamericanos de vieja escuela tales como Clarence John Laughlin, un confeso exponente del "romanticismo extremo" que a mediados de la década del '30 se lanzó a fotografiar ruinosas mansiones del bajo Mississippi, monumentos funerarios en los cementerios pantanosos de Louisiana, interiores victorianos en Milwaukee y Chicago; pero el método también funciona con temas donde 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 Norteamérica, el fotógrafo no es simplemente 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 transforma en pasado".

Al regresar de París a Nueva York en 1929, después de pasar varios años de aprendizaje con Man Ray y 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* (1939) explica: "Si nunca me hubiese ido de Norteamérica, nunca habría querido fotografiar Nueva York. Pero cuando la vi con nuevos ojos supe que era *mi* país, algo que tenía que registrar en fotografías". El propósito de Abbott ("Quería registrarlo antes que cambiara por completo") evoca muchísimo al de Atget, quien pasó los años entre 1898 y su muerte en 1927 documentando paciente, furtivamente, un París recóndito y decrépito que estaba desapareciendo. Pero Abbott está registrando algo aún más fantástico: el reemplazo incesante de lo nuevo. La "cambiante Nueva York" de los años '30 era muy diferente de París: "no tanto belleza y tradición como fantasías nativas emergiendo de una codicia acelerada". El libro de Abbott tiene un título apropiado, pues lo que hace la artista no es tanto conmemorar el pasado como limitarse a documentar diez años de ese rasgo autodestructivo crónico en la experiencia norteamericana, donde incluso el pasado inmediato se desgasta, barre, demuele, desecha y reabsorbe constantemente. Cada vez menos norteamericanos poseen objetos rodeados de un aura, muebles viejos, cacharros de los abuelos, esas cosas usadas y enriquecidas por generaciones de contacto humano que Rilke celebraba en las *Elegías de Duino* como esenciales a un paisaje humano. En cambio, tenemos nuestros fantasmas de papel, paisajes transistorizados. Un museo liviano y portátil.

* Las fotografías, que transforman el pasado en objeto de consumo, son una reducción. Cualquier colección de fotografías es un ejercicio de montaje surrealista y el resumen surrealista de la historia. Tal como Kurt Schwitters y, más recientemente, Bruce Conner y Ed Kienholz han

hecho objetos brillantes, conjuntos y decorados con desechos, nosotros elaboramos una historia con nuestros detritos. Y a esta práctica se le adjudica cierta virtud cívica, adecuada en una sociedad democrática. El verdadero modernismo no es austeridad sino una plenitud atiborrada de desperdicios, la tenaz caricatura 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 Angeles por su promesa de libertad, de una buena vida imposible entre las bellezas y lobregueces de la ciudad europea, glorificando la liberación ofrecida por una sociedad cuya conciencia se construye, *ad hoc*, en base a jirones y desechos. Norteamérica, ese país surreal, está plagado de *objets trouvés*. Nuestros desechos se han convertido en arte. Nuestros desechos se han convertido en historia.

Las fotografías son: literalmente, artefactos. Pero seducen porque en un mundo abarrotado de reliquias fotográficas también parecen tener la categoría de *objets trouvés*, involuntarios fragmentos del mundo. Así, trafican simultáneamente con el prestigio del arte y la magia de lo real. Son nubes de fantasía y cápsulas de información. La fotografía se ha transformado en el arte por excelencia de las sociedades opulentas, derrochonas, inquietas, una herramienta indispensable de la nueva cultura masiva que aquí cobró forma después de la Guerra Civil y sólo conquistó Europa después de la Segunda Guerra Mundial, pese a que sus valores ya tenían cierto arraigo en las clases acomodadas a mediados del siglo diecinueve, cuando, de acuerdo con la melancólica descripción de Baudelaire, "nuestra sórdida sociedad" sufría un trance narcisista ante el "método barato de difundir odio por la historia" de Monsieur Daguerre.

El oportunismo surrealista ante la historia también implica una melancolía encubierta, además de una voracidad e impertinencia superficiales. En los comienzos mismos de la fotografía, a fines de la década de 1830, William H. Fox Talbot subrayó la especial aptitud de la cámara para registrar "los ultrajes del tiempo". Fox Talbot hablaba de lo que ocurre a edificios y monumentos. Para nosotros, las abrasiones más interesantes no son las que sufre la piedra sino las que sufre la carne. Mediante las fotografías seguimos del modo más íntimo y perturbador la realidad del envejecimiento de las personas. Mirar una vieja fotografía de uno mismo, 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 apretar 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 gentes y cosas que un momento después se dispersan, cambian, siguen el curso de sus destinos independientes. Nuestra reacción ante las fotografías que Roman Vishniac tomó en 1938 de la vida cotidiana en los ghettos de Polonia es compulsivamente afectada por el hecho de saber que esas gentes no tardarían en perecer. Para el paseante solitario, todos los rostros de fotografías estereotipadas protegidas con vidrios y clavadas en las lápidas de los cementerios de países latinos parecen contener una profecía de sus muertes. Las fotografías afirman la inocencia, la vulnerabilidad de vidas que se dirigen hacia su propia destrucción, y este lazo entre la fotografía y la muerte ronda todas las fotografías de personas. En el filme *Menschen am Sonntag* (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, demuestran ansiedad, bromean, mi-

ran fijamente. La cámara cinematográfica se demora en primeros planos para permitirnos saborear la movilidad de cada rostro; luego vemos el rostro congelado en la última expresión, embalsamado en una imagen fija. Las fotografías sobresaltan en el fluir del filme, pues transmutan de golpe el presente en pasado, la vida en muerte. Y uno de los filmes más inquietantes que se han rodado, *La Jetée* (1963) de Chris Marker, es la historia de un hombre que ve con antelación 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 contemplación, embrollando los distingos morales y desmantelando los juicios históricos mediante la emoción generalizada de observar tiempos idos. Un libro reciente dispone en orden alfabético las fotografías de un grupo incongruente de celebridades cuando bebés o cuando niños. Stalin y Gertrude Stein, que nos atisban desde páginas enfrentadas, parecen igualmente solemnes y queribles; 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 la edad de ocho años), uno junto al otro, tienen en común el hecho de que ambos ya exhiben los forzados desbordes temperamentales que los harían famosos cuando 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 famosas que llegarían a ser esos niños. Para éste y otros ejercicios similares de ironía surrealista, las instantáneas ingenuas o los retratos de estudio más convencionales son eficacísimos: tales imágenes parecen aún más extrañas, conmovedoras, premonitorias.

El rescate de viejas fotografías mediante la ubicación

en contextos nuevos se ha transformado en una importante industria editorial. Una fotografía es apenas un fragmento, y con el paso del tiempo suelta amarras. Boga a la deriva en una pastosidad tenue y abstracta, apta para cualquier género de lectura (o de confrontación con otras fotografías). Una fotografía también podría describirse como una cita, lo cual asimila un libro de fotografías a un libro de citas. Y un modo cada vez más difundido de presentar las fotografías en libros consiste en acompañar las fotografías mismas con citas.

Un ejemplo: *Down Home* (1972) de Bob Adelman, un retrato de un condado rural de Alabama, uno de los más pobres del país, tomado durante un período de cinco años en la década del '60. Muestra cabal de la continua predilección de los fotógrafos documentales por los descastados, el libro de Adelman desciende de *Let Us Now Praise Famous Men*, que precisamente subrayaba que los hombres retratados no eran famosos sino olvidados. Pero las fotografías de Walker Evans iban acompañadas por la sonora (y a veces altisonante) prosa de James Agee, quien procuraba ahondar en el lector la identificación con la vida de los granjeros. Nadie se erige en vocero de los modelos de Adelman. (Es característico de las actitudes liberales que informan el libro que no haya ningún punto de vista: es decir, se trata de una apreciación imparcial, desvinculada.) Podría considerarse a *Down Home* como una versión en miniatura, en la escala de un condado, del proyecto de August Sander: compilar 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 solas. Las fotografías de los ciudadanos del condado de Wilcox, enfrentadas a sus palabras, los caracterizan como gentes obligadas a defender o exhibir su territorio, sugieren que estas vidas son, literalmente, una serie de posiciones o poses.

Otro ejemplo: *Wisconsin Death Trip* (1973) de Michael Lesy, que también elabora con ayuda de fotografías el retrato de un condado rural. Pero el tiempo es el pasado, entre 1890 y 1910, años de severa recesión y apuros económicos, y el condado de Jackson es reconstruido mediante objetos que datan de esas décadas. Estos consisten en una selección de fotografías tomadas por Charles Van Schaick, el principal fotógrafo comercial de la sede del condado, de quien la State Historical Society of Wisconsin conserva unos tres mil negativos en vidrio; y citas de fuentes de la época, ante todo periódicos locales y registros del manicomio del condado, y textos de ficción sobre el Medio Oeste. Las citas no guardan ninguna relación con las fotografías pero se corresponden con ellas de un modo aleatorio e intuitivo, como las letras y sonidos de John Cage se combinan en el momento de la representación con los pasos de danza ya coreografiados por Merce Cunningham.

Las gentes fotografiadas en *Down Home* son responsables de las declaraciones que leemos en las páginas enfrentadas. Blancos y negros, pobres y ricos hablan, exponiendo puntos de vista contrastantes (especialmente en problemas sociales y raciales). Pero mientras las declaraciones que acompañan las fotografías de Adelman se contradicen recíprocamente, los textos que ha coleccionado Lesy dicen todos lo mismo: que en la Norteamérica de fines de siglo había una cantidad asombrosa de individuos que se dedicaban a colgarse en los establos, arrojar 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 que llevan a dar con los huesos en la cárcel o el manicomio. Por si alguien piensa que fue Vietnam y todos los espantos y horrores domésticos de la última década los que hicieron de Estados Unidos un país de esperanzas frustradas, Lesy arguye que el sueño ya se

había derrumbado a fines del siglo pasado, no en las ciudades inhumanas sino en las comunidades agrícolas, que el país entero ha perdido la chaveta, y hace mucho tiempo. Desde luego esta "excursión a la muerte en Wisconsin" no prueba realmente nada. La fuerza de su argumento histórico es la fuerza del collage. Lesy pudo acompañar las perturbadoras fotografías de Van Schaick, entrañablemente erosionadas por el tiempo, con otros textos de la época —cartas de amor, diarios— y darnos otra impresión, quizá menos desesperada. El libro es polémico, incitante, atildadamente pesimista, y totalmente arbitrario como historia.

Varios autores norteamericanos, ante todo Serwod Anderson, han escrito con afán igualmente polémico acerca de las mezquindades de la vida de los pueblos chicos en una época que es aproximadamente la cubierta por el libro de Lesy. Pero aunque obras de foto-ficción como *Wisconsin Death Trip* explican menos que muchos cuentos y novelas, ahora persuaden más porque tienen la autoridad de un documento. Las fotografías —y las citas— parecen más auténticas que una extensa narración literaria porque se toman como fragmentos 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 corregidas o sin corregir, fragmentos de los textos integrales de documentos subliterarios (actas judiciales, cartas, diarios, historiales psiquiátricos), reportajes en primera persona, groseramente desaliñados, con frecuencia paranoides. En Norteamérica existe un rencoroso recelo ante lo que parezca 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 parcialmente ese nuevo apetito por libros de pocas palabras y muchas fotografías. (Desde luego, la fotografía misma refleja cada vez más el prestigio de la tosquedad, el apre-

suramiento, la improvisación, la indisciplina: la "antifotografía".)

"Todos los hombres y mujeres que el escritor había conocido se habían vuelto caracteres grotescos", dice Anderson en el prólogo de *Winesburg, Ohio* (1919), que en un principio iba a llamarse *The Book of the Grotesque*. Prosigue: "Los caracteres grotescos no eran todos horribles. Algunos eran divertidos, algunos casi hermosos [...]" El surrealismo es el arte de generalizar lo grotesco y luego descubrir *allí* los matices (y los encantos). Ninguna actividad está mejor equipada para ejercitar la manera de observar surrealista que la fotografía, y eventualmente miramos todas las fotografías de manera 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, midiendo el pasado perdido (de allí la promoción de la fotografía de aficionados), tomando la temperatura del presente. Las fotografías suministran historia instantánea; sociología instantánea, participación instantánea. Pero hay algo notablemente anodino en estas nuevas formas de almacenar la realidad. La estrategia surrealista, que prometía un punto de observación nuevo y excitante para la crítica radical de la cultura moderna, se ha diluido en una ironía fácil que democratiza toda evidencia y equipara sus evidencias magras con la historia. El surrealismo sólo puede pronunciar un juicio reaccionario, transformar la historia en una mera acumulación de extravagancias, una broma, una excursión 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

que se haya visto jamás— 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 '30 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. Ocasionalmente las leía en voz alta, las exhibía como ejemplares de una colección selecta y preciosa”. Aunque coleccionar citas podría considerarse un mero mimetismo irónico —una afición inofensiva, por así decirlo—, no convendría interpretar que Benjamin reprobaba la cuestión o no la tomaba en serio. Pues Benjamin estaba convencido de que la realidad misma propiciaba —y vindicaba— las gestiones antes inadvertidas, inevitablemente destructivas, 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 salvataje. Como el curso de la historia moderna ya ha minado las tradiciones y resquebrajado las totalidades vivientes donde antes se ubicaban los objetos preciosos, ahora el coleccionista puede 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 dijo Benjamin, ver una belleza nueva en lo que está desapareciendo. 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 estaban apresurando esa extinción. (Ya en 1842, ese infatigable restaurador de tesoros arquitectónicos franceses, Viollet-le-Duc, encargó una serie de daguerrotipos de Notre Dame antes de iniciar la refacción de la catedral.) “Renovar el viejo mundo”, escribió Benjamin, “ese es el deseo más profundo del coleccionista cuando se

ve impulsado a adquirir cosas nuevas." Pero el viejo mundo no puede renovarse, por cierto no mediante citas; y este 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 sus ideas sobre la fotografía, consecuencia del desafío planteado por su sensibilidad surrealista a sus principios marxistas y brechtianos— y porque el mismo proyecto ideal de Benjamin parece una versión sublimada de la actividad del fotógrafo. Este proyecto era una obra de crítica literaria que debía consistir enteramente de citas, y por lo tanto estar despojada de todo indicio de identificación. Rechazo de la identificación, desdén por los mensajes, 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 las actitudes tendenciosas: se presiente que la toma de partido socavaría su perenne presunción de que todos los temas tienen validez e interés. Pero lo que en Benjamin es una desgarrante idea de minuciosidad, destinada a permitir que el silencioso pasado hable con voz propia, con toda su insoluble complejidad, se transforma —cuando se generaliza en la fotografía— en la des-creación acumulativa del pasado (por el mismo acto de preservarlo), la fabricación de una realidad nueva y paralela que inmediatiza el pasado a la vez que recalcar 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 lejanía.

Como el coleccionista, el fotógrafo es impulsado por una pasión que, aunque parezca dedicada al presente, está vinculada con una percepción del pasado. Pero mientras las artes tradicionales de la conciencia histórica procuran

poner orden en 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, y en verdad antisistemática. El entusiasmo de un fotógrafo con un tema no guarda una relación esencial con contenidos o valores, con lo que hace que un tema sea 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 combinación de un grupo de objetos), que es el equivalente de la pauta de autenticidad del coleccionista; de su especificidad —las cualidades que lo hacen único. La mirada del fotógrafo, ante todo ávida y tenaz, no sólo se resiste a la clasificación y evaluación tradicionales de sus temas sino que procura conscientemente desafiarlas y subvertirlas. Por esta razón, su abordaje de los temas es mucho menos aleatorio de lo que generalmente se afirma.

En principio, la fotografía cumple con el mandato surrealista de adoptar una actitud imparcialmente equitativa frente a toda temática. (Todo es "real".) En verdad ha demostrado —como el gusto de la principal tradición del surrealismo— una inveterada afición por inmundicias, objetos chocantes, desechos, superficies descascaradas, rarezas, kitsch. Así, Atget se especializaba en las bellezas marginales de carruajes de construcción barata, escaparates gárrulos o exuberantes, el arte chabacano de letreros y tiouvivos, pórticos ornamentados, llamadores curiosos, rejas de hierro forjado, adornos de estuco en las fachadas de casas ruinosas. El fotógrafo —y el consumidor de fotografías— le pisa los talones al 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. [...]

Clasifica las cosas y elige atinadamente; colecciona, como un miserable custodiando un tesoro, los desperdicios que cobrarán forma de objetos útiles o gratificantes en las fauces de la diosa de la Industria.

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. Recordemos que fueron Breton y otros surrealistas quienes erigieron la tienda de artículos usados en templo del gusto de vanguardia y endiosaron las visitas a mercados de pulgas como una suerte de peregrinaje artístico. La agudeza del trapero surrealista estaba consagrada a encontrar bello lo que otros encontraban feo o carente de interés y relevancia: *bric-à-brac*, objetos ingenuos o pop, desechos urbanos.

Tal como la estructuración de una ficción en prosa, una pintura, un filme, mediante citas —piénsese en Borges, Kitaj, Godard— es un ejemplo especializado de gusto surrealista, la práctica cada vez más difundida de colgar fotografías en las paredes de livings y dormitorios, donde antes colgaban reproducciones de pinturas, es un indicio de la vasta difusión del gusto surrealista. Pues las fotografías mismas satisfacen muchos de los criterios aprobados por el surrealismo, ya que son objetos ubicuos, baratos, anónimos. Una pintura se encarga o se compra; una fotografía se encuentra (en álbumes y cajones), se recorta (de diarios y revistas), o se toma sin dificultad. Y los objetos que son fotografías no sólo proliferan de un modo imposible para las pinturas, sino que en cierto sentido 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 amarillean, conservan un buen aspecto; con frecuencia mejoran. (En éste, como en otros sentidos, el arte al cual se asemeja la fotografía es la arquitectura,

cuyas obras están sometidas a la misma e inexorable promoción con el paso del tiempo; muchos edificios, y no sólo el Partenón, quizá 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 decrepitud fotografiadas por Laughlin, a las ruinas de los modernistas: la realidad misma. El fotógrafo está comprometido, quiéralo o no, en la empresa de transformar la realidad en antigüedad, y las fotografías mismas son antigüedades instantáneas. El fotógrafo ofrece una contrapartida moderna de ese género arquitectónico típicamente romántico, la ruina artificial: la ruina creada para ahondar las características históricas de un paisaje, para rodear la naturaleza de un aura —el aura del pasado.

La contingencia de las fotografías confirma que todo es perecedero; la arbitrariedad de la evidencia fotográfica indica que la realidad es fundamentalmente clasificable. La realidad se sintetiza en una combinación de fragmentos casuales, una manera incesantemente seductora, agudamente reduccionista de tratar con el mundo. Ejemplo de esa relación con la realidad en parte exultante, en parte condescendiente, que es el punto crucial del surrealismo, la insistencia del fotógrafo en que todo es real insinúa además que lo real es insuficiente. Al proclamar un descontento fundamental con la realidad, el surrealismo implica una postura de alienación que ahora se ha vuelto una actitud generalizada en aquellas zonas del mundo políticamente poderosas, industrializadas, y aficionadas a la cámara. ¿Por qué otra razón a 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 forzosamente, y de manera harto cautivante, en el anhelo de reproducir este mundo. Como si por sólo mirar la realidad como un objeto —mediante la fijación de la fotografía— fuera de veras real, es decir surreal.

La fotografía inevitablemente conlleva cierto paternalismo ante la realidad. De estar "allí afuera", 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 él jamás visitó. O a un conjunto de viejas fotografías 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 simbólicamente la belleza de los actores. Pero la relación de una fotografía fija con un filme es intrínsecamente desorientadora. Citar una película no es igual que citar un libro. Mientras el tiempo de lectura de un libro depende del lector, el tiempo de visión de un filme está determinado por el realizador y las imágenes son percibidas con la rapidez o lentitud permitidas por el montaje. Así, una fotografía fija, que permite que nos demoremos a gusto en la contemplación de un solo momento, contradice la forma misma del filme, tal como un conjunto de fotografías que congela momentos en la vida de una sociedad contradice una forma que es proceso, flujo temporal. 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 fijados para siempre con un fogonazo. Las fotografías sí.

El peligro y el poder de las fotografías 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 modernista contra las normas estéticas tradicionales, está profundamente afincada en la promoción de pautas de gusto kitsch. Aunque algunas fotografías, consideradas como objetos individuales, tengan la fuerza y la dulce gravedad de obras de arte importantes, la proliferación de fotografías es en última instancia una afirmación del kitsch. La mirada ultradinámica de la fotografía halaga al espectador, creándole una falsa sensación de ubicuidad, un engañoso dominio de la experiencia. Los surrealistas, que aspiran a ser culturamente progresistas, y aun revolucionarios, con frecuencia han sido víctimas de la bien intencionada ilusión de que podían ser, y en verdad 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 cambiarlo. 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 a través de fotografías. Pero muchos, a través de fotografías, han descubierto la belleza. Salvo en aquellas situaciones donde la cámara se utiliza para documentar, o para registrar ritos sociales, lo que incita a la gente a tomar fotografías es el hallazgo de algo bello. (El nombre con que Fox Talbot patentó la fotografía en 1841 era calotipo: de *kalos*, bello.) Nadie exclama: "¡Qué feo es eso! Tengo que fotografiarlo". Aun si alguien lo dijera, sólo querría dar a entender: "Esa fealdad me parece . . . bella".

Es común que quienes han visto algo bello lamenten no haber podido fotografiarlo. Tanto éxito ha tenido la cámara en su función de embellecer el mundo que las fotografías han relegado al mundo como medida de lo bello. No es raro que anfitriones orgullosos muestren fotografías de la casa para que los visitantes comprueben qué espléndida es en verdad. Aprendemos a vernos fotográficamente a nosotros mismos: considerarse atractivo es, precisamente, juzgar que uno saldría bien en una fotografía. Las fotografías crean lo bello y —a través de generaciones de imágenes fotográficas— lo desgastan. Ciertas atracciones naturales, por ejemplo, se han abandonado totalmente a las atenciones infatigables de algunos aficionados. Para la gente atosigada de imágenes, es muy probable que las puestas de sol luzcan vulgares; ahora se parecen demasiado, ay, a fotografías.

Muchas personas se ponen nerviosas cuando están por fotografiarse: no porque teman un ultraje, como los primitivos, sino porque temen la reprobación de la cámara.

Quieren la imagen idealizada: una fotografía donde luzcan mejor que nunca. Se sienten rechazadas cuando la cámara no les devuelve una imagen más atractiva de lo que realmente son. 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 frecuentemente elogiadas por su candor, su honestidad, indica que la mayor parte de las fotografías, desde luego, no son cándidas. Diez años después que el proceso negativo-positivo de Fox Talbot empezó a reemplazar al daguerrotipo (el primer proceso fotográfico practicable) a mediados de la década 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 exhibición fotográfica). La noticia de que la cámara podía mentir popularizó mucho más el afán de fotografiarse.

Las consecuencias de la mentira por fuerza tienen que ser más centrales en fotografía que en pintura, pues las imágenes chatas y normalmente rectangulares que son las fotografías tienen una pretensión de verdad que las pinturas jamás podrían tener. Una pintura fraudulenta (cuya atribución es falsa) falsifica la historia del arte. Una fotografía fraudulenta (que ha sido retocada o adulterada, acompañada por un texto falso) falsifica la realidad. La historia de la fotografía podría recapitularse como la lucha entre dos imperativos diferentes: el embellecimiento, que proviene de las bellas artes, y la veracidad, que no sólo responde a una noción de verdad al margen de los valores, un legado de las ciencias, sino a un ideal moralizado de la veracidad, adaptado de modelos literarios del siglo XIX y de la entonces nueva profesión de periodista independiente. Se suponía que el fotógrafo, como el novelista pre-

romántico y el reportero, tenía que desenmascarar la hipocresía y combatir la ignorancia. Era una tarea inapropiada para un procedimiento tan lento y alambicado como la pintura, al margen de que varios pintores del siglo XIX compartieran la convicción de Millet de que *le beau c'est le vrai*. Observadores sagaces advirtieron que había cierta desnudez en la verdad que mostraba una fotografía, aun cuando el fotógrafo no se proponía fisgonear. En *The House of the Seven Gables* (1851) Hawthorne hace que Holgrave, el joven fotógrafo, comente a propósito del daguerrotipo que "mientras sólo le otorgamos valor para pintar la superficie más exterior, en verdad revela el temperamento íntimo con una fidelidad a la que ningún pintor se atrevería jamás, aun cuando pudiera detectarlo".

Liberados, gracias a la rapidez con que las cámaras registraban cualquier cosa, de la restricción impuesta a los pintores de tener opciones limitadas en cuanto a las imágenes que valía la pena contemplar, los fotógrafos hicieron de la visión una nueva clase de proyecto: como si la visión en sí, cultivada con suficiente avidez y obstinación, 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 de veras hasta que se lo ha fotografiado." En vez de limitarse a registrar la realidad, las fotografías se han transformado en norma para la apariencia que las cosas nos presentan.

* Los primeros fotógrafos hablaban como si la cámara fuera una máquina de copiar; como si cuando una persona opera una cámara, fuera la cámara la que ve. La invención de la fotografía fue bienvenida como medio de aliviar la tarea de acumular constantemente información e impresiones sensorias. En su libro de fotografías *The Pencil of Nature* (1844-46) Fox Talbot refiere que la idea de la fotografía se le ocurrió en 1833, durante la excursión a Italia que se había vuelto obligatoria en Inglaterra para los herederos ricos como él, mientras trazaba algunos bocetos del paisaje del 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 una nueva forma de notación cuya característica era precisamente la impersonalidad, pues registraba una imagen "natural", o sea una imagen que llega a existir "con la sola intervención de la Luz, sin ninguna ayuda del lápiz del artista".

El fotógrafo era considerado 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 suministran 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 sola-

* Desde luego siguió habiendo apólogos de la restricción de la fotografía a una visión impersonal. Entre los surrealistas se pensaba que la fotografía era liberadora al extremo de que trascendía la mera

mente una actividad simple y unitaria llamada visión (registrada, auxiliada por las cámaras) sino una "visión fotográfica", que era tanto un nuevo modo de ver como una nueva actividad.

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 *Excursiones daguerriennes: Vues et monuments les plus remarquables du globe*. La década de 1850 fue la gran época del orientalismo fotográfico: Maxime Du Camp, recorriendo Medio Oriente con 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 un material temático más amplio que lugares famosos y obras de arte. La visión fotográfica entrañaba una aptitud para descubrir belleza en lo que todos ven pero consideran demasiado ordinario. Se suponía que los fotógrafos no se limitaban a ver el mundo tal cual es, incluidas las maravillas ya aclamadas; debían crear interés mediante nuevas decisiones visuales.

Un heroísmo peculiar se propaga por el mundo desde

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 considerada 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 publicado en inglés como *Painting, Photography, Film* (1925) Moholy-Nagy elogia la cámara por imponer "la higiene de lo óptico" que eventualmente "abolirá ese patrón de asociación pictórica e imaginativa [...] que ha sido acuñado en nuestra visión por grandes pintores individuales".

la invención de la cámara: el heroísmo de la visión. La fotografía inauguró un nuevo modelo de actividad independiente, permitiendo a cada cual desplegar una cierta 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 transformó para la imaginación popular en la marca registrada del fotógrafo. Hacia los años 20 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 lente de aumento", "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—, estos son los principales objetivos de la campaña del fotógrafo. Por un tiempo el primer plano pareció el método visual más original de la fotografía. Los fotógrafos descubrieron que recortando ceñidamente la realidad aparecían formas magníficas. A principios de la década de 1840 el versátil e ingenioso Fox Talbot no sólo compuso foto-

grafías en géneros tomados de la pintura —retrato, escena doméstica, paisaje de ciudad, paisaje campestre, naturaleza muerta— sino que también utilizó la cámara con una conchilla, las alas de una mariposa (ampliadas mediante un microscopio solar), una sección de las dos filas de libros de su estudio. Pero las imágenes todavía son reconocibles como conchilla, 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 brinda una cámara.

En 1915 Paul Strand sacó una fotografía que tituló "Diseños abstractos compuestos por cuencos". En 1917 Strand se dedicó a tomar primeros planos de máquinas, y en los años '20 realizó estudios de la naturaleza en primer plano. El nuevo procedimiento —que tuvo su apogeo entre 1920 y 1935— parecía prometer deleites visuales ilimitados. Surtía un efecto igualmente pasmoso en objetos familiares, en desnudos (un tema que aparentemente los pintores habían agotado por completo), en las diminutas cosmologías de la naturaleza. La fotografía parecía haber descubierto la grandiosa 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*, publicado en 1928 por la Bauhaus y traducido al inglés como *The New Vision*. El mismo año apareció uno de los primeros best-sellers fotográficos, un libro de Albert Renger-Patzsch titulado *Die Welt is 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 tan descaradamente demostrar la belleza del mundo.

La visión abstracta —representada con brillo particular en el período de entreguerra por algunos trabajos de Strand,

Edward Weston y Minor White— parece haber sido posible sólo después de los hallazgos realizados por pintores y escultores modernistas. Tal vez Strand y Weston, quienes admiten una similitud entre sus maneras de ver y las de Kandinsky y Brancusi, fueron atraídos por los contornos abruptos del estilo cubista como reacción contra la blandura de las imágenes de Stieglitz. Pero es indudable que la influencia también circuló 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 borrosa” le inspiró el suyo.* Y Moholy-Nagy, en *The New Vision*, señala atinadamente que “la técnica y espíritu de la fotografía influyeron directa o indirectamente sobre el cubismo”. Pero aunque a partir de 1840 pintores y fotógrafos se hayan influido y saqueado recíprocamente de mil maneras, sus procedimientos son fundamentalmente opuestos. El pintor construye, el fotógrafo revela. Es decir, ante una fotografía la identificación del modelo siempre prevalece en nuestra percepción, cosa que no necesariamente ocurre con una pintura. El modelo de “Hoja de repollo” de Weston, tomada en 1931, parece una cascada de paño recogido; se

* La vasta influencia que la fotografía ejerció sobre los impresionistas es un lugar común de la historia del arte. De hecho, no es muy exagerado afirmar, como lo hace Stieglitz, que “los pintores impresionistas adhieren a un estilo de composición estrictamente fotográfico”. La traducción de la realidad en zonas altamente polarizadas de luz y sombra, mediante la cámara, el recorte libre o arbitrario de la imagen en fotografías, la indiferencia de los fotógrafos a volver el espacio, especialmente el espacio de fondo, inteligible, 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 en una perspectiva achatada y en ángulos insólitos y formas descentralizadas que son cercenadas por el borde del cuadro. (“Pintan la vida en jirones y fragmentos”, como observó Stieglitz en 1909.) Un detalle histórico: la primera exposición impresionista, en abril de 1874, se realizó en el estudio fotográfico Nadar del Boulevard des Capucines, París.

necesita un título para identificarlo. Así, la imagen surte un doble efecto. 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 de estilo —meta central de la pintura— a lo sumo tienen importancia secundaria en la fotografía, mientras que siempre tiene importancia primaria *qué* es lo fotografiado. La presunción que subyace a todos los usos de la fotografía, que cada fotografía es un fragmento del mundo, significa que no sabemos cómo reaccionar ante una fotografía (si la imagen es visualmente ambigua: por ejemplo, tomada desde muy cerca o desde muy lejos) hasta que sepamos *cuál* fragmento del mundo es. Lo que parece una diadema austera —la famosa fotografía tomada por Harold Edgerton en 1936— nos interesa muchísimo más cuando descubrimos que es un charco 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 un sitio privilegiado entre los sentidos. Pero cuando varias generaciones más tarde Paul Strand cita el apotegma de Thoreau para elogiar a la fotografía, le infunde un significado diferente. Las cámaras no se limitaron a posibilitar nuevas aprehensiones visuales (mediante la microfotografía y la teledetección). Cambiaron la visión misma, pues fomentaron la idea de la visión por la visión. Thoreau vivía todavía en un mundo polisensual, aun cuando la observación ya había empezado a adquirir la estatura de un deber moral. Hablaba de una visión no divorciada de los otros sentidos, y de una visión dentro de un contexto (el contexto que él llamaba Naturaleza), es decir, una visión ligada a ciertos presupuestos sobre lo que él consideraba digno de verse. Cuando Strand cita a Thoreau, insinúa otra actitud hacia lo sensorial: el cultivo didáctico de la percep-

ción, independiente de cualquier noción sobre lo que vale la pena percibir, actitud que anima a todos los movimientos plásticos modernistas.

La versión más influyente de esta actitud se encuentra en la pintura, el arte que la fotografía sustituyó sin remordimientos y plagió con entusiasmo desde los comienzos, y con el cual todavía coexiste en una febril rivalidad. De acuerdo con la versión usual, lo que hizo la fotografía fue usurpar al pintor la tarea de suministrar imágenes que transcriban la realidad con precisión. Weston insiste en que "el pintor tendría que estar profundamente agradecido", pues como tantos fotógrafos anteriores y posteriores a él considera que la usurpación es en verdad una liberación. Al apropiarse de la tarea de retratar de manera realista, hasta entonces monopolizada por la pintura, la fotografía dejó a la pintura en libertad para su gran vocación modernista: 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 rápido y rotundo quizá 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 que cada vez se concentró más en la pintura misma que en los modelos y eventualmente dejó de interesar a los pintores más ambiciosos, con las notables y recientes excepciones de Francis Bacon y Warhol, quienes deben muchísimo a 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 expandirse, pues algunos fotógrafos rehusaban limitarse a esos triunfos ultrarrealistas con los

cuales los pintores no podían competir. Así, de los dos famosos 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 normalmente imperceptibles para el ojo desnudo y jamás registradas por la pintura. Paulatinamente los fotógrafos se unieron a la persecución de imágenes más abstractas, alegando escrúpulos que evocan los argumentos de los pintores modernistas cuando rechazan lo mimético como mera representación. La venganza de la pintura, si se quiere. La pretensión de muchos fotógrafos profesionales de hacer algo muy diferente de registrar la realidad es el índice más claro de la inmensa influencia que a su vez la pintura ha ejercido sobre la fotografía. Pero aunque muchos fotógrafos hayan llegado a compartir ciertas 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, sus aplicaciones de esas actitudes no pueden imitar las de la pintura. Pues la incapacidad de trascender enteramente el modelo como sí puede hacerlo la pintura forma parte de la naturaleza de una fotografía. Y una fotografía jamás puede trascender lo puramente visual, algo que en cierto sentido es la meta última de la pintura modernista.

La versión de la actitud modernista 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 cierto recelo ante lo que Duchamp llamó lo meramente retinal. 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 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 sólo respeta ideas recibidas de lo bello cuando toma fotografías, los profesionales ambiciosos suelen pensar que las desafían. De acuerdo con modernistas heroicos como Weston, la aventura del fotógrafo es elitista, profética, subversiva, reveladora. Los fotógrafos manifestaban estar realizando la tarea blakeana de limpiar los sentidos, “revelando a otros el mundo viviente que los rodea”, según Weston definió su propio trabajo, “mostrándoles lo que sus propios ojos eran incapaces de ver”

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 la segunda década del siglo, ciertos 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 cum-

plir la exhortación de Pound a Renovar. 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 *Daybooks*, están plagados de efusivas premoniciones de cambios inminentes y declaraciones sobre la importancia de la terapia de shock visual que estaban administrando los fotógrafos. "Los viejos ideales se resquebrajan por todos los costados, 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 '20 popularizó D. H. Lawrence: afirmación de la vida sensual, crítica a la hipocresía sexual burguesa, fervorosa defensa del egotismo al servicio de la propia vocación espiritual, viriles exhortaciones a la unión con la naturaleza. (Weston llama a la fotografía "un modo de autoevolución, un medio para descubrirse e identificarse con todas las manifestaciones de formas básicas —con la naturaleza, la fuente".) Pero mientras Lawrence quería restaurar la totalidad de la apreciación sensoria, el fotógrafo —aun cuando sus pasiones evocan tanto las de Lawrence— insiste innecesariamente 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 ante 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 días de la fotografía. Una vez que se acos-

tumbró a pensar fotográficamente, la gente dejó de hablar de distorsión fotográfica, como se la denominaba. (Ahora, como ha señalado William Ivins, Jr., en verdad busca 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 rara 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 recogidas, con la carne tan opacada como lo permiten un foco 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 bruñida o aceitada, y el resultado es el hallazgo de la sugestividad erótica de una forma aparentemente neutra, una exaltación de su aparente palpabilidad.

Fue la belleza de las formas en fotografía industrial y científica lo que deslumbró a los diseñadores de la Bauhaus, y en verdad la cámara ha registrado pocas imágenes de mayor interés formal que las tomadas por metalúrgicos y cristalógrafos. Pero la actitud de la Bauhaus ante la fotografía no ha prevalecido. Nadie piensa que la microfotografía científica sea el epítome de la belleza revelada por las fotografías. En la principal tradición de lo bello en fotografía, la belleza requiere el sello de una decisión humana: que esto sirva para una buena fotografía, y que la buena fotografía sirva de comentario. 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 en sí era subversiva, y la gente que se escandalizaba ante sus ambiciosos desnudos pare-

cía corroborarlo. (En realidad, fue Weston —seguido por André Kertész y Bill Brandt— quien hizo respetable la fotografía de desnudos.) Ahora los fotógrafos propenden más a enfatizar la sencilla humanidad de sus revelaciones. Aunque no han cesado de buscar la belleza, ya no piensan que la fotografía propicie una ruptura 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, hasta científica), han sido desafiados por fotógrafos de una generación posterior, como Robert Frank, que quieren una cámara no penetrante sino democrática, que no se proclaman adalides de una nueva visión. La afirmación westoniana de que la "fotografía ha abierto a los ciegos una nueva visión del mundo" parece típica de las exultantes 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 le adjudicaba Weston.

En la medida en que la fotografía sí arranca las escamas secas de la visión habitual, crea otro hábito de visión: intenso y desapasionado, solícito y distante a la vez; alerta al detalle insignificante, adicto a la incongruencia. Pero la visión fotográfica tiene que ser renovada constantemente con nuevos shocks, ya en el material temático 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 '20, de Weston a fines de los '20 y principios de los '30, fue asimilada rápidamente. Sus rigurosos primeros planos de plantas, conchillas, árboles agostados, algas, desechos a la deriva, rocas erosionadas, alas de pelícano, nudosas raíces de ciprés y nudosas manos de obreros se han vuelto clichés de una

forma de visión meramente fotográfica. Lo que antes sólo veía un ojo muy inteligente ahora lo puede ver cualquiera. Instruido por fotografías, cualquiera es capaz de visualizar esa agudeza antes puramente literaria, la geografía del cuerpo: por ejemplo, fotografiar una mujer embarazada de manera que el cuerpo parezca una loma, o una loma de manera que parezca el cuerpo de una mujer embarazada.

La mayor familiaridad no explica cabalmente por qué ciertas convenciones estéticas sucumben 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, pero sin embargo parece inevitable del momento en que se insiste —como lo hizo Weston— en un ideal de belleza tan maleable como la perfección. Mientras el pintor, de acuerdo con 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 ocultaba una aceptación del mundo sorprendentemente generosa. Para Weston, quien pasó casi toda su vida de fotógrafo en la costa de California cerca de Carmel, un Walden de los años '20, era relativamente fácil encontrar belleza y orden, mientras para Aaron Siskind, fotógrafo de la generación posterior a Strand y neoyorquino, que inició su carrera tomando fotografías arquitectónicas y fotografías convencionales de gentes de ciudad, el problema consiste en crear el orden. “Cuando hago una fotografía”, escribe Siskind, “quiero que sea un objeto enteramente nuevo, completo y válido en sí mismo, cuya condición básica es el orden”. Para Cartier-Bresson, tomar fotografías es “hallar la estructura del mundo, regodearse en el placer puro de la forma”, revelar que “en todo este caos hay orden”. (Quizá sea imposible hablar de la perfección del

mundo sin parecer meloso.) Pero el descubrimiento de la perfección del mundo implicaba una noción de belleza demasiado sentimental, demasiado ahistórica para cimentar la fotografía. Parece inevitable que Weston, más preocupado que Strand por la abstracción, el hallazgo de formas, produjera una obra mucho más limitada que Strand. Así, Weston jamás sintió inclinación por una fotografía 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 calamidades 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 meticuloso que discierne un orden en todas partes.

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: aun el optimismo científico y tecnológico que respaldaba la visión de la fotografía de la Bauhaus parece casi pernicioso. Las imágenes de Weston, por muy admirables, por muy bellas que sean, han perdido interés para mucha gente, mientras las registradas por los primitivos fotógrafos ingleses y franceses del siglo diecinueve 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 se siente que equivocaba el camino”. El gusto contemporáneo pasa por alto 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 gusto que separa a los majestuosos paisajes de Ansel Adams (el más célebre discípulo de Weston) y al último conjunto importante de fotografías en la tradición de la Bauhaus, *The Anatomy of Nature* (1965) de Andreas Feininger, de la actual imaginería fotográfica de la naturaleza corrompida.

Así como estos ideales formalistas de belleza parecen, retrospectivamente, vinculados con cierta modalidad histórica, el optimismo acerca de la época moderna (la nueva visión, la nueva era), la declinación de las pautas de belleza fotográfica representadas por Weston y la escuela de la Bauhaus ha acompañado la lasitud moral experimentada en décadas recientes. En la presente modalidad histórica de desencanto la noción formalista de belleza atemporal resulta cada vez menos convincente. Han adquirido prominencia modelos de belleza más oscuros y comprometidos con su tiempo, inspirando una revaloración de la fotografía del pasado; y, en una aparente revuelta contra lo Bello, las generaciones recientes de fotógrafos prefieren mostrar desorden, insinuar una anécdota con frecuencia inquietante, antes que aislar una "forma simplificada" (expresión de Weston) en última instancia tranquilizadora. Pero no obstante las manifiestas pretensiones de una fotografía indiscreta, improvisada, con frecuencia cruda, de revelar la verdad y no la belleza, la fotografía todavía embellece. En verdad, el triunfo más perdurable de la fotografía ha sido su aptitud para descubrir 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 tomó en 1925 a uno de sus muy queridos hijos, "Torso de Neil", parece bella por la armonía de formas del modelo y por la composición audaz y la iluminación sutil —una belleza que resulta de la habilidad y el gusto. Las crudas fotografías iluminadas con flash que Jacob Riis tomó entre 1887 y 1890 parecen bellas a causa del vigor del tema, habitantes de un barrio bajo de Nueva York, hoscos, difusos, de edad indeterminada, y por lo atinado de un encuadre "erróneo" y los violentos contrastes producidos por la falta de control en 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, que suponen un diseño consciente y la eliminación de lo superfluo, los logros distintivos de la visión fotográfica eran identificados hasta hace muy poco con la obra de ese número relativamente escaso de fotógrafos que mediante reflexiones y esfuerzos lograron trascender la naturaleza mecánica de la cámara para estar a la altura del arte. Pero ahora 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, ninguna clase de fotografías donde semejante belleza pudiera no surgir: una instantánea funcional y sin pretensiones puede ser visualmente tan interesante, elocuente y bella como las fotografías artísticas más aclamadas. Esta democratización de las pautas formales es la contrapartida lógica de la democratización de la noción de belleza impuesta por la fotografía. 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 lo desagradable y chato también se le ha asignado su belleza.

Para los fotógrafos no hay, en definitiva, ninguna diferencia —ninguna decisión 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 —un sello de honor para los retratistas ambiciosos de Nadar en adelante— procuraban proteger al modelo de la mirada implacable de la cámara. Y una de las tentativas típicas de los retratistas, profesionalmente protectores con caras famosas (como la de la Garbo) que son de veras ideales, es la busca de caras “reales”, generalmente seleccionadas entre los anónimos, los pobres, los socialmente indefensos, los viejos, los locos, gente indiferente (o impotente) ante las agresiones de la cámara. Dos retratos que Strand tomó en 1916 con víctimas urbanas, “Ciega” y “Hombre”, se cuentan entre los primeros resultados de esta busca en primer plano. En los peores años de la depresión alemana Helmar Lerski armó un compendio entero de caras angustiantes, publicado con el título *Köpfe des Alltags* (“Rostros cotidianos”) en 1931. Los modelos pagos para lo que Lerski llamaba sus “estudios objetivos de carácter” —con sus rudas revelaciones de poros, arrugas, lesiones dérmicas amplificadas— eran sirvientes desocupados contratados en una agencia, mendigos, barrenderos, vendedores ambulantes y lavanderas.

La cámara puede ser benigna; también es experta en crueldad. Pero esa crueldad sólo produce otra especie de belleza, de acuerdo con las preferencias surrealistas que gobiernan el gusto fotográfico. Así, mientras la fotografía de modas se basa en el hecho de que algo puede ser más bello en 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, aduladora, y la obra en que el artista se presenta como El Que se Niega a Adular —por ejemplo, los elegantes y despiadados retratos que Avedon tomó en

1972 a 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 restringida en la fotografía considerada como arte. En general, son las Cordelias quienes han recibido los honores.

Como vehículo de cierta reacción contra lo convencionalmente bello, la fotografía ha servido para ampliar inmensamente nuestra noción de lo estéticamente agradable. A veces esta reacción se produce en nombre de la verdad. A veces, en nombre de la sofisticación o de mentiras más bonitas: así, la fotografía de modas ha ido desarrollando durante más de una década un repertorio de gestos paroxísticos que muestra la inequívoca influencia del surrealismo. (“La belleza será *convulsiva*”, escribió Breton, “o no será”.) Aun el fotoperiodismo más comprometido sufre presiones para satisfacer simultáneamente dos especies de expectativas, las que surgen 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 tomó a fines de la década del '60 en la aldea pesquera de Minamata, Japón, donde casi todos los habitantes están tullidos y muriendo lentamente por contaminación con mercurio, nos conmueven porque documentan un sufrimiento que nos despierta indignación —y a la vez nos distancian porque son soberbias fotografías del Dolor, conformes con las normas surrealistas de belleza. La fotografía de Smith donde un 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 verdadero asunto de la dramaturgia moderna; en verdad, todas las fotografías de la serie son imágenes posibles del teatro de la crueldad de Artaud.

Como cada fotografía es apenas un fragmento, su peso moral y emocional depende de dónde esté insertada. Una fotografía cambia de acuerdo con el contexto donde se la ve: así, las fotografías de Smith tomadas en Minamata lucirán diferentes en un álbum, una galería, una manifestación política, un archivo policial, una revista fotográfica, una revista de noticias generales, un libro, la pared de un living. Cada una de estas situaciones sugiere un uso diferente para las fotografías pero ninguna de ellas les asegura un significado. Con cada fotografía ocurre lo que Wittgenstein declaraba de las palabras: el significado es el uso. Y por eso mismo la presencia y proliferación de todas las fotografías contribuye a la erosión de la misma noción de significado, a ese parcelamiento de la verdad en verdades relativas aceptado sin reservas por la conciencia liberal moderna.

Los fotógrafos con preocupaciones sociales presumen que su trabajo puede comunicar una suerte de significado estable, 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 —en especial políticos— que puede tener una fotografía, es inevitablemente sucedido por contextos donde tales usos se desdibujan y progresivamente pierden relevancia. Una de las características centrales de la fotografía es el proceso mediante el cual los usos originales se modifican y eventualmente son suplantados por otros, ante todo, por el discurso artístico capaz de absorber cualquier fotografía. Y algunas fotografías, siendo imágenes, nos remiten desde un principio a otras imágenes que las fotografiadas. La fotografía transmitida en octubre de 1967 por las autoridades bolivianas a la prensa mundial, donde 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 norteamericano y varios periodistas y soldados, no sólo resumía las amargas realidades de la historia contemporánea de América latina sino que guardaba una involuntaria semejanza, como ha señalado John Berger, con "El Cristo muerto" de Mantegna y "La lección de anatomía del profesor Tulp" de Rembrandt. La fuerza de la fotografía deriva en parte de lo que tiene en común, como composición, con estas pinturas. En realidad, el hecho mismo de que esa fotografía sea inolvidable indica su potencial para ser despolitizada, para transformarse en imagen atemporal.

Los mejores trabajos sobre fotografía los han escrito moralistas —marxistas o aspirantes a marxistas— fascinados por las fotografías pero turbados por el embellecimiento que las fotografías 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 un inquilinato o una pila de basura sin transfigurarlos. Por no mencionar una represa 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 de regocijo.

Los moralistas amantes de la fotografía siempre tienen esperanzas de que las palabras salven la imagen. (La actitud opuesta a la del encargado de museo que, para transformar en arte el trabajo de un fotoperiodista, exhibe las fotografías sin los encabezamientos 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 tomar fotografías para mostrar el camino.

Los escritores con preocupaciones sociales no han empu-

ñado la cámara, pero con frecuencia 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 fotografías de Walker Evans en *Let Us Now Praise Famous Men*, o como hizo John Berger con su ensayo sobre la fotografía del cadáver del Che Guevara; este ensayo es en verdad un subtítulo extenso que intenta consolidar las asociaciones políticas y el significado moral de una fotografía que a Berger le parecía demasiado satisfactoria estéticamente, demasiado sugestiva iconográficamente. El corto de Godard y Gorin *A Letter to Jane* (1972) es una especie de contraencabezamiento, una crítica mordaz de una fotografía de Jane Fonda tomada durante una visita a Vietnam del Norte. (El filme es además una lección modelo sobre cómo leer cualquier fotografía, cómo descifrar la naturaleza nada inocente del encuadre, ángulo y foco de una fotografía.) Lo que esa fotografía —muestra a Jane Fonda escuchando con expresión consternada y compasiva mientras un vietnamita anónimo describe la devastación provocada por el bombardeo norteamericano— significó cuando se publicó en la revista francesa *L'Express* en cierto modo revierte el significado que tuvo para los norvietnamitas que la dieron a conocer. Pero aún más decisiva que la alteración de la fotografía por su nuevo contexto es cómo el valor de uso revolucionario para los norvietnamitas fue saboteado por el titular que le puso *L'Express*. "Esta fotografía, como cualquier fotografía", señalan Godard y Gorin, "es físicamente muda. Habla por boca del texto escrito debajo". En efecto, las palabras son más estentóreas que las imágenes. Los textos pueden desmentir lo que vemos con los propios ojos, pero ningún texto puede restringir o asegurar permanentemente el significado de una imagen.

Lo que exigen los moralistas a una fotografía es algo

que ninguna fotografía puede hacer jamás: hablar. La voz ausente es el texto, y se espera que diga la verdad. Pero aun un texto absolutamente atinado es apenas una interpretación, necesariamente limitada, de la fotografía que acompaña. Además es un guante fácil de poner o quitar. No puede impedir que ningún argumento o apelación moral basado en una fotografía (o conjunto de fotografías) sea minado por la pluralidad de significados que supone cada fotografía, o calificado por la mentalidad adquisitiva implícita toda vez que se toman —o coleccionan— fotografías y por la relación estética que toda fotografía propone inevitablemente. Aun esas fotografías que hablan tan desgarradoramente de un momento histórico específico nos brindan también una posesión vicaria de sus modelos bajo el velo de una suerte de eternidad: lo bello. La fotografía del Che Guevara es finalmente... bella, como lo era el hombre. También lo son las gentes de Minamata. También lo es el niño judío fotografiado en 1943 durante una redada en el ghetto de Varsovia, los brazos en alto, aterrado y solemne —la imagen que la protagonista muda de *Persona* de Bergman se lleva a la clínica psiquiátrica como objeto de meditación, una postal de la esencia de la tragedia.

En una sociedad de consumo, aun las fotografías mejor intencionadas y más atinadamente encabezadas terminan por revelar belleza. La hermosa composición y la elegante perspectiva de las fotografías de niños explotados que Lewis Hine tomó en los molinos y minas norteamericanos de fines de siglo son por cierto más perdurables que la relevancia del material temático. Las protegidas clases medias de los rincones más opulentos del mundo —las regiones donde más fotografías se toman y consumen— se enteran de los horrores del mundo principalmente a través de la cámara: las fotografías pueden angustiar, y lo hacen. Pero la tendencia estetizante de la fotografía es tal

que el medio que comunica la angustia termina por neutralizarla. Las cámaras reducen la experiencia a miniaturas, transforman la historia en espectáculo. Aunque crean identificación, también la eliminan, enfrían las emociones. El realismo de la fotografía crea una confusión sobre lo real que resulta (a largo plazo) moralmente analgésica y además (a corto y a largo plazo) sensualmente estimulante. Por lo tanto, nos limpia los ojos. Esta es la tan cacareada nueva visión.

* Sean cuales fueren los argumentos morales a favor de la fotografía, su principal efecto es convertir el mundo en un supermercado o museo-sin-paredes donde cualquier modelo es rebajado a artículo de consumo, promovido a objeto de apreciación estética. A través 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 posibilitan una ojeada experta al mundo entero. Para los fotógrafos no limitados a la proyección de sus propias obsesiones, hay momentos arrebatadores, modelos bellos por todas partes. Los modelos más heterogéneos son luego congregados en la ficticia unidad ofrecida por la ideología del humanismo. Así, de acuerdo con un crítico, 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 “sus gentes, sea un desocupado 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 cua-

lidad heroica: la humanidad". ¿Qué es esta humanidad? Es la cualidad que las cosas tienen en común cuando se las ve como fotografías.

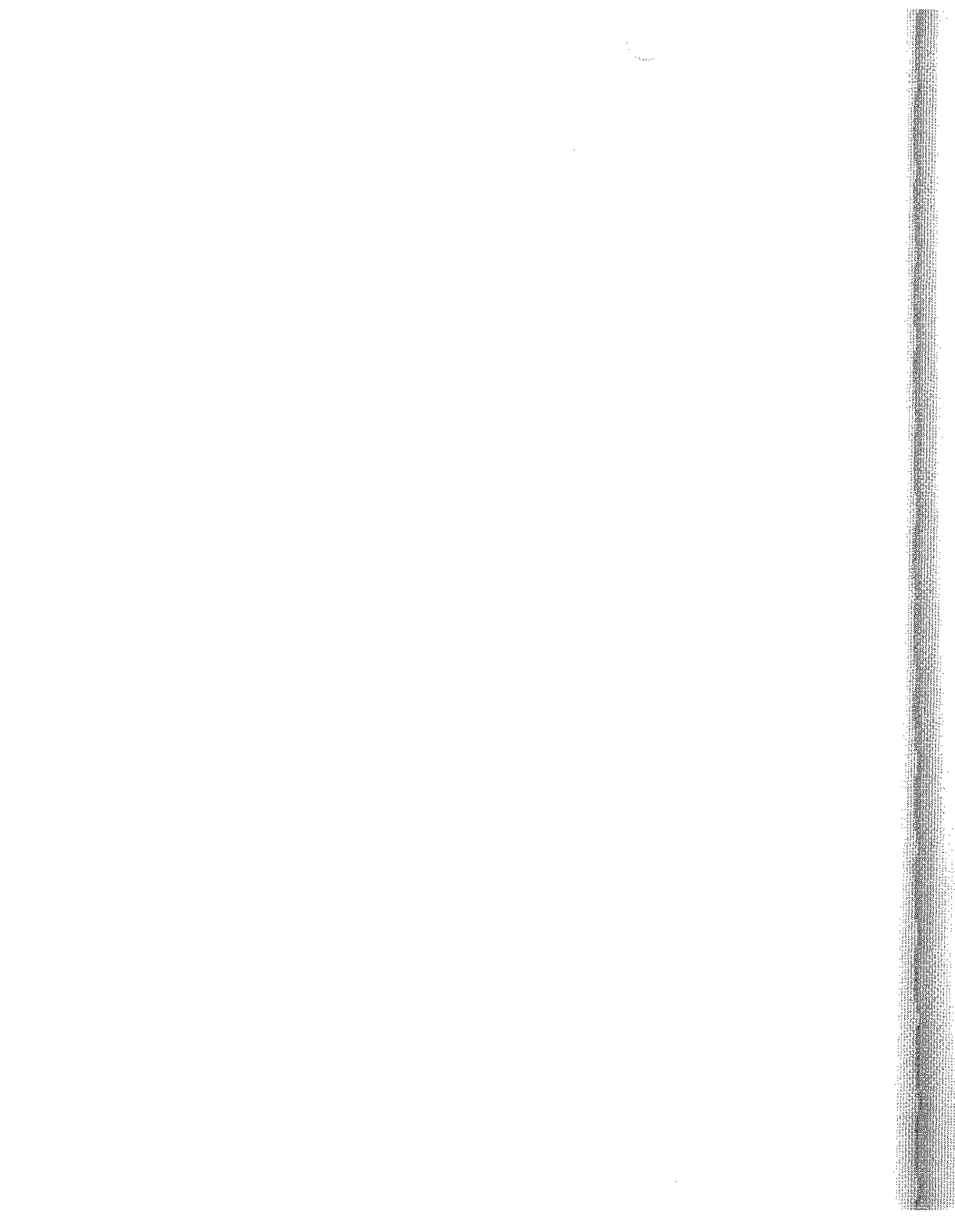
La urgencia de tomar fotografías es en principio indiscriminada, pues la práctica de la fotografía se identifica ahora con la idea de que todo en el mundo podría adquirir interés a través de la cámara. Pero esta cualidad de ser interesante, como la de manifestar humanidad, es hueca. El saqueo fotográfico 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 desnudar la cosidad 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; aceptan. Robert Frank se limitaba a ser honesto 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 transparente y misterioso a la vez. "Una fotografía es un secreto acerca de un secreto", como observó Arbus. "Cuanto más te dice menos sabes". Pese a la ilusión de que ver a través de fotografías brinda comprensión, 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 preservar 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 abarcadores. Pero las verdades que se pueden verter en un momento disociado, por muy significativo o decisivo que sea, tienen una relación muy limitada con las demandas de la comprensión. Contrariamente a lo que sugieren 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 incapacidad 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 busca de la belleza— es porque enmascara las confusiones sobre verdad y belleza que subyacen a la empresa fotográfica.

Evangelios fotográficos



☛ Como otras empresas en progresiva expansión, la fotografía ha inspirado a sus practicantes más destacados cierta necesidad de explicar una y otra vez qué están haciendo y por qué es valioso. La época en que se atacaba ampliamente a la fotografía (como parricida respecto de la pintura, predatoria respecto de la gente) fue corta. 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 grácilmente cuánto lamentaba que un invento tan admirable hubiese llegado tan tarde. Hoy nada es más aceptable que el reciclaje fotográfico de la realidad, aceptable como actividad cotidiana y como rama del arte. Sin embargo hay algo en la fotografía que aún incita a los profesionales de primer orden a la defensa y la exhortación: virtualmente todos los fotógrafos importantes hasta el presente han escrito manifiestos y credos exponiendo la misión moral y estética de la fotografía. Y los fotógrafos hacen las declaraciones más contradictorias sobre la especie de conocimiento que poseen y la especie de arte que practican.

☛ La desconcertante facilidad con que pueden tomarse las fotografías, la inevitable aun cuando involuntaria autoridad de los productos de la cámara, sugiere una relación muy tenue con el conocimiento. Nadie discutiría que la fotografía dio un tremendo impulso a las pretensiones gnoscitivas de la vista, ya que —mediante el primer plano

y las tomas distantes— ensanchó tanto el reino de lo visible. Pero respecto a cómo un modelo dentro del alcance de la visión normal se conoce mejor mediante una fotografía, o hasta qué punto la gente necesita saber algo acerca de lo que fotografía para obtener una buena imagen, no existe ningún acuerdo. Se ha interpretado la fotografía de dos maneras enteramente diferentes: ya como un acto de conocimiento lúcido y preciso, de inteligencia consciente, o bien como una busca preintelectual, intuitiva. Así Nadar, hablando de sus respetuosos y expresivos retratos de Baudelaire, Doré, Michelet, Hugo, Berlioz, Nerval, Gautier, Sand, Delacroix y otras amistades famosas, dijo que “el retrato que hago mejor es el de la persona que conozco mejor”, mientras que Avedon ha observado que la mayor parte de sus buenos retratos son de gentes que conoció por primera vez al fotografiarlas.

En este siglo, la generación más vieja de fotógrafos describió la fotografía como un esfuerzo heroico de atención, una disciplina ascética, una receptividad mística ante el mundo que requiere que el fotógrafo atraviese una nube de desconocimiento. De acuerdo con Minor White, “mientras está creando el fotógrafo 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, quien debe transformarse en el blanco para poder alcanzarlo; “hay que pensar antes y después”, dice, “jamás mientras se toma la fotografía”. Se habla del pensamiento como si enturbiara la transparencia de la conciencia del fotógrafo, y como si infringiera la autonomía de lo que se está fotografiando. Resueltos a demostrar que las fotografías pueden —y cuando son buenas, siempre lo hacen— trascender la literalidad, muchos fotógrafos serios han hecho de la fotografía una paradoja poética. La fotografía es presentada como una forma de conocimiento

sin conocimiento: una manera de vencer al mundo con el ingenio, en vez de atacarlo frontalmente.

Pero aun cuando los profesionales ambiciosos desdeñan el pensamiento —recelar del intelecto es una de las líneas recurrentes en los apólogos de la fotografía— generalmente se afanan en recalcar la necesidad de rigor de esta visualización permisiva. “Una fotografía no es un accidente, es un aconcepto”, insiste Ansel Adams. “La fotografía estilo ‘ametralladora’ —o sea la obtención de muchos negativos con la esperanza de que uno sea bueno— es fatal para los resultados serios.” Para tomar una buena fotografía, es el argumento general, uno ya debe verla. Es decir, la imagen debe existir en la mente del fotógrafo durante o antes de la exposición del negativo. Casi todas las justificaciones de la fotografía se han negado a admitir que el método de fotografiar a discreción, especialmente tal como lo usa un experto, pueda arrojar resultados enteramente satisfactorios. Pese a estas reticencias, los fotógrafos han tenido 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 fase actual, retrospectiva, hay una creciente reserva respecto del estado de alerta y conciencia que presume la buena fotografía. Las declaraciones antiintelectuales de los fotógrafos, lugares comunes del pensamiento artístico moderno, han preparado el camino para la gradual inclinación de la fotografía seria a 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 violenta contra cualquier ideal de representación autoritaria, los fotógrafos norteamericanos jóvenes más influyentes niegan toda ambición de visualizar la imagen previamente y de concebir su trabajo como una mostración del aspecto diferente que tienen las cosas cuando se las fotografía.

Cuando titubean las pretensiones del conocimiento, las pretensiones de la creatividad compensan la falta. Como para refutar que tantas imágenes soberbias 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 principalmente de la focalización de un temperamento, y sólo secundariamente de una máquina. Es el argumento esgrimido con tanta elocuencia en el mejor ensayo que jamás se escribió en elogio de la fotografía, el capítulo sobre Stieglitz en *Port of New York* de Paul Rosenfeld. Al utilizar "sus artefactos" —según lo expresa Rosenfeld— "en forma no mecánica", Stieglitz muestra que la cámara "no sólo le daba una oportunidad de expresarse a sí mismo" sino que suministraba imágenes en una gama "más delicada" y amplia "de lo que puede dibujar la mano". Análogamente, Weston destaca una y otra vez que la fotografía es una oportunidad suprema para la autoexpresión, muy superior a la ofrecida por la pintura. La competencia entre fotografía y 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 interesan "son las fotografías 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 uno siente sobre lo que se está fotografiando en el sentido más hondo y es, por lo tanto, una expresión auténtica de lo que uno siente sobre la vida en su totalidad".

Es evidente que existe 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 de la misión de la fotografía procuran escamotear la diferencia, está implícita en los términos enfáticamente polarizados que emplean los fotógrafos para dramatizar su actividad. Como es común en las formas modernas de la busca de expresión del yo, la fotografía recapitula ambas maneras tradicionales de oponer radicalmente el yo y el mundo. Se ve a la fotografía como una manifestación aguda del yo individualizado, la identidad privada y huérfana a la deriva en un mundo abrumador, dominando 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 experimentado como abrumador, extraño) porque permite entablar con él una relación distante, soslayando las exigencias molestas e insolentes del yo. Pero entre la defensa de la fotografía como un medio superior de expresión del yo 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 creerse. Ambas presuponen que la fotografía proporciona un sistema único de desnudamientos, o sea que nos muestra la realidad como no la habíamos visto antes.

Este carácter revelador de la fotografía generalmente adopta el polémico nombre de realismo. Desde la opinión de Fox Talbot de que la cámara produce "imágenes naturales" y la denuncia de la fotografía "pictórica" por Berenice Abbott hasta la advertencia de Cartier-Bresson de que "lo que más hay que temer es lo pergeñado artificialmente", la mayor parte de las contradictorias declaraciones 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 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 compulsivo el proceso mediante el cual se apropian del mundo.

Insistir, como lo hace Abbott, en que el realismo es la esencia misma de la fotografía, no afirma, 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 abordaje 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” percibo. Mientras todas las otras formas 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 aceptar sin rodeos el mundo tal como se lo observa. Ni siquiera Abbott puede dejar de reconocer un cambio en la naturaleza 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

* 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* (1869). “Su sistema era adularlo todo”, dice la Abbott en un manifiesto que escribió en 1951, “La fotografía en la encrucijada”. Elogiando a Nadar, Brady, Atget y Hine como maestros del fotodocumento, Abbott desprecia a Stieglitz como un heredero de Robinson, fundador de una “escuela superpictórica” donde la “subjetividad predominaba” una vez más.

nunca antes. "Hoy enfrentamos la realidad más vasta que ha conocido la humanidad", declara, y esto carga "al fotógrafo con una responsabilidad mayor".

Lo que en verdad implica la profesión de realismo de la fotografía es la creencia de que la realidad está oculta. Y si está oculta hay que develarla. Cualquier cosa registrada por la cámara es un descubrimiento, ya se trate 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 de la manera elíptica de ver. Lo que Stieglitz describe como la "paciente espera del momento de equilibrio" presume una naturaleza esencialmente oculta de la realidad tanto como la espera del momento de revelación del desequilibrio de Robert Frank, quien espera sorprender a la realidad desprevenida en lo que él llama los "momentos intersticiales".

Sólo mostrar algo, cualquier cosa, a la manera fotográfica es 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 ciertos temas presuntamente más reales que otros, sino que más bien ejemplifica la comprensión formalista de lo que ocurre en toda obra de arte: la realidad, por usar la expresión de Viktor Shklovsky, es des-familiarizada. Lo que se propone es una relación agresiva con todos los temas. Armados con sus máquinas, los fotógrafos deben atacar la realidad, a la cual se considera recalitrante, sólo engañosamente accesible, irreal. "Las fotografías tienen para mí una realidad que las gentes no tienen", ha declarado Avedon. "Es a través de la fotografía como las conozco." Afirmar que la fotografía tiene que ser realista no es incompatible con el ensancha-

miento del abismo entre imagen y realidad, en el cual 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 del yo singular. Las fotografías retratan realidades que ya existían, aunque sólo la cámara puede desnudarlas. Y retratan un temperamento individual que se descubre al abordar la realidad mediante la cámara. Para Moholy-Nagy el genio de la fotografía consiste en su capacidad para brindar "un retrato objetivo: lo individual fotografiado de tal modo que el resultado fotográfico no será enturbiado por intenciones subjetivas". Para Lange, todo retrato de otra persona es un "autorretrato" del fotógrafo, mientras que para Minor White —quien promueve "el hallazgo del yo a través de la cámara"— las fotografías de paisajes son en verdad "paisajes interiores". Ambos ideales son antitéticos. En la medida en que la fotografía es (o debería ser) acerca del 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 propuesta de Moholy-Nagy de que el fotógrafo se anule a sí mismo deriva de su apreciación de lo edificante que es la fotografía: preserva y agudiza nuestros poderes de observación, acarrea una "transformación psicológica de nuestra visión". (En un ensayo publicado en 1936, dice que la fotografía crea o amplía ocho variedades 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 típica 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 am-

bos criterios se considera al fotógrafo una especie de observador ideal: para Moholy-Nagy, alguien que ve con el distanciamiento de un investigador; para Frank, alguien que ve "simplemente, como por los ojos de un hombre de la calle".

Lo interesante de cualquier apreciación del fotógrafo como observador ideal —ya impersonal (Moholy-Nagy) o amigable (Frank)— es que niega implícitamente que el acto de fotografiar sea de algún modo agresivo. Esta posibilidad pone muy en guardia a todos los profesionales. Cartier-Bresson y Avedon se cuentan entre los muy pocos que han comentado honestamente (aunque a regañadientes) el aspecto abusivo de las actividades del fotógrafo. En general los fotógrafos se creen obligados a declarar la inocencia de la fotografía, aduciendo que la actitud predatoria 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 es Ansel Adams describiendo la cámara como 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 que hizo a fines de los años '20 —"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 desechar sus implicaciones predatorias. Desde luego no puede caracterizarse la tarea de los fotógrafos talentosos como simplemente predatoria o como simplemente, y esencialmente, benévola. La fotografía es el paradigma de una relación congénitamente equívoca entre yo y 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. Constantemente 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. Por mucho que se proclame a la fotografía una forma de expresión personal a la par de la pintura, no es menos cierto que su originalidad está inextricablemente ligada a los poderes de la máquina: nadie puede negar el valor informativo y la belleza formal de muchas imágenes posibilitadas por el constante acrecentamiento de estos poderes, como las fotografías de alta velocidad de una bala alcanzando el blanco y de los remolinos y turbulencias de un paletazo de tenis tomadas por Harold Edgerton, o las fotografías endoscópicas del interior del cuerpo humano tomadas por Lennart Nilsson. Pero a medida que las cámaras se vuelven más sofisticadas, más automatizadas, más precisas, algunos fotógrafos sienten la tentación de desarmarse o sugerir que en verdad no están armados, y prefieren someterse a los límites impuestos por la tecnología de la cámara premoderna: se piensa que un artefacto más rudimentario, menos poderoso, dará resultados más interesantes o expresivos, dejará un margen más amplio para el accidente creativo. Para muchos fotógrafos —incluidos Weston, Brandt, Evans, Cartier-Bresson, Frank— la no utilización de equipos complejos ha sido una cuestión de honor, y muchos se apegaron a una destartada cámara de diseño simple y lente lenta adquirida a principios de la carrera, o continuaron haciendo sus pruebas por contacto valiéndose simplemente de unas pocas bandejas, un frasco de revelador, y un frasco de solución de hiposulfito.

La cámara es en verdad el instrumento de la “visión rápida”, según declaró en 1918 un confiado modernista. Alvin Langdon Coburn, haciéndose eco de la apoteosis futurista de las máquinas y la velocidad. Las vacilaciones actuales de la fotografía pueden calibrarse en la reciente declaración de Cartier-Bresson de que quizá 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 el aire de algo hecho a mano, un aura. Esta nostalgia por un estado prístino de la empresa fotográfica subyace al presente 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 por el pasado de la fotografía. Las añoranzas primitivistas que informan el gusto fotográfico actual son en verdad estimuladas por las incesantes innovaciones tecnológicas, pues muchos de estos progresos no sólo amplían los poderes de la cámara sino que recapitulan —de modo más ingenioso, menos complicado— posibilidades anteriores y descartadas. Así, el desarrollo de la fotografía depende de la sustitución del proceso de daguerrotipia, positivos directos sobre placas de metal, por el proceso de positivos-negativos, mediante el cual puede acuñarse un número ilimitado de copias (positivos) a partir de un original (negativo). (Aunque ambos se inventaron simultáneamente a fines de la década de 1830, el sistema de Daguerre, respaldado por el gobierno y anunciado en 1839 con gran publicidad, y no el sistema de positivos-negativos de Talbot, fue el primer proceso fotográfico de uso generalizado.) Pero podría decirse que ahora la cámara se vuelve 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 una variante del heliograma, las primeras fotografías tomadas sin cámara en la década de 1820 por Nicéphore Niepce. 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 ayudas para dibujar) — 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 borde de una era realista”, de acuerdo con Abbott, quien incita a los fotógrafos para que ellos mismos den el salto. Pero aunque los fotógrafos nunca cesan de exhortarse recíprocamente a la audacia, persiste cierta duda acerca del valor del realismo que los hace titubear constantemente entre la simplicidad y la ironía, entre la insistencia en el control y el cultivo de lo imprevisto, entre la avidez por aprovechar la compleja evolución del medio y el deseo de reinventar la fotografía a partir de los orígenes. Los fotógrafos parecen acuciados por la periódica necesidad de resistirse a su propia perspicacia para remitificar su actividad.

* Los problemas cognoscitivos no son, históricamente, la primera línea de defensa de la fotografía. Las primeras controversias se centran en la pregunta de si la fidelidad de la fotografía a las apariencias y su dependencia de una máquina no le impedían ser un arte plástico —por distinguirlo de un arte meramente práctico, un brazo de la ciencia, y un oficio. (Que las fotografías suministran informaciones útiles y a veces asombrosas fue obvio desde un principio. Los fotógrafos sólo empezaron a preocuparse por lo que conocían, y por la clase de conocimiento que permite la fotografía en un sentido más profundo, después que la fotografía fue aceptada como arte.) Durante un siglo la defensa de la fotografía se identificó con la lucha 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.

Ahora los fotógrafos son más selectivos en sus declaraciones. Como 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 norteamericanos importantes que han identificado orgullosamente 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 '20; y Moholy-Nagy declaró "sin importancia alguna que la fotografía produzca 'arte' o no". Los fotógrafos que maduraron en los años '40 o más tarde equiparan el arte al artificio. Declaran que lo que hacen es descubrir, registrar, observar imparcialmente, presenciar, explorarse a sí mismos —cualquier cosa menos obras de arte. Al principio, fue el compromiso de la fotografía con el realismo lo que le confirió una relación de ambivalencia permanente con el arte; ahora es su legado modernista. 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 aceptan sin reservas el concepto de arte impuesto por el triunfo del modernismo: cuanto mejor el arte, más subversivo respecto de las metas tradicionales del arte. Y el gusto modernista ha dado la bienvenida a esta actividad modesta que puede consumirse, casi a pesar de sí misma, como gran arte.

Aun en el siglo XIX, cuando parecía tan evidente que la fotografía necesitaba ser defendida como 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 suce-

dido por el aserto wildeano de Henry Peach Robinson, según el cual la fotografía es un arte porque puede mentir. A principios de siglo, el elogio de la fotografía como "la más moderna de las artes" por ser una forma de visión rápida e impersonal, el criterio de Alving Langdon Coburn, competía con el elogio de la fotografía como un nuevo medio de creación visual individual, el criterio de Weston. En las décadas recientes se ha agotado la noción de arte como instrumento polémico; en realidad, el inmenso prestigio que ha adquirido la fotografía como arte deriva en buena medida de su manifiesta ambivalencia como actividad artística. Cuando hoy los fotógrafos niegan estar haciendo obras de arte, es porque piensan que están haciendo algo mejor. Sus negativas nos dicen más sobre la situación precaria de cualquier noción del arte que sobre la ubicación de la fotografía.

Pese a los esfuerzos de los fotógrafos contemporáneos por exorcisar 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 imitativas. Pero el fundamento real de esta preferencia es de nuevo una comparación implícita con la pintura. En la introducción a su libro de fotografías *The Decisive Moment* (1952), Cartier-Bresson justificaba sus prevenciones 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 rápido progreso tecnológico de las dos últimas décadas, que han permitido toda la sutileza tonal y nitidez que puedan desearse, Cartier-

Bresson ha tenido que cambiar de estrategia 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 divisoria de aguas 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 conservar sus propias prerrogativas.

Los que aún insisten en definir a la fotografía como arte siempre procuran ceñirse a una línea. Pero es imposible ceñirse a nada: cualquier tentativa de limitar la fotografía a ciertos temas o ciertas técnicas, por fructíferas que hayan resultado alguna vez, está inevitablemente condenada al fracaso. Pues la fotografía es, por su misma naturaleza, una forma de visión promiscua, y en manos talentosas un medio de creación infalible. (Como observa John Szarkowski, "un fotógrafo habilidoso puede fotografiar bien cualquier cosa".) De allí su perdurable pleito con el arte, que (hasta hace poco) aludía a los resultados de una forma de visión selectiva o purificada y un medio creativo gobernado por pautas que hacen una rareza de los logros genuinos. Comprensiblemente, los fotógrafos se niegan a abandonar el intento de definir más precisamente qué es la 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 forma diferente del debate sobre la relación de la fotografía con el arte: hasta qué punto puede emparentarse con él sin renunciar a sus pretensiones de adquisición visual ilimitada. Recientemente se ha difundido la opinión de que estas controversias son obsoletas, lo cual sugiere que el debate ha concluido. Pero es improbable que la defensa de la fotografía como arte muera alguna vez del todo. En la medida en que la fotografía no sólo es una forma de visión voraz sino que necesita decla-

rar que es una forma especial y única, los fotógrafos seguirán refugiándose (aunque sea a hurtadillas) en los devastados pero aún prestigiosos territorios del arte.

Los fotógrafos que creen evadirse de las pretensiones del arte ejemplificadas en la pintura mediante el registro de imágenes 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 acción antes que un objeto). Y buena parte del prestigio que la fotografía ha adquirido recientemente como arte se basa en la convergencia de sus pretensiones con las de la pintura y escultura más recientes.* El apetito de fotografías en los años '70, aparentemente insaciable, expresa algo más que el placer de descubrir y explorar una forma artística relativamente olvidada; buena parte de ese fervor deriva del deseo de reafirmar el desdén por el arte abstracto que fue uno de los mensajes del arte pop de los años '60. La atención cada vez mayor a los fotografías es un gran alivio para las sensibilidades cansadas, o ansiosas de evadirse, de las piruetas mentales exigidas por el arte abstracto. La pintura clásica moderna supone una capacidad de observación muy desarrollada y una familiaridad con otras artes y con ciertas nociones de historia del arte. La fotografía, como el arte

* Las pretensiones de la fotografía son, desde luego, muy anteriores. El prototipo de la práctica hoy familiar que sustituye el encuentro fortuito por la elaboración, los *objets trouvés* o situaciones azarosas 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 a causa de la fotografía que se puso en circulación la idea de que el arte 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 otras artes plásticas establecidas, y generalmente se apresuran a destacar que la decisión de un momento depende de un prolongado ejercicio de la sensibilidad, del ojo, y a insistir que la espontaneidad del acto de fotografiar no implica que el fotógrafo sea menos artífice que el pintor.

pop, tranquiliza a los espectadores asegurándoles que el arte no es difícil; los modelos parecen más importantes que el arte.

La fotografía es el vehículo más exitoso del gusto modernista en su versión pop, con ese empeño en desmitificar la cultura elevada del pasado (concentrándose en fragmentos, desechos, rarezas, sin excluir nada), esos meticulosos coqueteos con la vulgaridad, ese afecto por el kitsch, esa habilidad para conciliar las veleidades vanguardistas con las ventajas comerciales, esas críticas importadas y paternalistas que tildan al arte de reaccionario, elitista, snob, insincero, artificial, desligado de las grandes verdades de la vida diaria, y esa transformación del arte en documento cultural. Al mismo tiempo, la fotografía ha adquirido paulatinamente todas las ansiedades y la problematicidad del arte clásico moderno. Muchos profesionales temen ahora que esa estrategia populista haya ido demasiado lejos y el público olvide que la fotografía es, a fin de cuentas, una actividad noble y exaltada: en pocas palabras, un arte. Pues la promoción modernista del arte ingenuo siempre conlleva una cláusula implícita: que uno continúe honrando sus veladas pretensiones de sofisticación.

* No puede ser coincidencia que casi en el mismo momento en que los fotógrafos dejaron de discutir si la fotografía era arte o no, fuera aclamada como tal por el público en general y la fotografía invadiera los museos en tropel. Esta naturalización de la fotografía como arte es la victoria concluyente de una campaña de un siglo emprendida por el gusto modernista a favor de una definición abierta del arte, y la fotografía ofrecía un terreno mucho más adecuado que la pintura para el caso. Pues en fotografía no sólo es más difícil que en pintura trazar la división entre aficionados y profesionales, primitivos y sofisticados: es casi

irrelevante. La fotografía ingenua o comercial o meramente utilitaria no difiere en especie de la fotografía tal 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 característicos de la fotografía, como las de un Stieglitz o un Evans.

El hecho de que las diferentes especies de fotografía configuren una tradición continua e interdependiente es el supuesto —antes asombroso, hoy aparentemente obvio— que subyace al gusto fotográfico contemporáneo y autoriza la expansión infinita de ese gusto. Este supuesto sólo fue posible cuando la fotografía fue encarada por funcionarios 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 consideran en absoluto 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 legalidad de la fotografía, muchos se sienten amenazados cuando las imágenes más ambiciosas son comentadas en continuidad directa con *toda* suerte de imágenes, del fotoperiodismo a la fotografía científica y las instantáneas familiares, y alegan que esto reduce la fotografía a algo trivial, vulgar, una mera artesanía.

El verdadero problema de incluir las fotografías funcionales, tomadas con propósitos prácticos, por encargo comercial o como recuerdos, en la corriente principal de los logros fotográficos no es que se rebaje la fotografía como arte 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

importantísima. Pero cuando se las contempla en su nuevo contexto, el museo o la galería, las fotografías dejan de ser "acerca de" sus temas 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 de la fotografía en sí algo problemático en un sentido experimentado solamente por unos pocos fotógrafos meticolosos cuyo trabajo consiste precisamente en cuestionar la capacidad de la cámara para apresar la realidad. Las eclécticas colecciones de museo refuerzan la arbitrariedad; la subjetividad de todas las fotografías, incluidas las más llamadamente descriptivas.

Exponer muestras de fotografías se ha transformado en una actividad de museo tan destacada como organizar muestras de pintores individuales. Pero un fotógrafo no es como un pintor, pues su función es parca en buena parte de la fotografía sería y virtualmente irrelevante en todos los usos ordinarios. En la medida en que nos interesa el tema fotografiado, esperamos que el fotógrafo sea una presencia extremadamente discreta. Así, el éxito mismo del fotoperiodismo reside en la dificultad para distinguir el trabajo superior de un fotógrafo del de otro, salvo en la medida en que el profesional haya monopolizado un tema en particular. Estas fotografías tienen poder como imágenes (o copias) del mundo, no de la conciencia de un artista individual. Y en la gran mayoría de las fotografías que se toman —con propósitos científicos, industriales, periodísticos, militares, policiales o familiares— cualquier vestigio de la visión personal de quienquiera esté detrás de la cámara obstaculiza la exigencia primaria 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 especie de autoría múltiple antes que individual. Muchas de las fotografías publicadas por los mayores talentos parecen trabajos que podrían haber sido realizados por cualquier otro profesional capaz del mismo período. Hace falta un manierismo 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 variadas en otras formas del arte. Aun en carreras con rupturas de período y estilo muy bruscas —piénsese en Picasso, en Stravinsky— se puede percibir la unidad de intereses que trasciende dichas rupturas y se puede (retrospectivamente) vislumbrar la relación interna entre un período y otro. Conociendo 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 ninguna evidencia interna para identificar como trabajos del mismo fotógrafo (en verdad, 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 tomadas por Muybridge, no se pueden relacionar unas series de imágenes con otras (aunque cada serie tiene 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 retratos de judíos polacos tomados en la pre-

guerra por Roman Vishniac con las microfotografías científicas que ha tomado desde 1945. En fotografía la temática siempre se impone, y los diferentes temas crean abismos infranqueables entre un período y otro de una obra amplia.

En verdad, la misma presencia de un estilo fotográfico coherente —piénsese en los fondos blancos y la iluminación chata de los retratos de Avedon, en la típica opacidad de los estudios de calles de París de Atget— parece implicar un material unificado. Y la temática parece ser lo más decisivo en las preferencias del espectador. Aun cuando las fotografías se aislen del contexto práctico en el cual se tomaron originalmente para contemplarlas como obras de arte, preferir una fotografía a otra rara vez significa sólo que la fotografía se considera formalmente superior; casi siempre significa —como en los modos más casuales de contemplación— que el espectador prefiere esa modalidad, o respeta esa intención, o que ese tema le intriga (o le provoca nostalgia). Los abordajes formalistas de la fotografía no pueden explicar el poder de lo fotografiado ni el interés que nos imponen la distancia temporal y cultural.

No obstante, parece lógico que el gusto fotográfico contemporáneo haya tomado un rumbo vastamente formalista. Aunque la categoría natural o ingenua del tema es en fotografía más obvia 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 de lo temático. El conflicto de intereses entre objetividad y subjetividad, entre mostración y suposición, es insoluble. Mientras 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 evaluaciones estéticas de la fotografía, y ello explica los titubeos crónicos y la extrema mutabilidad del gusto fotográfico.

Por un breve período —digamos desde Stieglitz hasta fines del reinado de Weston— pareció que se había erigido un punto de vista sólido para la evaluación de las fotografías: iluminación impecable, habilidad de composición, claridad temática, precisión focal, perfección de la calidad de impresión. Pero esta posición, generalmente considerada westoniana —criterios esencialmente técnicos para juzgar la bondad de una fotografía—, ahora está en bancarrota. (El desdeñoso juicio de Weston respecto de la imprecisión técnica de Atget muestra sus limitaciones.) ¿Qué posición ha reemplazado a la de Weston? Una mucho más abarcadora, con criterios que desplazan el centro de evaluación de la fotografía individual considerada como un objeto acabado a la fotografía considerada como un ejemplo de "visión fotográfica". Lo que se entiende por visión fotográfica desde luego no excluye el trabajo de Weston, pero también incluiría un vasto número 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 cual ningún tema (ni ausencia de tema) o técnica (ni ausencia de técnica) bastaría para descalificar una fotografía.

Mientras en principio cualquier tema constituye un pretexto válido para ejercitar la manera de ver fotográfica, ha surgido la convicción de que la visión fotográfica es más nítida con un material temático más despreciable o trivial. Se eligen temas por ser tediosos o intrascendentes. Como nos provocan indiferencia, son más aptos para revelar la capacidad de "visión" de la cámara. Cuando a Irving Penn, célebre por sus elegantes fotografías de celebridades y comidas para revistas de modas y agencias de publicidad, se le ofreció una muestra 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 rara vez ha tenido algo más que un interés casual en los temas nominales de sus imágenes". Escribiendo sobre otro fotógrafo, Szarkowski elogia las posibilidades que ofrece un material temático "profundamente trivial". La adopción de la fotografía por parte del museo ahora está sólidamente relacionada con esos importantes manierismos modernistas: el "tema nominal" y lo "profundamente trivial". Pero este enfoque no sólo rebaja la importancia del material temático; también debilita la relación de la fotografía con un solo fotógrafo. La manera fotográfica de ver dista de quedar exhaustivamente ejemplificada en las muchas muestras 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 tomadas por el mismo individuo configuran un corpus. Estas nociones son más fáciles de aplicar a ciertos 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 la ve como parte 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 cualquier imagen cuando se la yuxtapone —en antologías ideales, ya en museos o en libros— con el trabajo de otros fotógrafos.

Tales antologías se proponen educar el gusto fotográfico en general, enseñar una forma de ver que equipara todos los

temas. Cuando Szarkowski describe estaciones de servicio, salas vacías y otros modelos sórdidos 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 aparentemente formalistas de la visión fotográfica son en realidad enfáticamente discursivos en cuanto a temas y estilos. La revaloración de las fotografías ingenuas o casuales del siglo XIX, especialmente las que fueron tomadas como humildes registros, se debe en parte a su estilo contrastante, un correctivo pedagógico a las blanduras "pictóricas" que, de Cameron a Stieglitz, se asociaban con las pretensiones artísticas de la fotografía. Sin embargo, las pautas de la visión fotográfica no implican un compromiso inalterable con el foco contrastante. Cuando se piense que la fotografía sería 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 extremadamente reducido. 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 favorita— engañosamente simples.

Esta pobreza de lenguaje no obedece a una razón fortuita: la ausencia, digamos, de una tradición rica de crítica fotográfica. Es algo inherente a la fotografía misma cada vez que se la entiende como arte. La fotografía propone un proceso de la imaginación y una apelación al gusto muy diferentes que la pintura (al menos según las concepciones

tradicionales). En verdad, 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 pintura dependen de criterios de autenticidad (y falsedad) y artesanía, y en fotografía esos criterios son más permisivos o simplemente no existen. Y mientras las tareas del experto en pintura invariablemente presumen la relación orgánica de un cuadro con una obra individual y autosuficiente, y con escuelas y tradiciones iconográficas, en fotografía una vasta obra individual no posee necesariamente una coherencia estilística interna y la relación de un fotógrafo individual con 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 definitivo de la obra de arte. Benjamin pensaba que una fotografía, por ser un objeto reproducido mecánicamente, no podía tener presencia genuina. Podría argüirse, sin embargo, que la misma situación que ahora determina el gusto fotográfico, la exhibición en museos y galerías, ha revelado que las fotografías sí poseen una suerte de autenticidad. Más aún, aunque ninguna fotografía es un original en el sentido en que todo cuadro lo es siempre, hay una gran 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 famosas —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 deleites visuales que no son reproducibles.) El resultado de la reproducción mecánica, dice Benjamín, es "poner la copia del original en situaciones fuera del alcance del original mismo". Pero así como puede decirse, por ejemplo, que un Giotto todavía posee un aura en la situación de exhibición en 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 papel hoy inconseguible 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 importantísima de su valor estético, proviene precisamente de las transformaciones que les impone el tiempo, la forma en que escapan a las intenciones de quienes las hicieron. Dado el tiempo suficiente, muchas fotografías sí adquieren un aura. (El hecho de que las fotografías de color no envejeczan como las de blanco y negro quizá 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 mientras ni cuadros ni poemas 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 un modo u otro: la valoración de todos los trabajos.

La función del museo en la formación del gusto foto-

gráfico contemporáneo no puede sobreestimarse. No es tanto que los museos arbitren cuáles fotografías son buenas o malas sino que ofrecen nuevas condiciones para mirar todas las fotografías. Este procedimiento, que parece estar creando normas de evaluación, en realidad las elimina. No se puede decir que el museo haya creado un canon seguro para la obra fotográfica del pasado, tal 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. Bajo las atenciones del museo, la idea misma de tradición canónica se expone como redundante.

Lo que mantiene la Gran Tradición de la fotografía en fluctuación constante no es que la fotografía sea un arte nuevo y por lo tanto algo inseguro: eso forma parte del gusto fotográfico. En fotografía hay una sucesión de redescubrimientos más rápida que en cualquier otro arte. Ejemplificando 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 viejas. (Por ejemplo, la obra de Arbus ha facilitado la apreciación 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 a lo semejante. Lo que expresan más comúnmente es la complementariedad y el valor análogo de estilos y tendencias antitéticas.

Durante varias décadas la fotografía norteamericana 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 autosuficientes ironías de Cartier-Bresson, todo ha sido cuestionado por una fotografía que es, al menos programáticamente, más ingenua y directa, o sea titubeante, y aun torpe. Pero el gusto fotográfico no es tan lineal. Sin que ello implique un debilitamiento del actual interés en la fotografía informal y la fotografía como documento social, se está revalorando perceptiblemente a Weston —pues, con el paso del tiempo, la obra de Weston ya no luce atemporal; pues, con la definición mucho más amplia de ingenuidad que impulsa ahora el gusto fotográfico, también la obra de Weston parece ingenua.

Finalmente, no hay razones para excluir a ningún fotógrafo del canon. En este mismo momento se revalora hasta cierto punto a olvidados cultores de lo pictórico como Oscar Gustav Rejlander, Henry Peach Robinson y Robert Demachy. Como la fotografía tiene al mundo entero por modelo, hay espacio para toda clase de gustos. El gusto literario sí es excluyente: el suceso de los movimientos de vanguardia en poesía elevó a Donne pero destronó a Dryden. En literatura se puede ser ecléctico hasta cierto punto, pero no se puede gustar de todo. En fotografía el eclecticismo no tiene límites. Las toscas fotografías tomadas en la década de 1870 a los niños abandonados que ingresaban en la institución londinense llamada Hogar del Doctor Barnardo (que funcionaban como "registros") son tan conmovedoras como los complejos retratos de notables escoceses que David Octavius Hill tomó en la década de 1840 (que funcionan como "arte"). La nitidez del clásico estilo moderno de Weston no es refutada, por ejemplo, por el ingenioso redescubrimiento de la borrosidad pictórica realizado por Benno Friedman.

Esto no es negar que cada espectador prefiere el trabajo

de algunos fotógrafos al de otros: por ejemplo, los espectadores más avezados hoy prefieren Atget 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 especie son en su mayor parte meramente reactivas. El gusto en fotografía propende a ser, tal vez lo es necesariamente, 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 polemizadores por erigir un canon parecen cándidas o ignorantes. Pues hay algo fraudulento en todas las controversias fotográficas, y las atenciones del museo han influido muchísimo para aclarar esta cuestión. El museo uniforma todas las escuelas de fotografía. En verdad, no tiene siquiera demasiado sentido 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 términos 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 primera es mejor comprendido como integrante de un grupo. (Piénsese en Stieglitz y Foto-Secesión, Weston y *f64*, Renger-Patzsch y el Nuevo Objetivismo, Walter Evans y el proyecto de la Farm Security Administration, Cartier-Bresson y Magnum.) Agrupar fotógrafos en escuelas o movimientos parece una suerte de malentendido basado (una vez más) en la analogía, inevitable pero invariablemente inexacta, entre fotografía y pintura.

La función rectora que ahora desempeñan los museos en la formación y clarificación de la naturaleza del gusto fotográfico parece indicar 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 de extrañar que los críticos de fotografía y los

fotógrafos parezcan ansiosos. A muchas de las recientes apologías de la fotografía subyace el temor de que la fotografía ya sea un arte senil entorpecido por movimientos espurios o muertos y las únicas tareas reservadas al porvenir sean la erudición y la historiografía. (Mientras los precios de fotografías viejas y nuevas se elevan aceleradamente.) 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 de veras.

* La fotografía entró en escena como una actividad presuntuosa que parecía acechar y rebajar un arte acreditado: la pintura. Para Baudelaire, la fotografía era el "enemigo mortal" de la pintura; pero con el tiempo se elaboró una estratagema según la cual la fotografía era la liberadora de la pintura. Weston empleó la fórmula más común para mitigar las ansiedades de los pintores cuando escribió en 1930: "La fotografía es, o llegará a ser, un obstáculo para muchas formas de pintura, por lo cual el pintor tendría que estar profundamente agradecido". Liberado por la fotografía de las molestias de la representación fiel, la pintura podía perseguir una tarea más elevada: la abstracción.*

* Valéry alegaba que la fotografía había prestado el mismo servicio a la escritura, al exponer la "ilusoria" pretensión de que el lenguaje "comunicara la idea de un objeto visual con algún grado de precisión". Pero los escritores no debían temer que la fotografía "pudiera 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" argumenta,

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 abandonara a otras modalidades de expresión y producción las tareas que ellas pueden cumplir más eficazmente y se dedicara a metas que

En verdad, la idea más persistente en las historias y la crítica de la fotografía es ese pacto mítico concertado entre pintura y fotografía para autorizarse recíprocamente a proseguir con sus misiones separadas pero igualmente válidas mientras se influían mutuamente en la faz creativa. De hecho, la leyenda falsifica buena parte de la historia de uno y otro arte. La fijación de la apariencia del mundo externo mediante la cámara sugirió nuevos modelos de composición pictórica y nuevos temas a los pintores: creando cierta preferencia por el fragmento, realzando el interés por los atisbos de vida humilde y por los estudios del movimiento y los efectos luminosos. Lo que hizo la pintura fue menos volcarse a la abstracción que adoptar el ojo de la cámara, volviéndose (por usar las palabras de Mario Praz) telescópica, microscópica y fotocópica en estructura. Pero los pintores jamás han cesado de imitar los efectos realistas de

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, con frecuencia 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 plausible, pues el cine es un arte temporal. Pero no hace justicia a la relación entre novela y cine.

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 toma en cuenta la voracidad de la empresa fotográfica. En las transacciones entre pintura y fotografía, la fotografía siempre ha llevado la voz cantante. 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 ayuda 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 experiencia de la pintura. (En más de un sentido, Baudelaire tenía razón.) Nadie consideró jamás una litografía o grabado de una pintura —los viejos métodos populares de reproducción mecánica— más satisfactorio o incitante que la pintura. Pero las fotografías, que transforman detalles interesantes en composiciones autónomas y metamorfosean 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 brindar datos más adecuados sobre la realidad (incluidas las obras de arte). La fotografía es la realidad, y el objeto real a menudo se considera inferior. Las fotografías vuelven normativa una experiencia del arte que es 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. Ver es un acto complejo, y ninguna gran pintura comunica su valor y cualidad sin

preparación ni entrenamiento previos. Más aún, las personas que disfrutaban menos de la visión de la obra original después de ver la copia fotográfica son generalmente las que habrían visto muy poco en el original.)

Como la mayoría de las obras de arte (incluidas las fotografías) hoy se conocen a través 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 artes tradicionales y las normas de gusto tradicionales, incluyendo 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 aspira a las características de los objetos reproducibles. Por último, las fotografías se han transformado a tal extremo en la experiencia visual rectora que ahora tenemos obras de arte producidas con el objeto de ser fotografiadas. En buena parte del arte conceptual, en los paisajes abarrotados de Christo, en las construcciones 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 la puede conocer en una fotografía (o vista desde un avión.) La fotografía no se propone, ni siquiera manifiestamente, devolvernos a una experiencia del original.

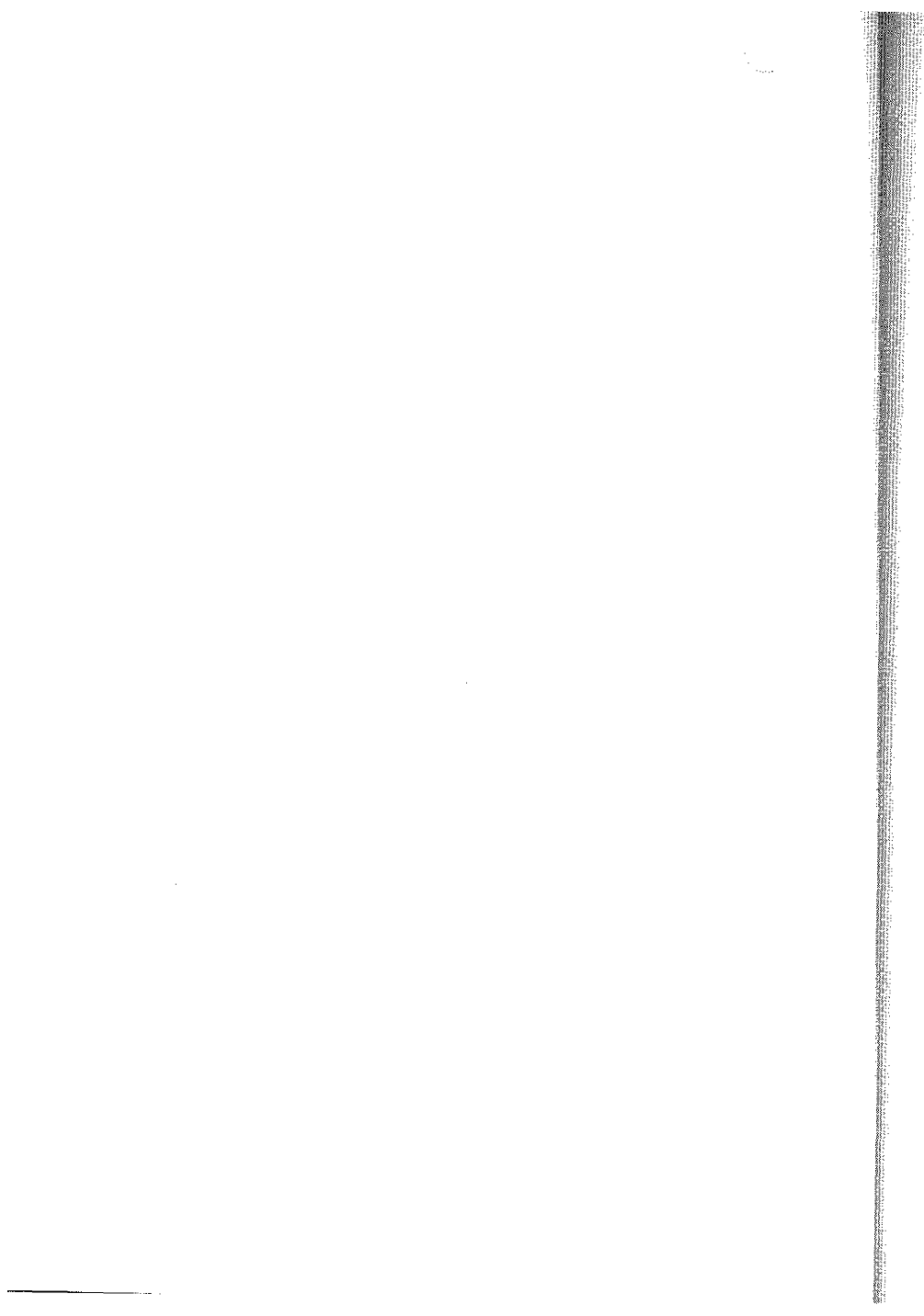
Fue sobre la base de esta presunta tregua entre fotografía y pintura cómo se acordó a la fotografía —al principio a regañadientes, luego con entusiasmo— la categoría de arte. Pero la cuestión misma de si la fotografía es arte o no llama a engaño. Aunque la fotografía genera obras que pueden considerarse arte —requiere subjetividad, puede mentir, brinda placer estético— la fotografía no es en primer lugar una forma 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, memorándum buro-

cráticos, cartas de amor, listas de almacén y el París de Balzac. Con la fotografía se pueden hacer retratos para pasaportes, fotografías climáticas, 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 adecuan a las nociones tradicionales del arte plástico, actividad de individuos excepcionalmente talentosos que producen objetos singulares con valor en sí mismos, desde los comienzos la fotografía también se ha prestado a esa noción del arte que proclaman 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 el arte obsoleto es, a largo plazo, más fuerte.

La pintura y la fotografía no son dos sistemas de producción y reproducción de imágenes potencialmente competitivos a los que hubiera bastado acordar una división apropiada de territorios para reconciliarse. La fotografía es una empresa de otro orden. La fotografía, sin ser una forma de arte en sí misma, tiene la capacidad peculiar de transformar todos sus modelos en obras de arte. Más importante que la cuestión de si la fotografía es arte o no es el hecho de que la fotografía pregona (y crea) nuevas ambiciones para las artes. Es el prototipo de la tendencia característica de las artes modernistas y las artes comerciales en nuestro tiempo: a transformar las artes en metaartes o medios. (Desarrollos tales como el cine, la TV, el video, 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 una obra singular producida por un individuo; implica una jerarquía temática según la cual ciertos asuntos son importantes, profundos, nobles, y otros irrelevantes, triviales, vulgares. Los

medios son democráticos: debilitan la función del productor especializado u *auteur* (mediante la utilización de procedimientos basados en el azar o técnicas mecánicas que cualquiera puede aprender; y mediante los esfuerzos colectivos o cooperativos); consideran al mundo entero material de trabajo. Las artes plásticas 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 artes plásticas presumen que ciertas experiencias o temas tienen un significado. Los medios carecen esencialmente de contenido (esta 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 desfachatado, o paródico. Es inevitable la producción de nuevas artes destinadas a terminar como fotografías. Un modernista tendría que reescribir el apotegma de Pater según el cual todo arte aspira a ser música. Ahora todo arte aspira a ser fotografía.

El mundo de las imágenes



✻ Siempre se ha interpretado la realidad a través de los datos ofrecidos por las imágenes, y desde Platón los filósofos han intentado reducir 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 disolución de los viejos espejismos políticos y religiosos no creó —como se suponía— deserciones en masa a favor de lo real. Por el contrario, la nueva era de la incredulidad fortificó la sumisión a las imágenes. El crédito que ya no podía otorgarse a realidades entendidas como imágenes ahora se otorgaba a realidades entendidas para ser imágenes, espejismos. En el prefacio a la segunda edición (1843) de *La esencia del cristianismo*, Feuerbach critica a “nuestra era” porque “prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser” —con toda conciencia de sus predilecciones—. Y en el siglo XX esta queja premonitoria se ha transformado en un diagnóstico con el cual concuerdan muchos: que una sociedad se vuelve “moderna” cuando una de sus actividades principales es producir y consumir imágenes, cuando las imágenes que influyen extraordinariamente en la determinación de lo que exigimos a la realidad y son en sí mismas ansiados sustitutos de las experiencias de primera mano se vuelven indispensables para la salud de la economía, la estabilidad de la política y la busca de la felicidad privada.

Las palabras de Feuerbach —quien escribe pocos años después de la invención de la cámara— parecen, más espe-

cíficamente, un presentimiento del impacto de la fotografía. Pues las imágenes que ejercen una autoridad virtualmente ilimitada en una sociedad moderna son principalmente las imágenes fotográficas, y el alcance de esa autoridad surge de las propiedades típicas de las imágenes registradas con cámaras.

Tales 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. Mientras un cuadro, aunque cumpla con las pautas fotográficas de semejanza, nunca es más que la afirmación de una interpretación, una fotografía nunca es menos que el registro de una emanación (ondas de luz reflejadas por objetos), un vestigio material del modelo en una manera imposible para cualquier cuadro. Entre dos alternativas fantásticas, que Holbein el Joven hubiese vivido el tiempo suficiente para haber pintado a Shakespeare o que se hubiera inventado un prototipo de la cámara tan temprano como para haberlo fotografiado, la mayoría de los admiradores del Bardo elegiría la fotografía. Y no es sólo porque la fotografía presuntamente nos mostraría cuál era el verdadero aspecto de Shakespeare, pues aunque la hipotética fotografía fuera borrosa, apenas legible, una sombra parduzca, quizá seguiríamos prefiriéndola a otro glorioso Holbein. Tener una fotografía de Shakespeare equivaldría a tener un clavo de la Cruz.

Casi todas las expresiones contemporáneas del temor de que un mundo de imágenes esté sustituyendo al mundo real siguen siendo un eco, como la de Feuerbach, de la desvaloración platónica de la imagen: verdadera en cuanto se asemeja a algo real, falsa pues no es más que una apariencia. Pero este venerable realismo ingenuo no resulta tan oportuno en la era de las imágenes fotográficas, pues el

crudo contraste entre imagen ("copia") y cosa representada (el "original") —que Platón ilustra repetidamente con el ejemplo de una pintura— no se adecua tan sencillamente a una fotografía. El contraste tampoco ayuda a comprender la producción de imágenes en los orígenes, cuando era una actividad práctica y mágica, un medio de apropiarse de algo o dominarlo. Cuanto más retrocedemos en la historia, como ha observado E. H. Gombrich, menos precisa es la distinción entre imágenes y cosas reales; en las sociedades primitivas, la cosa y su imagen eran simplemente 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. Esas potestades, esas presencias, estaban presentes en ellas.

Para los defensores de lo real desde Platón a Feuerbach, equiparar la imagen con la mera apariencia —es decir, presumir que la imagen es absolutamente distinta del objeto representado— forma parte de ese proceso de desacralización que nos separa irrevocablemente de ese mundo de momentos 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 precisamente cuando la historia cada vez más secular de la pintura alcanza el triunfo aplastante del secularismo, renace —en términos absolutamente seculares— 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 con el modelo; 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 modelo; y un medio poderoso para adquirirlo y controlarlo.

La fotografía es una adquisición en varias formas. En la

forma más simple, una fotografía nos permite la posesión subrogada de una persona o cosa querida, y esa posesión da a las fotografías cierto carácter de objetos únicos. A través de las fotografías, también entablamos una relación de consumo con los acontecimientos, tanto los que forman 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 forma de adquisición es que mediante máquinas que producen imágenes y máquinas que duplican imágenes podemos adquirir algo como información (más que como experiencia). De hecho, la importancia de las imágenes fotográficas como medio de integrar cada vez más acontecimientos a nuestra experiencia es, en definitiva, sólo un subproducto de su eficacia para suministrarnos conocimientos disociados de la experiencia e independientes de ella.

Esta es la forma más abarcadora de adquisición fotográfica. Mediante la fotografía, algo pasa a formar parte de un sistema de información, se inserta en esquemas 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 diagnóstico médicos, reconocimiento militar e historia del arte. Las fotografías no se limitan a redefinir los componentes de la experiencia ordinaria (personas, cosas, acontecimientos, todo lo que percibimos —si bien de otra manera, a menudo sin atención— con la visión natural) y añadir vastas cantidades de material que nunca vemos en absoluto. Se redefine la realidad como tal: como artículo de exposición, como dato estudiable, como blanco de nuestra vigilancia. La exploración y duplicación fotográfica del mundo fragmenta continuidades y acumula las piezas en

un legajo interminable, ofreciendo 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 su infancia. En 1850 Delacroix consignó en su *Journal* el éxito de algunos "experimentos en fotografía" realizados en Cambridge, donde los astrónomos estaban fotografiando 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 que Daguerre descubriera el proceso mediante el cual acabamos de ganar el control de esta luz.

Dejando atrás nociones de control tan tímidas 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 efecto de la distancia que separa al fotógrafo del modelo en la precisión y magnitud de la imagen; suministrado medios para fotografiar cosas inimaginablemente pequeñas y también cosas inimaginablemente remotas, como las estrellas; 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); reducido el intervalo entre la visión de la imagen y su apropiación (de la primera Kodak, cuando un rollo revelado tardaba semanas en volver a manos del fotógrafo aficionado, a la Polaroid, que despide la imagen en pocos segundos); logrado no sólo imágenes móviles (cinematógrafo) sino su grabación y transmisión simultáneas (video) —esta tecnología ha transfor-

mado la fotografía en una herramienta incomparable para descifrar la conducta, predecirla y alterarla.

La fotografía tiene poderes que ningún otro sistema de imágenes ha alcanzado jamás porque, al contrario de los anteriores, no depende de un producto de imágenes. Aunque el fotógrafo intervenga cuidadosamente en la preparación y guía del proceso de producción de imágenes, el proceso mismo sigue siendo óptico-químico (o electrónico) y el 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 imagen y realidad. Y aunque pueda decirse que la fotografía restaura la relación más primitiva —la identidad parcial de imagen y objeto— la potencia de la imagen se experimenta ahora de modo muy diferente. La noción primitiva de la eficacia de las imágenes presume que las imágenes poseen las cualidades de las cosas reales, pero nosotros propendemos a adjudicar a las cosas reales las cualidades de una imagen.

Como todo el mundo sabe, los pueblos primitivos temen que la cámara los despoje de una parte de su ser. 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 fue 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 focalizaba.

Parece apropiado que Balzac haya tenido este especiali-

simo temor. “¿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 balzaciana consistía en magnificar detalles diminutos, como en una ampliación fotográfica, yuxtaponer rasgos o detalles incongruentes, como en una muestra fotográfica; al adquirir expresividad de este modo, cualquier cosa puede ser relacionada con cualquier otra. Para Balzac, el espíritu de todo un medio social podía revelarse mediante un solo detalle material, por mezquino o arbitrario que pareciera. Toda una vida puede ser sintetizada en una aparición momentánea.* Y un cambio en las apariencias es un cambio en la persona, pues él rehusaba concebir 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 turbadoramente análoga a la teoría presuntamente realista expresada en sus novelas, según la cual una persona es un cúmulo 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 adelantar la forma carac-

* Me valgo del estudio del realismo de Balzac realizado por Erich Auerbach en *Mimesis*. El pasaje del comienzo de *Le Père 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 entretela escapa por los desgarrones de la tela harapienta, resume la sala, el comedor, el jardín, anuncia la cocina y nos da un atisbo de los huéspedes. Cuando ella está allí, el espectáculo es completo”.

terística de percepción estimulada por las imágenes fotográficas. La realidad misma empieza a ser comprendida como una suerte de escritura que hay que decodificar. Por lo demás, las imágenes fotográficas fueron primeramente 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 una fragilísima credibilidad, 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 las maneras en que la noción de lo real se ha complicado y debilitado progresivamente, entre otras cosas a partir de 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 vastas zonas de lo que hasta el momento se la consideraba real a mera fantasía, como hizo Feuerbach cuando llamó a la religión "el sueño de la mente humana" y desdeñó las ideas teológicas como proyecciones psicológicas, o endiosar los detalles triviales y azarosos de la vida diaria como cifras de fuerzas históricas y psicológicas ocultas, como hizo Balzac en su enciclopedia novelizada de la realidad social, son de por sí formas de experimentar la realidad con 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 de ellas mismas. Pero algunos vestigios

de la magia perduran: por ejemplo, en nuestro rechazo a romper o tirar la fotografía de un ser querido, especialmente si ha muerto o está lejos. Hacerlo 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 pequeño golpe de gracia que demolerá todos los sentimientos de él". Pero el verdadero primitivismo moderno no es contemplar la imagen como real; las imágenes fotográficas nunca tienen tanta realidad. En cambio, la realidad se ha asemejado cada vez más a lo que muestran las cámaras. Ahora es común que la gente insista en que su experiencia 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 para comunicar la realidad del hecho. Mientras muchas gentes 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, las gentes 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 simplismos compensatorios, y la fotografía es el más tentador. Es como si los fotógrafos, en respuesta a una percepción de la realidad cada vez más vaciada, 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 tomar fotografías parece casi obligatorio para quienes viajan, coleccionarias apasionadamente ejerce un atractivo especial a los confinados —ya por elección, impedimento o coerción— en espacios cerrados. Las colecciones de fotografías pueden usarse para elaborar un mundo sucedáneo, cifrado por imágenes que exaltan, consuelan o acicatean. 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 limitada por ellas. En *Les Enfants 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 de la década del '40, Jean Genet pegó las fotografías de veinte criminales recortadas de los diarios, veinte rostros en los cuales él discernía “el signo sagrado del monstruo”, y en honor de ellos escribió *Nuestra Señora de las Flores*; fueron sus musas, sus modelos, sus talismanes eróticos. “Vigilan mis pequeñas 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 extraños célebres 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 trasmutarse en emblema del deseo. La fotografía del criminal es una clave 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 Clavdia pintada por Hofrat, el "retrato exterior" que una vez Hans contempló con tanta ansiedad.

Las fotografías son un modo de apresar una realidad que se considera recalitrante e inaccesible, de imponerle fijeza. O bien amplían una realidad que se percibe reducida, vaciada, percedera, remota. Uno no puede poseer la realidad, uno puede poseer (y ser poseído por) imágenes—tal como según Proust, el más ambicioso de los reclusos voluntarios, uno no puede poseer el presente pero 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 ser la única actividad productora de obras de arte acreditadas donde basta un simple movimiento, una presión digital, para obtener una obra com-

pleta. 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 distancia. Poseer el mundo en forma de imágenes es, precisamente, volver a experimentar la irrealidad y lejanía de lo real.

La estrategia del realismo de Proust implica una distancia respecto de lo que normalmente se experimenta como real, el presente, con el objeto de reanimar lo que sólo suele ser accesible en forma remota y penumbrosa, el pasado: la forma en que el presente se vuelve real en el sentido de Proust, 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, muy exclusivamente visual y meramente voluntaria con el pasado cuyos frutos son insignificantes comparados con los descubrimientos profundos que se posibilitan siguiendo las pistas dadas por todos los sentidos, la técnica que él llamaba "memoria involuntaria". No se puede imaginar para la Obertura de *Por el camino de Swann* un final donde el narrador se enfrente a una instantánea de la iglesia parroquial de Combray y paladee esa migaja visual en vez de todo un pasado que salta a la vista con el sabor de la humilde Magdalena. Pero no porque una fotografía no pueda evocar recuerdos (puede, 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 brindar 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 en cierto modo interpreta erróneamente qué son las fotografías: no tanto un instrumento como una invención o un sustituto de la memoria.

Lo que las fotografías vuelven inmediatamente accesible

no es la realidad, sino las imágenes. Por ejemplo, ahora todos los adultos pueden saber exactamente qué aspecto tenían ellos y sus padres y abuelos cuando niños, algo que nadie podía saber antes de la invención de las cámaras, ni siquiera esa pequeña minoría que acostumbraba encarregar pinturas de sus hijos. La mayor parte de estos retratos eran menos informativos que cualquier instantánea. Y aun los muy ricos poseían un solo retrato de sí mismos o cualquiera de sus antepasados cuando niños, o sea, una imagen de un momento de la niñez, mientras que es común tener muchas fotografías de uno mismo, pues la cámara ofrece la posibilidad de poseer un registro completo de todas las edades. El objeto de los retratos tipo del hogar burgués en los siglos dieciocho y diecinueve era confirmar un ideal del modelo (proclamando la importancia social, embelleciendo la apariencia personal): dado este propósito, es fácil comprender por qué los poseedores no necesitaban tener más de uno. Lo que confirma el registro fotográfico es, con más modestia, simplemente que el modelo existe.

El temor de que la singularidad de un modelo disminuyera si se lo fotografiaba nunca se expresó con tanta frecuencia como en la década 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 de la década, el héroe, otro febril campeón del aislamiento voluntario,

consideraba con cuan infinita prontitud ahora podía tomarse 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 vez de inmortalizar un genio, como en los viejos tiempos, un retrato sólo entronizaba a un imbécil. Además, cuando todo el mundo hace público su retrato, no hay ninguna distinción en hacer público el propio.

Pero si las fotografías disminuyen, las pinturas distorsionan del modo contrario: magnifican. La intuición de Melville es que todas las formas de 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 demasiado poco, una pintura es demasiado. La naturaleza de una pintura, observa 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 sigue en pie. Los cuadros invariablemente sintetizan; las fotografías por lo general no. Las imágenes fotográficas son muestras en una biografía o historia en marcha. Y una 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”, dijo 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 toman ahora transforman el presente en imagen mental, como el pasado. Las cámaras establecen una relación inferencial con el presente (la realidad es conocida por sus huellas), ofrecen una visión de la experiencia instantáneamente retroactiva. Las fotografías brindan formas paródicas 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 como bebé, luego como niña, luego como prepúber, tal como es ahora, después luego —mediante retoques y fotografías de la madre— de Emmie adolescente, novia, a los treinta años, 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 un par de 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 actividad fácil y formadora de hábitos, ofrece tanto participación como alienación en nuestras propias vidas y en las de otros permitiéndonos 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 gente con cámaras. Una sociedad que impone como norma la aspiración a no experimentar nunca privaciones, fracasos, angustias, dolor, pánico, y donde la muerte misma es contemplada no como natural e inevitable sino como una calamidad cruel e inmerecida, crea una tremenda curiosidad acerca de 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 sugiere y fortifica la sensación de estar a salvo. En parte porque uno está "aquí", no "allí", y en parte por el carácter de inevitabilidad que

todo acontecimiento adquiere cuando se lo trasmuta en imágenes. En el mundo real, algo *está* sucediendo y nadie sabe qué *va* a suceder. En el mundo de las imágenes, *ha* sucedido, y siempre *seguirá* sucediendo así.

Como la gente conoce buena parte de este mundo (arte, catástrofe, bellezas naturales) a través de imágenes fotográficas, con frecuencia la realidad de los hechos le causa decepción, sorpresa o indiferencia. Pues las imágenes fotográficas tienden a sustraer sentimientos de lo que experimentamos de primera mano, y los sentimientos que despertan generalmente no son los que tenemos en la vida real. A menudo algo perturba más en fotografía que cuando lo experimentamos realmente. 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, atiné a seguir esa intervención de tres horas (la primera operación que observaba en mi vida) sin resquemores, 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. Uno es vulnerable ante hechos perturbadores en forma de imágenes fotográficas como no lo es ante los hechos reales. La vulnerabilidad forma parte de la distintiva pasividad de alguien que es espectador por segunda vez, espectador de acontecimientos ya modelados, primero por los participantes y luego por el fabricante de imágenes. Para la operación real tuve que hacerme higienizar, ponerme una bata y luego permanecer junto a los cirujanos y enfermeras atareados desempeñando mis roles: adulta inhibida, 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. Más aún, la película condensa en pocos minutos algo que tarda horas, dejando sólo partes interesantes presentadas de manera interesante, o sea, con el propósito de conmover o sobresaltar. Lo dramático se dramatiza mediante el didactismo de la diagramación y el montaje. En una revista volvemos 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 —como, entre otras cosas, un método de exagerar lo real— que los ataques de la prensa china contra el filme de Antonioni a principios de 1974. Son un catálogo negativo de todos los recursos de la fotografía moderna, fija y móvil.* Mientras para nosotros la fotografía se relaciona íntimamente con maneras discontinuas de ver (la intención es precisamente ver el todo mediante la parte: detalles seductores, recortes sorprendidos), en China se relaciona sólo con la continuidad. No sólo existen

* Véase *A Vicious Motive, Despicable Tricks — A Criticism of Antonioni's Anti-China Film "China"* (Pecking: Foreign Languages Press, 1974), un folleto de dieciocho páginas (sin firma) que reproduce un artículo que se publicó el 30 de enero de 1974 en el diario *Renminh Ribao*; y "Repudiating Antonioni's Anti-China Film", *Peking Review*, N° 8 (22 de febrero de 1974), que trae 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 enemigo ideológico modelo, como en otras campañas educativas masivas emprendidas durante ese período. Dado este propósito, era tan innecesario que las decenas de millones movilizadas en mítines celebrados en escuelas, fábricas, unidades del ejército y comunas de todo el país para "criticar el filme antichino de Antonioni" hubieran visto *Chung Kuo* como que quienes participaron en la campaña de 1976 para "criticar a Lin Piao y Confucio" hubieran leído un texto de Confucio.

temas adecuados para la cámara, los que son positivos, inspiradores (actividades ejemplares, gentes sonrientes, días brillantes) y ordenados, sino que existen modos adecuados de fotografiar que derivan de nociones sobre el orden moral del espacio que se oponen a la sola idea de visión fotográfica. Así, Antonioni fue criticado por fotografiar cosas viejas o anticuadas —“buscó y filmó muros decrepitos y pizarras noticiosas descartadas hace mucho tiempo”; sin prestar “ninguna atención a los tractores grandes y pequeños que trabajan en los sembradíos, eligió sólo un asno arrastrando un rodillo de piedra”— y por mostrar momentos indecorosos —“tuvo el mal gusto de filmar gentes sonándose las narices y yendo a la letrina”— y movimiento indisciplinado —“en vez de sacar tomas de alumnos en el aula de nuestra escuela primaria fabril, filmó a los niños saliendo en tropel del aula después de una clase”—. Y fue acusado de denigrar los temas adecuados por el modo de fotografiarlos: mediante el uso de “colores opacos y sórdidos” y el ocultamiento de personas en “sombras oscuras”; mediante el tratamiento de un mismo tema con una variedad 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; mediante el uso de ángulos altos y bajos —“la cámara intencionalmente enfocó este magnífico y moderno puente desde ángulos muy desfavorables para que luciera encorvado y destartado”—; y mediante tomas parciales —“se devanó los sesos para conseguir esos primeros planos con el propósito de distorsionar la imagen de las gentes y afean su presencia espiritual”—.

Detrás de la iconografía fotográfica masiva de líderes reverenciados, kitsch revolucionario y tesoros culturales, con frecuencia 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 escritorio. Muchas son instantáneas como las que se toman aquí en reuniones familiares y excursiones; pero ninguna es una fotografía sorpresa, ni siquiera del tipo que los usuarios de cámaras menos sofisticados de esta sociedad encuentran normal: un bebé arrastrándose por el suelo, alguien sorprendido en medio de un gesto. Las fotografías deportivas muestran al equipo como grupo, o sólo en los momentos más estilizados del juego: generalmente, 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 conducta e 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 "filmar tomas a la fuerza, contra los deseos de la gente", como un "ladrón". La posesión de una cámara no implica licencia para la intrusión, como ocurre en esta sociedad quiéralo la gente o no. (Los buenos modales de una cultura de la cámara dictaminan que uno debería simular que no se da cuenta cuando un extraño lo 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.) Al contrario de aquí, donde posamos donde podemos y nos resignamos cuando debemos, el acto de fotografiar en China es siempre un ritual; siempre implica un modelo que posa y, necesariamente, accede. Alguien que "deliberadamente acechaba a gentes que no estaban al tanto de su intención de filmarlas" estaba privando a las gentes y las cosas del derecho a posar para lucir presentables.

Antonioni dedicó casi toda la secuencia de *Chung Kuo* sobre la plaza Tien An Men de Pekín, principal centro de peregrinación política del país, a los peregrinos que espe-

raban para fotografiarse. El interés de Antonioni en mostrar chinos realizando ese rito elemental de documentar un viaje mediante la cámara obedece a razones evidentes: la fotografía y el acto de fotografiarse son temas contemporáneos predilectos de la cámara. Para quienes critican el film, el deseo de los visitantes de la plaza Tien An Men de llevarse un souvenir 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, personas atisbando, los ojos encandilados 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, bien centrado, parejamente 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 estrambótico 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 ver— 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 de Occidente que con las de China. Al margen de cuanto haya de verdad sobre *Chung Kuo* como mercadería ideológica (y los chinos no se equivocan al considerarlo un filme condescendiente), las imágenes de Antonioni simplemente significan *más* que cualquier ima-

gen de sí mismos que distribuyan 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 brindar visiones "nuevas". Para las autoridades chinas sólo hay clichés, que 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 un debate presenta "dos líneas", una atinada y una errónea. Nuestra sociedad propone un espectro de elecciones y percepciones discontinuas. La sociedad china se estructura alrededor de 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 morales claramente delineados y moralmente coloreados; al pasado, en su mayor parte, se lo juzga simplemente malo. Para nosotros, hay procesos históricos con significados espantosamente complejos y a veces contradictorios, y artes que extraen muchos de sus valores de nuestra conciencia del tiempo en cuanto historia, como la fotografía. (Por esa razón el paso del tiempo realza el valor estético de las fotografías, y las cicatrices del tiempo vuelven los objetos más fascinantes para los fotógrafos.) Con la noción de historia nosotros certificamos nuestro interés en conocer el mayor número de cosas. El único uso de la 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 nuestro sentido no tiene lugar en esa sociedad.

Los límites impuestos a la fotografía en China sólo reflejan el carácter de una sociedad unificada por una ideología de conflictos netos e inconciliables. 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 uno” del siglo veinte capitalista— es como una fotografía panorámica. 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 siempre 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 mal gusto. La fotografía es uno de los principales medios para producir esa cualidad que borra dichas distinciones cuando se la adjudica a las cosas: “lo interesante”. Algo se vuelve interesante cuando puede considerarse semejante, o análogo, a otra cosa. Hay un arte y hay modas de ver cosas para que 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 entremezcladas 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.* Nosotros hacemos de la fotografía un medio por el cual, precisamente, todo puede decirse y cualquier propósito favorecerse. Lo que es diverso en la realidad se une con las imágenes. En forma de fotografía la explosión de una bomba A puede utilizarse para publicitar un mecanismo de seguridad.

* Para nosotros, la diferencia entre el fotógrafo como mirada individual y el fotógrafo como cronista objetivo parece fundamental, y con frecuencia esa diferencia se considera erróneamente la frontera entre la fotografía como arte y la fotografía como documento. Pero ambas son extensiones lógicas de lo que significa la fotografía: la notación, potencialmente, de cuanto hay en el mundo, desde todos los ángulos posibles. Nadar, el mismo que hizo los retratos de celebridades más profesionales de su época y realizó las

* El interés de los chinos en la función reiterativa de las imágenes (y las palabras) inspira la distribución de imágenes adicionales, fotografías que representan escenas en las cuales, según las apariencias, ningún fotógrafo pudo haber estado presente; y el uso continuo de tales fotografías sugiere qué limitada es la comprensión popular de las implicaciones de las imágenes fotográficas y la actividad del fotógrafo. En su libro *Chinese Shadows*, Simon Leys da un ejemplo del "Movimiento para emular a Lei Feng", una campaña masiva de mediados de los años 60 para inculcar los ideales de ciudadanía maoísta erigidos en torno de la apoteosis del Ciudadano Desconocido, un conscripto llamado Lei Feng que murió a los veinte años en un accidente trivial. Las Exposiciones Lei Feng organizadas en las grandes ciudades incluían "documentos fotográficos, como 'Lei Feng ayudando a una anciana a cruzar la calle', 'Lei Feng reemplazando secretamente [sic] a un camarada en las tareas de limpieza', 'Lei Feng cediendo su almuerzo a un camarada que olvidó sus alimentos', y así sucesivamente", sin que aparentemente 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 confiere verdad a una imagen es que al pueblo le haga bien verla.

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, inmediatamente comprendió las futuras ventajas de la fotografía para los militares.

Dos actitudes subyacen a esta presunción 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 ojo suficientemente agudo. (Y la estetización de la realidad que vuelve todo, cualquier cosa, accesible para la cámara es también lo que permite la apropiación de cualquier fotografía, aun la más obviamente práctica, como arte.) La otra trata a todo como objeto de un uso presente o futuro, como blanco de cálculos, decisiones y predicciones. De acuerdo con una actitud, no hay nada que no debiera ser *visto*; de acuerdo con la otra, no hay nada que no debiera ser *registrado*. Las cámaras implementan una visión estética de la realidad por ser juguetes mecánicos que extienden a todo el mundo la posibilidad de pronunciar juicios desinteresados sobre la importancia, el interés, la belleza. ("Eso da para una buena foto.") Las cámaras implementan la visión instrumental de la realidad al reunir información que nos posibilita reacciones más acertadas y rápidas. Desde luego la reacción puede ser represiva o benévola: las fotografías de reconocimiento militar contribuyen a eliminar 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 esa es la actitud contradictoria y absolutamente característica que deben compartir y tolerar los integrantes de una sociedad que divorcia lo público de lo privado. Y quizá 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 represiva 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 ciertas maneras. Para nosotros, a medida que nos distanciamos cada vez más de la política, hay mayor espacio libre para rellenar con ejercicios de sensibilidad como los que permiten las cámaras. Uno de los efectos de la tecnología fotográfica más reciente (video, películas cinematográficas instantáneas) ha sido volcar aún más los usos privados de la cámara a actividades narcisistas, es decir, a la autovigilancia. Pero los usos de retroalimentación mediante imágenes hoy en boga en el dormitorio, la sesión de terapia, y la conferencia de fin de semana parecen tener mucho menos impulso que el potencial del video como instrumento de vigilancia en lugares públicos. Presumiblemente, los chinos llegarán con el tiempo a los mismos usos instrumentales de la fotografía que nosotros, quizá con la excepción de este último. Nuestra inclinación a tratar el carácter como equivalente a la conducta hace más aceptable una extensa instalación pública de la mirada mecánica y exterior que posibilitan las cámaras. Las pautas del orden en China, mucho más represivas, no requieren sólo la monitorización de la conducta sino el cambio del corazón; allí la vigilancia está internalizada en un grado sin precedentes, lo cual sugiere que en esa sociedad la cámara tiene un futuro más limitado como medio de vigilancia.

China ofrece el modelo de una especie de dictadura cuya idea maestra es "lo bueno", en la cual se imponen los límites más severos a todas las formas de expresión, incluyendo las imágenes. El futuro puede ofrecer otra especie de dictadura cuya idea maestra sea "lo interesante", en la cual proliferarán imágenes de todas clases, estereotipadas y ex-

céntricas. Algo como esto se sugiere en *Invitado a una decapitación* de Nabokov. Su retrato de un estado totalitario modelo 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 la sumisión a una vasta amnesia histórica, como en China) de limitar la proliferación de imágenes fotográficas. La única pregunta es si la función del mundo de imágenes creado por las cámaras podría ser diferente de la actual. La función actual es bastante clara, si se considera en cuáles contextos se ven las imágenes fotográficas, qué dependencias crean, qué antagonismos pacifican, es decir, qué instituciones apoyan, a cuáles necesidades sirven en verdad.

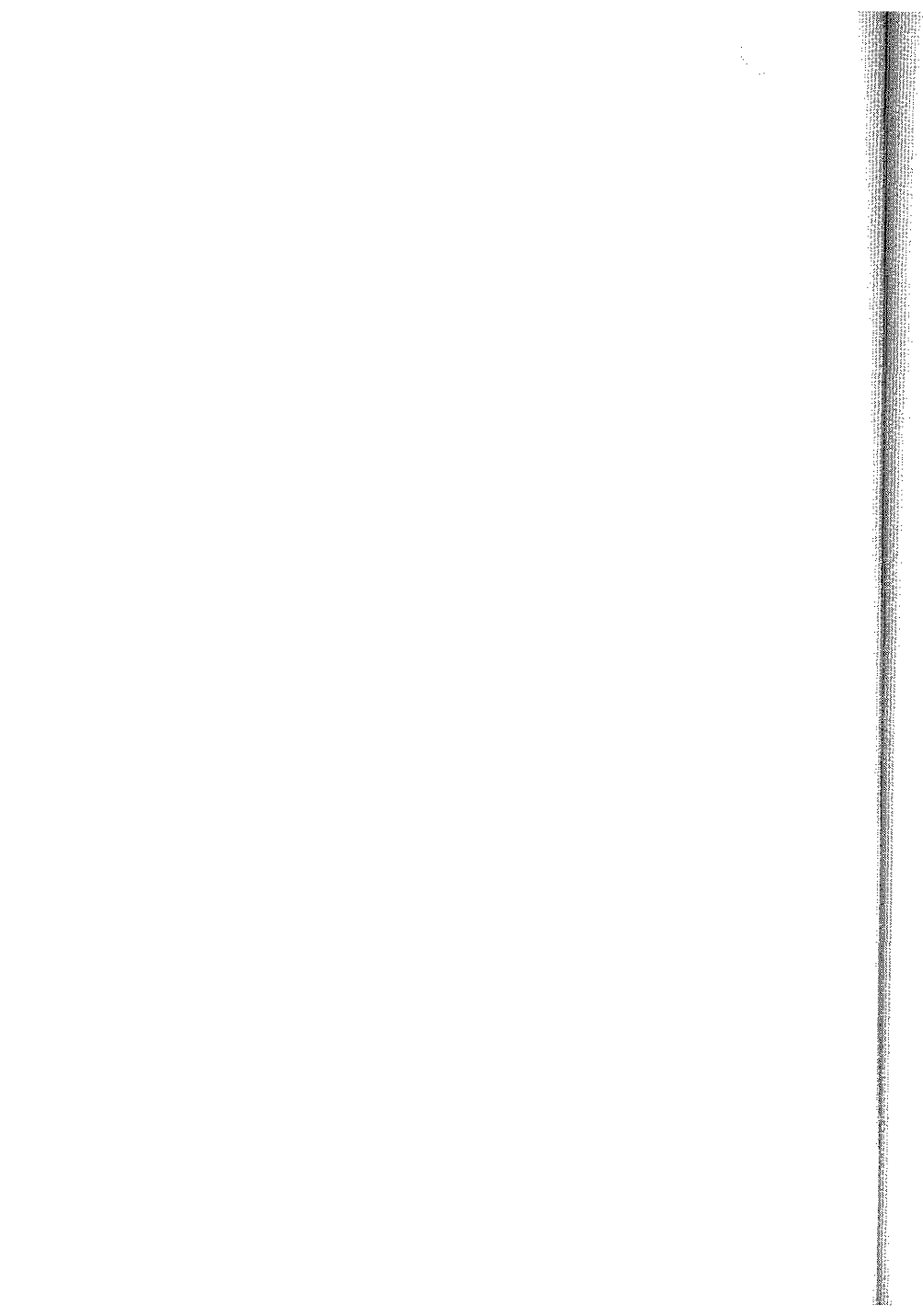
Una sociedad capitalista requiere una cultura basada en imágenes. Necesita suministrar muchísimo entretenimiento con el objeto de estimular la compra y anestesiar las lesiones de clase, raza y sexo. Y necesita reunir cantidades ilimitadas de información para poder explotar mejor los recursos naturales, incrementar la productividad, mantener el orden, hacer la guerra, dar trabajo a los burócratas. Las capacidades gemelas de la cámara, para subjetivizar la realidad y para objetivarla, sirven inmejorablemente a estas necesidades y las refuerzan. Las cámaras definen la realidad de las 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 la opción política libre al consumo económico libre requiere la producción y el consumo ilimitado de imágenes.

* La razón última de la necesidad de fotografiarlo todo reside en la lógica misma del consumo. Consumir significa quemar, gastar —y por lo tanto, necesidad de reabastecimiento. Como hacemos imágenes y las consumimos, necesitamos aún más imágenes; y más. Pero las imágenes no son un tesoro por el cual se necesite saquear el mundo; son precisamente lo que está a mano dondequiera posemos la mirada. La posesión de una cámara puede inspirar algo semejante a la lujuria. Y como todas las formas creíbles de lujuria, nunca se puede saciar: 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 por realzar una realidad vaciada contribuyen al vaciamiento. 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 cámaras 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, imposibilitándonos cada vez más reflexionar acerca de nuestra experiencia de acuerdo con la distinción entre imágenes y cosas, entre copias y originales. Homologar las imágenes con sombras —copresencias transitorias, mínimamente informativas, in-materiales, 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 a *ella* 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 existe un modo mejor de incluir el mundo de las imágenes en el mundo real, se necesitará una ecología no sólo de las cosas reales sino también de las imágenes.

Breve antología de citas
(HOMENAJE A W. B.)



Anhelaba fijar toda la belleza que apareciera ante mí, y por fin el anhelo ha sido satisfecho.

—Julia Margaret Cameron

Anhelo poseer un recordatorio así de todos los seres que me son queridos en el mundo. No es sólo la semejanza lo precioso en tales casos, sino la asociación y la sensación de proximidad [. . .] ¡el hecho de que *la sombra misma de la persona* esté allí fijada para siempre! Me parece la santificación misma de los retratos, y no me parece de ninguna manera monstruoso, pese a las protestas vehementes de mis hermanos, pensar que preferiría tener un recordatorio así de alguien a quien amé entrañablemente antes que la obra de arte más noble jamás producida.

—Elizabeth Barrett

(1843, carta a Mary Rusell Mitford)

Tu fotografía es un registro de tu vida, para cualquiera que sepa ver realmente. Puedes ver y ser influido por las costumbres de otros, incluso puedes 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". El sabía hasta qué punto pueden ser insidiosos los hábitos de los demás, especialmente los de quienes cuentan

con la fuerza de una experiencia profunda, si dejas que se interpongan entre tu visión y tú.

—Paul Strand

Que el hombre exterior es un retrato del interior, y el rostro una expresión y revelación de la totalidad del carácter, es en sí una presunción bastante probable, y por lo tanto bastante segura, corroborada como está por el hecho de que las gentes están siempre ansiosas de ver a cualquiera que haya alcanzado la fama [...] La fotografía [...] nos ofrece la más completa satisfacción de nuestra curiosidad.

—Schopenhauer

Experimentar algo como bello significa: experimentarlo necesariamente en forma errónea.

—Nietzsche

Ahora, por una suma francamente irrisoria, podemos familiarizarnos no sólo con cada localidad célebre del mundo sino también casi con todo hombre notorio de Europa. La ubicuidad del fotógrafo es algo 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, "hecho" el Niágara y las Mil Islas, bebido el deleite de la batalla con nuestros pares (en los escaparates), 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 [las calles desiertas de París] como escenas de crímenes. La escena del crimen también está desierta; se fotografía con el propósito de reunir pruebas. Con Atget, las fotografías se transforman en pruebas standard de los sucesos 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. Mero-deaba 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 en mi presencia.

—Henri Cartier-Bresson

*Cuesta diferenciar dónde termina usted
y dónde empieza la cámara.*

Una Minolta SLR de 35mm le permite capturar casi sin esfuerzo el mundo circundante. O expresar su mundo interior. Es cómoda para sus manos. Los dedos se instalan naturalmente. Todo funciona tan precisamente que la cámara se vuelve parte de usted. Jamás tendrá que apartar el ojo del visor para hacer ajustes. Así podrá concentrarse en la creación de la imagen. [...] Y con una Minolta será libre de 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 circular [...]

MINOLTA

Cuando usted es la cámara y la cámara es usted
—anuncio publicitario (1976)

Fotografio 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, ya morales o artísticos. Las fachadas falsas de los edificios, las pautas falsas en 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. Gradualmente 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 militar-industrial. [...] 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 transforma [...] 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 tiene 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 no estuviera allí. Al menos, la parte de mí que estaba [...] está ahora en la fotografía. Y las fotografías tienen para mí una realidad que las gentes no tienen. Es a través de la fotografía como las conozco. Quizá forma parte de la naturaleza del fotógrafo. En realidad nunca estoy implicado. No necesito tener un conocimiento real. Todo es cuestión de reconocimientos.

—Richard Avedon

El daguerrotipo no es meramente 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 me-

diante 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. Y no pretenden posar como arte.

—Bruce Davidson

Las formas nuevas del arte se crean mediante la canonicación de formas periféricas.

—Viktor Shklovsky

[...] surgió una nueva industria que contribuyó no poco a confirmar a la idiotez en su fe y a arruinar lo que podía quedar de divino en el genio francés. La turba idólatra postulaba un ideal digno de sí misma y acorde con su naturaleza, desde luego. En materia de pintura y escultura, el credo actual de las gentes 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 [...] De modo que una industria que pudiera brindarnos un resultado idéntico a la Naturaleza sería 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 de 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 Rheims 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 detallismo 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 aconteci-

miento 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 fuera sólo una curiosa, costaría decirle a alguien: “Quiero ir a su casa para que usted me hable y me cuente la historia de su vida” La gente diría: “Está chiflada” Más aún, se pondría muy 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 junio 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 selección visual. En el fondo, todo consiste en enmarcar una porción del cono de visión de uno mientras 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. Tal vez pasaba una hora antes 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 que ellos supieran qué 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 fotográfica.

—un titular de "*Click*" *A Pictorial History of the Photograph* (1974)

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

—Edward Weston

En este momento de una 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 heladera, 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. Quizá hoy estemos plantando las semillas de 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. ¡Una costumbre, es todo!

—Hasta cierto punto estoy de acuerdo con usted. Algunos guardan cosas. Otros se deshacen de todo en cuanto lo han utilizado. Eso sí 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 de 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 era. La alienta cuando el espejo le 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 esa es la razón N^o 1. Ahora la razón N^o 2. Sentimentalismo.

—¿Es 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 tules... 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. McKinty's Dead*
(1951), de Agatha Christie

Previamente, la madrugada de ese día, una partida formada con ese propósito había descubierto el cadáver de Antonio Conselheiro. Yacía en una de las cabañas cerca del bosque. Después que removieron 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, solo 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, pero 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 daba 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

Fotografía para descubrir cuál será el aspecto de algo una vez fotografiado.

—Garry Winogrand

Las excursiones Guggenheim eran como complicadas cazas 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. En ese momento yo había llegado al punto de no gozar de ningún paisaje indigno de 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 coche para desperdiciarlo.

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

*SX-70 de Polaroid. No te dejará descansar.
De pronto verá una foto dondequiera que mire...*

Ahora apriete el botón eléctrico rojo. Un ronroneo... un zumbido... y allí está. Usted observa cómo su foto despierta a la vida, volviéndose 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 transforma en

parte de usted, pues se desliza por la vida sin esfuerzo. [...]
—anuncio publicitario (1975)

[...] *contemplamos* la fotografía, la imagen en la pared, como el objeto mismo (el hombre, paisaje, etcétera) allí representado. Pudo no ser de esta manera. Sería fácil imaginar gentes que no entablaran semejante relación con estas imágenes. Gentes, por ejemplo, a quienes las fotografías causaron repulsión, pues un rostro sin color y quizá 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 efigie
de Eisenhower?
una fractura diminuta de la cuarta vértebra?
una copia de esa irremplazable diapositiva de 35 mm?
su nuevo díodo, amplificado 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. No habla de sí mismo. Comenta 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 1.000 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, un directivo de la cadena. “Hay muchos habitantes de Belfast que tratan de cerrar los ojos ante la situación y fingir que no existe. Quizá algo como esto los incite a ver de nuevo.”

“Hemos perdido mucho dinero con los disturbios, pues nuestros depósitos 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 se proponen representar algo que ustedes no ven.

—Emmet Gowin

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

—Jerry N. Uelsmann

Oswicim, Polonia — Casi 30 años después del cierre del campo de concentración de Auschwitz, el horror que impregna el lugar parece disminuido por los puestos de *souvenirs*, los letreros 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 pintorescamente 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 del cabello humano que los S.S. usaban para fabricar géneros. [...] En los puestos de *souvenirs*, los visitantes pueden comprar una selección de broches de solapa en polaco y alemán, o postales de cámaras de gas y crematorios, o incluso bolígrafos que vistos de 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 anterior. 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 pabillos 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 disparadores, no sólo todas las personas presentes sino también cada hoja y brizna de hierba debió de ser registrada en los rollos fotográficos, y en todos sus aspectos.

—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 fotografiándolo 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 visión objetiva. Todos serán obligados a ver lo que es ópticamente cierto, explicable en sus propios términos, objetivos, antes de poder llegar a cualquier posible actitud subjetiva. Esto 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 hemos sido enormemente enriquecidos 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 *relaciones.*
—László Moholy-Nagy (1925)

Cualquiera que conozca cuál es 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 [...] quizá 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, setiembre de 1871

¿Quién, en opinión de él, compraría una cámara cinematográfica instantánea? El doctor Land dijo que supone que el ama de casa es una clienta potencial. "Todo lo que tiene que hacer es apuntar la cámara, apretar el obturador y en minutos revivir el momento grato, o quizá el cumpleaños del hijo. Luego, hay muchas personas más interesadas en las imágenes mismas que en la sofisticación. 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 sinfín de usos posibles para ésta y las futuras cámaras Polavisión."

—de *The New York Times*, 8 de mayo de 1977 (“A Preview of Polaroid’s New Instant Movies”)

Casi todos los reproductores modernos de la vida, aun incluyendo la cámara, en verdad la repudian. Tragamos el mal, nos atragantamos con el bien.

—Wallace Stevens

La guerra me había arrojado, como soldado, al corazón de una atmósfera mecánica. Allí descubrí la belleza del fragmento. Palpé una realidad nueva en el detalle de una máquina, en el objeto común. Traté 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 impresionaron e influyeron en mí.

—Fernand Léger (1923)

575.20 *campos de la fotografía*

aerofotografía, fotografía aérea
 astrofotografía
 cinefotomicrografía
 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*, querrá decir —dijo Kafka.

—¿A qué se refiere? —protesté—. ¡La cámara no miente!

—¿Quién se lo dijo? —Kafka iadeó la cabeza—. La fotografía concentra nuestra mirada en la superficie. Por esa razón enturbia la vida oculta que trasiuce 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 de una mirada de mosca.

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

La vida siempre aparece plenamente presente a lo largo de la epidermis del cuerpo: 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 una razón a todo lo que me rodea.

—André Kertesz

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

—Kierkegaard (1854)

Tomar fotografía de un caleidoscopio.

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

SUMARIO

En la caverna platónica	11
Como en espejo, oscuramente: un país visto en fotografías	35
Objetos melancólicos	59
El heroísmo de la visión	93
Evangelios fotográficos	123
El mundo de las imágenes	161
Breve antología de citas	191