

Fotografía y Arte: Encuentros y Desencuentros

Encounters and evades between art and photography

Jorge Latorre¹

Recibido el 15 de junio de 2012 – Aceptado el 16 de julio de 2012

RESUMEN: A partir de un recorrido por la historia de la fotografía en relación con las artes, y un análisis de los hitos historiográficos sobre el tema del arte fotográfico, este artículo propone algunas cuestiones claves que diferencian la fotografía de la pintura, y la hacen especialmente idónea para la expresión artística en nuestro tiempo. La propuesta implícita es que no importa tanto el debate sobre si la fotografía es arte o sobre qué tipo de fotografía es artística y qué otro tipo no lo es, como analizar el hecho mismo de lo fotográfico en el panorama artístico occidental, y las enormes consecuencias que ha tenido y sigue teniendo para la reflexión sobre la creatividad humana en relación con la realidad de nuestro tiempo.

Palabras clave: Fotografía, arte, comunicación visual, géneros fotográficos, realidad y simulacro.

ABSTRACT: Through a rundown of the history of photography in relation to the arts, and an analysis of the historiographical milestones of photographic art, this article proposes some important questions about the differences between photography and paintings, which makes it especially suitable for the artistic expression of our time. The underlining proposal is that the debate about photography as art -or what time of photography is artistic and what other kind is not- is not important, but instead it has to be considered the analysis of photography in the occidental artistic panorama, and the enormous consequences that it has had and continues to have on the reflection about creativity and the reality of our time.

Key words: Photography, the arts, visual communication, photographic genres, reality and simulacrum.

1 Jorge Latorre es Doctor en Historia del Arte (1998) y Bachiller en Filosofía (1996) por la Universidad de Navarra. Fulbright Visiting Scholar de estudios artísticos y gestión cultural en el Departamento de Fine Arts de la New York University (2001-2002). Profesor Titular del Departamento de Cultura y Comunicación Audiovisual, en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra. Sus líneas prioritarias de investigación son historia de la fotografía y del cine, teoría y crítica de las artes. Ha publicado varios libros y más de treinta artículos especializados sobre artes plásticas, fotografía y cine. jlatorre@unav.es

La fotografía produce sus propias leyes y no depende de las opiniones de los críticos de arte; sus leyes constituirán la única medida válida de sus futuros valores. Lo que importa es nuestra participación en nuevas experiencias sobre el espacio. Gracias a la fotografía, la humanidad ha adquirido el poder de percibir su ambiente y su existencia con nuevos ojos. El fotógrafo verdadero tiene una gran responsabilidad social (Moholy-Nagy, 1925)².

Desde su mismo nacimiento, la fotografía se descubre como un medio novedoso de representación de la realidad, en el que se produce una unión estrecha -inseparable- entre la técnica y el arte. Un enorme avance “para el progreso de las ciencias y de las artes”, como afirmó en 1839 el diputado de la Cámara francesa François Arago, astrónomo-físico de formación, al anunciar públicamente el descubrimiento del Daguerrotipo en la Academia de las Ciencias de Francia (donde se había invitado también a los miembros de la Academia de las Artes)³. Con la fotografía parecía culminar la etapa revolucionaria obsesionada por la noción de progreso impar. La civilización moderna

había encontrado un método en el que los avances técnicos se dan la mano con el arte de la representación, para no deber ya nada al pasado, ni siquiera la técnica de apropiación del mundo que les había tocado vivir y documentar de modo fidedigno.

La sociedad de mediados del siglo XIX anhelaba un medio como la fotografía, porque también en la pintura del momento buscaba ser fiel a la naturaleza; la expresión creativa se identificaba con la visión. De hecho, fotógrafos pioneros como Daguerre, Octavius Hill, Nadar, etc., fueron antes pintores o dibujantes, que cambiaron el pincel por la cámara con una clara intencionalidad artística. Incluso Paul Delaroche llegó a vaticinar la muerte de la pintura, sustituida por la fotografía, porque permitía una representación detallada y verosímil a la que la primera no podría nunca aspirar. En los comienzos del positivismo moderno, que ponía en la experiencia científica la base de todo conocimiento, esta situación privilegiada de mecanismo de registro de la realidad externa auguraba a la fotografía un futuro muy prometedor.

Pero no todos los pintores fueron tan entusiastas como Delaroche. Muchos otros apoyaban las famosas críticas de

2 MOHOLY-NAGY, Laszlo, *Painting, Photography*, Vol. 8 de los libros de la Bauhaus, Munich, 1925. Citado en KOSTELANETZ, Richard (ed.), *Moholy-Nagy*, L. Praeger Publishers, Nueva York, 1970.

3 En ese mismo discurso, Arago prevé los servicios incalculables que la fotografía brindará a la Arqueología y a las Bellas Artes así como a la astronomía, la fotometría y las ciencias de la Naturaleza. Cfr. “Sesión de la Cámara de Diputados del 3 de julio de 1839 (Bachelier, París, 1939)”, en *La Decouverte de la Photographie en 1839*, Arno Press, New York, 1979.

Baudelaire en 1859, para quien los primeros fotógrafos eran pintores fallidos que escondían su falta de talento en lo mecánico de un medio que dejaba escasas posibilidades a la creatividad: “En cuanto a pintura y escultura, el credo actual de la gente de mundo, especialmente en Francia (y no creo que alguien ose afirmar lo contrario) es el siguiente: ‘Creo en la naturaleza y nada más que 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 (una secta tímida y disidente opina que los objetos repugnantes deben descartarse, tales como un orinal o un esqueleto). Así pues, la industria que nos brinde un resultado idéntico a la naturaleza será el arte absoluto.’ Un dios vengador cumplió el deseo de la multitud. Daguerre fue su Mesías. Y así la masa razonó: ‘Puesto que la fotografía nos ofrece todas las garantías deseables de exactitud (¡Eso creen los insensatos!), la fotografía es el arte’” (Baudelaire, 1961, 1033-1035).

Baudelaire defiende una diferente concepción estética al realismo, que adelanta las corrientes simbolistas e irracionalistas de fin de siglo. Para él lo más importante del arte tiene que ver no tanto con la realidad visual como

con la poesía, los sueños y la imaginación libre. Daba por supuesto que todo o casi todo en fotografía es mecánico, por lo que no cabe hacer con ella algo verdaderamente creador. El factor técnico del medio, su vinculación estrecha a la realidad, no sólo impedía el ejercicio de la subjetividad y del buen oficio sino que además ataba las alas de la imaginación del artista. Por esta causa, Baudelaire aconsejaba a la fotografía a conformarse con ser un mero auxiliar de las bellas artes, como venía haciendo la imprenta desde su origen.

La fotografía fue sustituyendo progresivamente a la pintura y a la miniatura en el retrato, y más tarde al dibujo y al grabado en la ilustración de textos y periódicos; y todo esto obligó a muchos dibujantes profesionales a abandonar su actividad primitiva y ejercer la nueva técnica, a la que aportaban parte de lo que habían heredado de sus actividades anteriores⁴. Y estos ilustradores y retratistas conversos a la fotografía defendían también sus derechos de autor. Este es el tono de la polémica en Francia en 1862, cuando después de un pleito entre fotógrafos por venta de fotografías apropiadas, la audiencia territorial de París dio la razón a los demandantes “considerando que los

4 Son los géneros que exigen mayor verosimilitud o parecido, pero es necesario precisar que, incluso en estos temas, la fotografía no se asimila a la realidad (como podría deducirse de las críticas de los pintores que le achacaban ser algo meramente mecánico) sino que hereda una manera de ver -según la perspectiva descubierta en el Renacimiento- que busca acercarse lo más posible a la visión humana. Cuando la pintura se aleje de lo real, esta perspectiva geométrica se perpetuará de alguna manera en la cultura visual moderna a través de la fotografía y del cine.

dibujos fotográficos no deben necesariamente y en todos los casos ser considerados como desprovistos de carácter artístico”. Se trata de un veredicto con valor de jurisprudencia, que provocó las iras de los pintores académicos, que acusaban a los fotógrafos de malos pintores advenedizos, y que firmaron un manifiesto en el que no admitían “la asimilación que pudiera hacerse entre pintura y fotografía” (Lemagny, 1992).

Debido precisamente a la polémica con los artistas de élite, los fotógrafos fueron tomando conciencia de las posibilidades estéticas novedosas de su medio expresivo y de su valor social. Pero esto se hizo no tanto afirmando los nuevos valores “fotográficos” de verosimilitud y reproducibilidad como mediante una serie de influjos mutuos con la entonces reina de las artes, la pintura⁵. Este es el caso del movimiento pictorialista de fin de siglo, que supuso una reacción frente a la vulgarización creciente de la fotografía, propiciada por la

simplificación y democratización del dominio de su técnica; reacción que consistió en la elevación de la fotografía a los círculos más “elitistas” de la intelectualidad y la cultura, donde se cultivaba como arte⁶.

Pero también los pintores fueron incluyendo nuevos enfoques fotográficos en sus cuadros. Incluso los artistas más académicos utilizaban ampliamente la fotografía para inspirarse en sus composiciones alegóricas presentadas en los salones oficiales y, aunque no la reconocieran como arte, no pudieron evitar los efectos de su lenguaje específico (Herrera Navarro, 1976). Pero fue especialmente la corriente pictórica naturalista, con sus prolongaciones en el Impresionismo, la que más se dejó influir por la visión fotográfica que, con el tiempo, renovarían totalmente la tradición pictórica occidental. Desde el seno de esta tendencia moderna, una vez liberados por la fotografía de la tradicional función de representar la naturaleza, los pintores se dirigieron

-
- 5 Se ha escrito mucho acerca de las estrechas relaciones entre fotografía y pintura, comenzando por P. Henry Emerson, en el capítulo introductorio de su *Naturalistic Photography*, Londres, 1889; cfr. por ejemplo, COKE, Van Deren, *The Painter and the Photograph*, University of New Mexico, 1964; SCHARF, Aaron, *Arte y fotografía* (primera edición de 1968), 1994; CHIARENZA, C. “Notes on Aesthetic Relationships between Seventeenth-Century Dutch Painting and Nineteenth-Century Photography”, en *One Hundred of Photographic History*, Albuquerque, 1975; STELZER, Otto, *Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos*, Barcelona, 1981; RODRÍGUEZ MEZA, V. M., *Fotografía y pintura 1839-1939*, Pamplona, 1990 (tesis doctoral no publicada, defendida en la Universidad de Navarra); catálogo de la exposición *De Degas a Picasso: el artista y la cámara*, (2000), etc.
- 6 El término Pictorialismo proviene de la palabra inglesa *picture*, que significa imagen y no pintura (*painting* en inglés). En este sentido, el Pictorialismo se encuadra dentro de los movimientos artísticos de Fin de Siglo que, considerando el arte como un objeto autónomo cuyas reglas hay que buscar en el mismo proceso de creación, abrieron las puertas al fenómeno de Vanguardia. Antony Bannon afirma que el Pictorialismo puso los fundamentos seguros para la exploración fotográfica característica del siglo XX: bien fuera por negación o por extensión de sus principios, toda conquista fotográfica que le siguió dependía del Pictorialismo (Bannon, A., 1981, 29).

por el camino de la investigación plástica pura, tratando de definir su arte como una manifestación creativa autónoma, independiente de la realidad visual, abriendo así los caminos de la Vanguardia del siglo XX.

Según la visión dominante en muchos de los movimientos vanguardistas (Cubismo, Futurismo, Expresionismo, etc.), el arte tiene que ver con la experimentación de nuevas formas y posibilidades expresivas, por lo que los fotógrafos del momento, olvidando lo que la cámara tiene de registro, trataban de convertir la fotografía en el medio artístico novedoso que ellos deseaban. El material fotográfico se distorsiona mediante combinaciones, solarizaciones, retículas, negativos de exposición múltiple, etc. Desenfoque granular, instante dinámico, encuadres cortados o exagerados en picado o contrapicado, perspectivas planas, basculamientos y ángulos de visión insólitos, fenómenos de anamorfosis, azares imprevistos de la instantánea, etc. influyen tanto en la fotografía como en la pintura del momento. La cámara fotográfica estaba ampliando el imaginario visual de los artistas plásticos.

En el principio fue Manhattan. Nueva York se abrió al arte moderno de la mano de fotógrafos. La famosa Photosecession de Stieglitz no sólo hizo que la fotografía alcanzara el estatus de obra de arte –y entrara en el Metropolitan– sino que, además, introdujo la Vanguardia europea en

América: en la galería 291 de la Quinta Avenida se expuso por primera vez, en 1908, obra de Cézanne, Picasso, Matisse, o Arte negro. De la mano de las vanguardias, la fotografía americana introdujo nuevos planteamientos formalistas que demostraban cómo, con la simple mirada franca y humilde del medio, que dignifica cuanto plasma en un instante, los temas más banales pueden alcanzar un alto grado de belleza: unas simples macetas de Strand, unas nubes de Stieglitz, unas piedras de Weston, muy detalladas en medio del paisaje... servían de pretexto para imágenes artísticamente insuperables. Del grupo de fotógrafos formados en torno a Stieglitz saldría lo que hoy conocemos como fotografía directa (*straight photography*), pero también experimental, publicitaria (Edward Steichen es uno de sus pioneros) y “abstracta” (los equivalentes sobre efectos de nubes de Stieglitz).

Desde entonces los fotógrafos llevarían la iniciativa en la creación de nuevos lenguajes en América. Por ejemplo, la pintura precisionista, basada en el detalle extremo en la representación de temas urbanos e industriales – máquinas, rascacielos, etc.– sigue fielmente las pautas de la fotografía en los años previos a la Segunda Guerra Mundial. En ambos extremos, si se trata tanto de la fotografía más detallista como de la más abstracta, la realidad que queda al otro lado del objetivo solo es un pretexto para la investigación personal, un modo de

escritura que ayuda a exteriorizar la propia experiencia en una imagen. Por esta causa, defiende Rosalind Krauss en *Lo fotográfico* (Krauss, 2002) que el expresionismo americano abstracto de los 50 es esencialmente una adopción del concepto fotográfico de escritura desarrollado por Stieglitz y su grupo. Señala también esta autora que la fotografía introdujo una nueva forma de ver y entender el arte moderno en América, al sustituir la noción tradicional de icono por la de índice (Krauss, 2002, 76).

Fue en Nueva York donde Duchamp se hizo famoso tras la polémica del urinario de 1917. El *ready-made* redistribuye las prácticas pictórica y escultórica según el molde fotográfico del índice, proponiendo una nueva interpretación de lo que constituye la imagen estética. En cierto modo, Duchamp pertenecía al grupo americano de la *Photosecession*, por su amistad con Stieglitz, con Man Ray y otros artistas del dadaísmo que expusieron en la Galería 291. Con sus *ready-made* fue precursor de los *objets trouvés* de los surrealistas, que vieron en la fotografía un medio ideal para su afán experimentador sobre lo cotidiano y lo sobrenatural, el cruce enigmático que se produce entre lo real y lo aparente, etc. Desde este momento, ya solo quedaba interpretar la historia de la fotografía adaptándola

a esta nueva sensibilidad. Por ejemplo, son estos artistas salidos del dadaísmo los que descubrieron a Atget y publicaron sus fotos en “*La Révolution Surréaliste*”, abriendo así una costumbre de reinterpretación interesada de las fotografías del pasado que dura hasta nuestros días⁷.

Tanto el Dadaísmo como el Surrealismo tendrían gran aceptación en América, y se consideran la base del arte de raíz americana que marcaría las pautas internacionales tras la II Guerra Mundial. Y ambos movimientos artísticos otorgaban a la fotografía una importancia capital, como lenguaje puente entre la realidad y sus fantasmas. Por otro lado, con grupos de Vanguardia que nacen en torno a la Primera Guerra Mundial, las fronteras de lo que se considera arte tienden a difuminarse, así como la separación entre los distintos lenguajes artísticos, y entre los objetos hechos a mano y los de origen industrial. La fotografía ya no es considerada como mero documento o instrumento de reproducción, ni tan siquiera como una imagen artística que pudiera asimilarse a la pintura, sino como medio de expresión plástica con valores propios que radican esencialmente en el factor mecánico. Ningún otro medio deja tanto espacio al azar como este mecanismo de grabación instantánea. Cuando el

7 Como dice Marie-Loup Sougez “esta opinión merecería algún reparo y demuestra cómo se puede atribuir a la fotografía (o al fotógrafo) una motivación que, a veces, es tan sólo patente para el comentarista”. Con todo, subraya el hecho de que la fotografía, desde este momento en adelante, se toma en cuenta como instrumento de expresión (Sougez, M.L., 1994, 369).

automatismo se valora como método creativo, el teórico defecto que había precedido a la aceptación de la fotografía como arte, pasa a ser su factor de excelencia. Por su capacidad combinatoria imprevisible, representaba mejor que ningún otro lenguaje a los nuevos valores relativistas de la sociedad industrial “moderna”, frente a las artes tradicionales y sus anticuadas convenciones sobre Artes mayores y menores, artesanía e industria, etc.

El arte Pop de los 60 supuso, junto a la institucionalización de todo lo anterior, un canto a la realidad fotográfica recogida por los medios de masas. De hecho, la vocación industrial de esta corriente artística sigue un desarrollo técnico similar a lo que ocurre en fotografía, con la multiplicación seriada, la vuelta a la representación fidedigna de la realidad, la banalidad de los temas (publicitarios, de famosos, etc). Es entonces cuando se recupera la figura de Marcel Duchamp, considerado el artista más influyente de la segunda mitad del siglo XX.

A este artista francés se le atribuye la frase “arte es lo que el artista dice que es arte”; toda una provocación contra el esteticismo elitista dominante en su tiempo, al que oponía como alternativa

más extrema la relativización del gusto estético, con la consiguiente ruptura y ampliación de los límites de lo considerado artístico⁸. Desde un planteamiento radicalmente democrático, defendía que todas las obras humanas, artesanales o industriales, pueden ser juzgadas por igual, porque todas son igualmente valiosas desde la novedad que aportan. La fotografía, por lo que tiene de mecánico y multiplicable, pasa a ser entonces el medio idóneo de producción de imágenes a gran escala. La fotografía es además un medio creativo accesible a todo el mundo. Otra famosa frase de Duchamp que completa a la anterior, “¿es posible hacer obras que no sean artísticas?”, equivale a afirmar que, al menos en potencia, todos somos artistas. Por lo tanto, si lo que el fotógrafo –es decir, cualquiera– dice que es arte es aceptado como tal, la oferta se amplía al infinito.

Los nuevos espacios auráticos de la fotografía

Nadie discute ya en ámbitos académicos si la fotografía puede o no ser arte, o qué tipo de fotografía es artística. Por el contrario, está aceptado que con la popularización de la fotografía –y su peculiar inversión del proceso creativo– se ha transformado

8 En los años 50 y 60 esta frase fue tomada como toda una lección de relativismo artístico por movimientos como el Arte Pop. El propio Duchamp declaraba tiempo después en una carta a su amigo Richter que todas esas experiencias no fueron sino provocaciones de un momento: “Cuando yo inventé los Ready-made, esperaba desalentar el carnaval del esteticismo. Pero los neo-dadaístas se han apoderado de mis ready-made y han resuelto que tienen belleza estética. Les arrojé a la cabeza los portabotellas y el urinario como una provocación, y hora resulta que admiran su belleza estética”.

la misma concepción del arte, que ha ampliado sus límites a otras manifestaciones visuales antes desatendidas. Por ejemplo, Susan Sontag (1981, 158) afirmaba, que “(...) mucho más importante que la cuestión de si la fotografía es arte o no es el hecho de que la fotografía pregona (y crea) nuevas ambiciones para las artes. Es el prototipo de la tendencia característica de las artes modernistas y las artes comerciales en nuestro tiempo: a transformar las artes en meta-artes o medios”.

Walter Benjamin es quien primero escribió sobre este fenómeno, y sus ideas tienen todavía gran eco entre nuestros pensadores de la semiología y el arte⁹. Especialmente, en su ensayo de 1931 “La obra de arte en la era de la reproducibilidad mecánica”, defiende que con la fotografía y con el cine surge un nuevo lenguaje artístico estrechamente vinculado a sus posibilidades técnicas. Según este autor, la obra de arte se da entre dos polos: el valor exhibitivo (de manifestación visual) y el cultural (ocultamiento, misterio, todo lo que Benjamin resume bajo el concepto de Aura). Con los medios de reproducción –en la fotografía y el cine ya no existe original– crecen las posibilidades de exhibición y se

modifica la naturaleza misma del arte, que deja de ser cultural –contemplativo– para convertirse en pura manifestación (Benjamin, 1976, 54). El desarrollo de la fotografía durante el siglo XIX –a la par que culminaba el proceso revolucionario– se presentaba como el primer paso en este desarrollo inevitable de la cultura visual vigente en las sociedades democráticas modernas.

Desde una perspectiva marxista, Benjamin (1976) afirmaba que, gracias a las técnicas de reproducción al infinito, específicas de la fotografía, desaparecería la referencia al original en la obra de arte, con la consiguiente pérdida del “aura” artística, para dar lugar a una nueva concepción “desacralizada” de las imágenes, al servicio de las cultura popular: “la masa es una matriz de la que actualmente surge, como vuelto a nacer, todo comportamiento consabido frente a las obras artísticas. La cantidad se ha convertido en calidad; el crecimiento masivo del número de participantes ha modificado la índole de su participación” (Benjamin, 1976, 52). Este optimismo –tan diferente de la visión de posguerra dominante en la Escuela de Frankfurt– encajaba muy bien con la defensa que se hacía

9 Su influencia hoy sigue siendo enorme, como atestigua la abundante bibliografía actualizada que podemos encontrar sobre el tema. De hecho, se atribuye a Benjamin un protagonismo esencial en el desarrollo de la segunda escuela de Frankfurt, con figuras tan señeras como Adorno. Estudiosos de la semiótica de la talla de Roland Barthes y Susan Sontag o, en España, Roman Gubern o Juan Antonio Ramírez (autor de *Medios de Masas e Historia del Arte*, con su primera edición en 1976 y tercera en 1988), etc. se apoyan constantemente en algunas de sus afirmaciones. Walter Benjamin tiene también una “Una pequeña historia de la fotografía”, claramente orientada hacia la revolución de las masas, según los métodos del materialismo histórico.

entonces de una forma nueva de entender el arte, basada más en el “compromiso” político que en la contemplación “burguesa” de las imágenes¹⁰. Tanto los tiempos de Benjamin previos a la Segunda Guerra Mundial como los de mayo del 68 eran épocas en las que se reivindicaba la destrucción de los museos, mausoleos del pasado, en favor de un arte público, presente en la calle a través de los carteles y prolongado a gran escala por el cine. No es extraño que fuera en estos años cuando se reivindica la figura de Duchamp, con sus *objectes trouvés* (o *Ready made*) así como la obra de Walter Benjamin que había visto en el Dadaísmo de Entreguerras -con su estética de choque y provocación- un adelanto de todo el proceso de cambio de la noción tradicional de arte.

Es evidente que no todas las fotografías –o los productos “artísticos”– que genera nuestra sociedad de los *Mass Media* llegan a adquirir categoría y valor de mercancía de lujo. Ante la pérdida de referencia que supone la ampliación del concepto de arte, el artista que triunfa es el que tiene la suerte de exponer su obra en los museos y galerías. Son los santuarios de exhibición cultural los que

configuran el gusto artístico de nuestro tiempo. Esta idea fue desarrollada magistralmente por el filósofo Boris Groys (1999, 87) en una conferencia de la que voy a traducir dos de sus párrafos más interesantes:

Hasta hace unos años, la presencia creciente de la fotografía en los museos era vista como un síntoma de la pérdida de la autonomía de esta institución, que se mantenía como una alternativa a la constante y abrumadora presencia de los Media en la realidad social. Algunos críticos veían en esta ‘crisis’ algo positivo, que hacía a los museos más abiertos y accesibles al gran público, y más integrados en el paisaje actual de la sociedad de comunicación de masas. Pero otros muchos veían, sin embargo, una amenaza que transformaría al museo, en manos de la gran industria de entretenimiento actual, en una especie de Disneylandia para los mejor educados. En todo caso, la presencia de la fotografía en los museos dejaba claro que ya no tiene sentido reclamar una historia del arte tradicional,

10 Los estudios culturales se ocupaban sobre todo del impacto político y cultural de los medios y, inmediatamente después de la Segunda Guerra, asumieron las ideas de Theodor Adorno de que no se pueden producir verdaderas obras de arte en el capitalismo avanzado, ya que todos los productos son por definición objetos de consumo creados por la industria de concienciación capitalista. La rama optimista de los estudios culturales surgió en los 60, cuando los pensadores más influyentes de la nueva izquierda alemana, Jürgen Habermas y Hans Magnus Enzensberger, se inspiraron en las ideas de Walter Benjamin, concluyendo que los medios reproducibles, especialmente el cine, podrían en buenas manos (no en las de Hollywood) ser usados para movilizar las masas en favor de la revolución socialista.

cuando la producción de imágenes se ha despojado totalmente de aquel misterioso proceso que requería siempre la complicidad de un genio. Las estrategias antiartísticas, autodestructivas, de la Vanguardia, entendidas también como eliminación de diferencias visuales entre obras de arte y objetos profanos o de los “media”, de hecho obligan al levantamiento de nuevos museos que aseguren institucionalmente esa diferencia; lejos de deslegitimar el museo como institución, la crítica actual del arte nos proporciona una fundación teórica para la musealización del arte contemporáneo¹¹.

Efectivamente, gracias a la crítica e historiografía del arte actual, se mantienen vigentes los planteamientos del Dadaísmo en favor del “arte nuevo”, amparado por el estatuto de lo fotográfico: las elecciones visuales del fotógrafo son, ante todo, modelos de consumo; no nos ofrece imágenes u obras de arte sino la posibilidad de ver la realidad con su mirada, que produce las imágenes con la misma velocidad instantánea con que estas son consumidas. La mirada del fotógrafo artista hace que cualquier producto pueda ser convertido en mercancía de

lujo, dotado de una nueva “aura” musealizable. De este modo -sigue argumentando Groys (1999)-, el sistema artístico actual no se ha colapsado, sino que ha evolucionado a un sistema más fuerte y mejor organizado, donde tienen cabida cualquier producto, como casuales son también las elecciones fotográficas que figuran en los museos:

Así la única oportunidad para el arte que muestra lo normal es el museo. Fuera todo es excitante y exitoso desde el punto de vista visual, atrayendo a las masas con los mitos de siempre (ataques de alienígenas, historias de Apocalipsis y redención, héroes con poderes sobrehumanos, etc.), fascinantes e instructivos, pero que no aportan nada nuevo que no figurara ya en las colecciones y archivos de arte tradicional. Para encontrar lo banal, no recogido en los Media por falta de interés para la gente, debemos ir a los museos de arte contemporáneo. Y la presencia de la fotografía en los museos es muy esclarecedora al respecto; cuanto más orientado está un museo de cara a la colección de arte moderno, más se suele permitir exponer fotografías de temas cotidianos sin ningún valor estético formal explícito¹².

11 Traducido por Jorge Latorre.

12 GROYS, Boris, “The artist as an exemplary art consumer”, op. cit. Traducido por Jorge Latorre.

Ha ocurrido todo lo contrario de lo que profetizaba Benjamin (1976, 89): no sólo no ha dejado de haber arte cultural o aurático sino que también el fotógrafo que quiere ser artista está de nuevo vinculado estrechamente al museo. Sólo los elegidos por estas instituciones pasan a ser modelo a imitar por los espectadores que no se sienten con fuerza para ser artistas, o no tienen la suerte de ser elegidos como tal. De nuevo, cabe comparar nuestro mundo visualmente hipertrofiado con el contexto del Pictorialismo, con sus salones y fotoclubs, antiguos lugares de “musealización” de un tipo de fotografía banal, dedicada a los temas propios de la pintura (bodegones, paisajes, alegoría y composición) o a la pura investigación formal. Una vez más el artista se reserva para sí la mirada aristocrática que defendían los pioneros “artistas” de la fotografía, para diferenciarse del común de aficionados a la Kodak, o los profesionales del periódico, el retrato y la postal.

Salvadas las distancias temporales e ideológicas, la “verdad” fotográfica como verosimilitud de una ficción que defendía Robinson en su *Pictorial Photography* de 1889, no sería muy diferente del concepto fotográfico dominante en la fotografía postmoderna. Ni habría demasiada distancia conceptual entre el “autorretrato” de Sir Holland Day como Cristo Crucificado (1896) y los autorretratos posados en actitudes político-feministas de Cindy Sherman, realizados casi un siglo después. Ya en

1951, Lisette Model hizo una defensa del reportaje, contra la moda experimental del momento, abriendo un debate que dura todavía. Entre los fotógrafos invitados a tomar partido en el debate de 1951, unos opinaban que es posible experimentar siempre más allá de los límites de “lo fotográfico”, y ahí reside precisamente la creatividad; otros decían que los mejores resultados de la fotografía se dan dentro de las “limitaciones” del medio; y, por último, estaban los que creían que cualquier intento de definición de la función artística del medio en una dirección concreta sólo llevaba a éste a su empobrecimiento agónico.

Esta es la postura que defiende Joan Fontcuberta como fotógrafo y como teórico e historiador de la fotografía. De hecho, ha dedicado gran parte de su obra y de su vida a desmentir la doctrina realista que arrastra la fotografía desde sus mismos orígenes. Desde una postura posmoderna defiende que no hay verdad absoluta, tampoco en fotografía, puesto que siempre hay puntos de vista que seleccionan esa presunta realidad que queda más allá del objetivo y del ojo humano. Y la fotografía y los demás medios de registro, precisamente por la verosimilitud tecnológica que se les presupone, son más peligrosos que ningún otro medio de representación, y más manipuladores: sibilinos y traidores como el beso de Judas (Fontcuberta, 1997). El siguiente párrafo resume el porqué de su empecinamiento:

Todo debe ser cuestionado, hay que derrocar todo atisbo de dogma, y para ello se impone adoptar una actitud beligerante. La confrontación con el realismo dogmático en el estadio de la representación constituye una llave simbólica para acercarnos a la realidad de objetos y hechos en la que vivimos. Es en este contexto de confrontación que resulta pertinente la adopción de una estrategia "contravisual"¹³ (Fontcuberta, 1997, 45).

A esta "metadocumentación" de la realidad como simulacro que hace Fontcuberta mediante la fotografía le salieron pronto contestaciones. Resumo las de toda una generación de documentalistas españoles en las siguientes palabras de Xavier Miserachs (1998, 30):

Fontcuberta define sus imágenes como "irrealidades producto de mi imaginación que subvierten la cómoda creencia que afirma que la cámara no miente". Francamente, me fio más de Edward Weston

cuando afirmaba "Sólo con esfuerzo se puede obligar a la cámara a mentir: básicamente es un medio honesto". Por ello Weston se dedicaba a la fotografía, y Fontcuberta se esfuerza en atribuir a la cámara las mentiras con las que espera acercarse al arte¹⁴.

La acusación que hace a Fontcuberta (y por extensión a la fotografía postmoderna) de buscar en el aura artístico-musealizable el "culto a la personalidad" que se le niega a la fotografía tradicional carece hoy de fundamento, puesto que también la fotografía que se atribuye el pedigrí de "lo fotográfico" ha entrado en los espacios auráticos, y no cabe ya la distinción que se hacía entre profesionales y artistas en la época del Pictorialismo. Pienso, en contra de Miserach, que Fontcuberta actúa sinceramente cuando rechaza toda clasificación reduccionista sobre la esencia artística de la fotografía. Es el mismo debate de los orígenes, que resurge en el periodo de Vanguardia¹⁵, y que llega hasta la fotografía

13 Originariamente en FONTCUBERTA, Joan, "La subversion photographique de la réalité", The Village Cry, n. 7, Basel, 1977. Sigue diciendo: "La contravisión aspira a pervertir el principio de realidad asignado a la fotografía y no representa tanto una crítica de la visión sino de la intención visual. Se trata, por consiguiente, de una actitud y no de un estilo. Una actitud elástica que dependerá del marco de circunstancias sociales, culturales y políticas en que se desenvuelve cada fotógrafo".

14 MISERACHS, Xavier, cap. "La Venganza del Arte" en Criterio fotográfico. Notas para un curso de fotografía, Ediciones Omega, Barcelona, 1998, p. 30.

15 Ya Kracauer decía que la defensa del surrealismo creativo de artistas como Moholy-Nagy o Man Ray tenía mucho en común con la visión artística decimonónica, puesto que se alejaban de la realidad documental, como si esta fuera un impedimento para la creatividad. En concreto, afirma Kracauer que los "*subjective photographers*", siguen obsesionados por la capacidad personal de controlar el proceso: en su deseo de potenciar las cualidades del medio, ponen atención sobre la selección que hace el fotógrafo, como si fuera un poeta o pintor (Kracauer, 1996, 261).

posmoderna, aunque se ha incentivado especialmente tras la revolución digital, como estudió David Hockney en su famosa obra *El conocimiento secreto* (2001).

En su última publicación, *La Cámara de Pandora*, Joan Fontcuberta ha moderado mucho su beligerancia¹⁶, en gran medida porque ya no considera necesario abrir los ojos al público sobre las mentiras que enmascara el prejuicio realista sobre la fotografía. La revolución digital, con su consiguiente desubicación del factor de registro, ha mostrado que la imagen no se reduce a su visibilidad, o al menos la visibilidad no es el criterio determinante ni el único; participan procesos que la producen y pensamientos que la sustentan, y en ese sentido sí podemos constatar un cambio de naturaleza con los soportes numéricos. Afirma Fontcuberta que hemos pasado de la sociedad industrial a la de la información como mercancía, los capitales opacos y las transacciones telemáticas invisibles. La fotografía digital tiene como material el lenguaje, los códigos y los algoritmos; comparte la sustancia del texto o del sonido y puede existir en sus mismas redes de difusión. Responde a un mundo acelerado, a la supremacía de la velocidad vertiginosa y a los requerimientos de la inmediatez y globalidad. Lo analógico se inscribe, lo

digital se escribe (Fontcuberta, 2010, 12). No habría por tanto demasiada diferencia entre la pintura y la fotografía artísticas, al menos en cuanto a la técnica se refiere.

Fotografía, arte y verdad

El artista Christian Boltanski se permitió afirmar en los *Rencontres de Photographie de Arles* de 2009 que “la fotografía es el fotoperiodismo; el resto es pintura” (Fontcuberta, 2010, 184). Es cierto que en la fotografía artística más de moda hemos vuelto sin ambages en fotografía al dominio de lo que Barthes llama la conciencia ficcional, más proyectiva o mágica (característica del cine), en la que el haber-estado-allí del sujeto-testigo (la conciencia espectral del acontecimiento) desaparece en favor de un mero estar-allí de la cosa puesta frente al aparato (lo propio de un instrumento de grabación). Opino que esta distinción de Barthes en *La Chambre Claire. Note sur la photographie* (1980), es un punto clave, al que conviene retornar, en plena era digital¹⁷.

En un Congreso internacional de fotoperiodismo al que tuve la fortuna de asistir en Lima, se puso sobre la mesa el gran debate de los límites de intervención del fotógrafo (y el proceso de edición posterior) en la transmisión de las imágenes de reportaje. Por

16 En la introducción al libro explica el sentido de este cambio: como de la caja de Pandora, de la cámara puede salir todo lo bueno y lo malo, depende del uso que se haga de ella.

17 Cf. BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1990 (1ª edición en francés: 1980).

supuesto, tanto académicos como fotógrafos-los que se juegan el tipo por una imagen in situ- éramos conscientes de las posibilidades artísticas (y, por tanto, manipuladoras) del medio; aspecto éste que no sólo puede sino que debe esgrimirse también dentro del género fotográfico más pegado a la realidad, para su propio beneficio. Pero no hubo acuerdo en definir hasta dónde llegan los límites en esta intervención; y no lo hubo porque es algo abierto. Depende siempre de la conciencia de cada fotógrafo, que es el testigo presencial del suceso a

transmitir; y sólo a él corresponde hacerlo bien, del modo más adecuado posible a la realidad, a lo que se pretende contar y al pacto de lectura que se establece con el público, al que no conviene engañar demasiado.

Para que esto se entienda mejor, extraeré de mi intervención la comparación entre fotografías de temas similares, pero ideas opuestas sobre la verdad fotográfica, como son los trabajos de Eugene Smith “Velatorio en la aldea de Deleitosa” y “Fading Away” de Robinson.



Fading Away, 1853. H. P. Robinson.



Velatorio en la Aldea, Spanish Village, Life, 1951, Eugene Smith.

Ambos fotógrafos recurrían a todo tipo de manipulación, tanto previa (preparación de la escena en el primer caso, utilización de focos en el segundo) como posterior (revelado por zonas, e incluso montaje, también en el caso de Eugene Smith, aunque no en este caso), pero la diferencia es abismal. En “Fading Away” no hay muerto real; ni interesa que lo haya. Son dos fotografías que buscan finalidades muy distintas. Y saber esto, es lo que hace de ellas dos obras de arte, cada una a su manera (Latorre, Garay, 2006).

En el caso de Smith, su arte fotográfico va unido a su prestigio profesional, la confianza de que no nos está

engañando. Y no pueden separarse ambos aspectos en su fotorreportaje, puesto que sabemos que utilizaba todos los recursos de que dispone para transmitir la verdad que él vivió tal como la experimentó en el lugar y en el momento del disparo (Maddow, 1985, 34). Y, en lo que aquí nos interesa, que es el estatuto artístico de lo fotográfico, en ese valor que otorgamos a sus imágenes, radica también su más atractiva fuente de belleza=verdad. Diane Arbus (1972, 5), tan voluntariamente subjetiva, solía decir que al cine le corresponde un carácter de ficción; a la fotografía, de verdad. Y sobre verdad habla también Roland Barthes (que llevó en su investigación el *cogito ergo sum*

cartesiano hasta sus más radicales consecuencias) cada vez que se refiere a la fotografía, a la que pone fuera de cualquier otro componente estético que no sea el documental: "lo verdadero, la verdad, la sensación de verdad y la exclamación de verdad" (Barthes, 1977, 41).

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

Y esta confianza que el imaginario colectivo pide a las imágenes “informativas”, se extiende también al panorama de la fotografía “musealizable”, donde entran reporteros como Smith o Capa (siempre que no se demuestre que su *Miliciano caído en combate* era una ficción), que gozan de un aura que

incluye también –porque no depende de ello– el factor reproducible de sus imágenes. Excede el campo de esta comunicación analizar si este aura fotográfica es, o no, una prolongación del “culto a la personalidad”, que reduce la vieja noción benjaminiana a “la magia averiada de su carácter de mercancía” –por utilizar algunas frases que este filósofo hizo famosas. Pero sí que me gustaría ocuparme, al menos brevemente, de lo que hay de verdad en toda representación.

Susan Sontag (1981, 96) dice que la historia de la fotografía podría recapitularse como la lucha entre dos imperativos diferentes: el embellecimiento, que proviene de las bellas artes, y la veracidad, que no sólo responde a una noción de verdad al margen de los valores, un legado de las ciencias (y la tecnología), sino a un ideal moralizado de la veracidad, adaptado de modelos literarios del siglo XIX y de la entonces nueva profesión de periodista independiente. La veracidad que tradicionalmente se le atribuía al fotoperiodismo (o a la fotografía científica-como opuesta a la artística), ya no es admisible para el pensamiento posmoderno, que defiende la confusión de géneros tan característica de nuestro tiempo (como una generalización del rol trasgresor del arte a todos los niveles de la comunicación).

Por imperativo de la sociedad del espectáculo (Guy Debord, 1973), los propios reporteros y documentalistas

se han convertido en “inventores” de sus historias (*infotainment*), mientras que, curiosamente, los programas de ficción de más audiencia son reality shows. Por no volver a hablar de la cuestión digital, que permite que la manipulación pase del todo desapercibida, o al menos se de ya por supuesto que es así. Si a este cambio tecnológico, añadimos la enorme influencia que ejercen los Media en la configuración de los modelos sociales, llegamos a la conclusión de que se han invertido los extremos de realidad y representación, hasta pasar a ser un todo confuso de simulacro representativo. Son las famosas declaraciones de Baudrillard (*Simulation*, 1983):

estamos presenciando el fin de la perspectiva y del espacio panóptico (que permanece como una hipótesis moral ligada a todo análisis clásico de la esencia "objetiva" del poder) y de ahí la absoluta abolición de lo espectacular... Los propios medios ya no son identificables como tales y la confluencia de medio y mensaje (McLuhan) es la primera gran fórmula de esta nueva era. Ya no hay medios en el sentido literal del término: se han vuelto intangibles, difusos e integrados en lo real¹⁸.

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

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

18 Cit. en FONTCUBERTA, 1998, 195.

no tenga ningún criterio, un criterio moral, si se quiere. Significa sólo que no tiene el criterio en sí misma, sino que tiene que buscarlo fuera de ella, y concretamente, igual que la moral, en la realidad, y más precisamente en la naturaleza (Inciarte, 2004, 28-40).

La naturaleza es sin duda el mejor juez, pero esta adecuación de la imagen con la realidad se comprueba sólo a posteriori, por los efectos de la comunicación. Esto es, en el hecho mismo de que la imagen ayude al sujeto social a adecuarse con la naturaleza de las cosas. Cuando Aristóteles distingue en la Poética sobre las dos "verdades" de la realidad natural y de la representación, no estaba oponiendo ambos mundos. La palabra griega que se emplea en la Poética para referirse a la relación entre la ficción literaria y la realidad histórica o natural –*eikon*– tiene la misma raíz que nuestra palabra icono, de donde deriva imagen. Esta es la conclusión de Aristóteles, para quien el arte imita a la naturaleza, no como natura naturata sino natura naturans, en su mismo poder de creación, acorde con sus mismas leyes. Ahí radica la honestidad de una representación.

Pero ya entonces Aristóteles se encontró con la oposición de los sofistas, que no

aceptaban el criterio de la naturaleza para juzgar sobre lo verdadero y lo falso, y ni siquiera el de la mayoría (tampoco Aristóteles, que sabe que la mayoría puede equivocarse, o ser engañada por una minoría), sino que preferían terminar de una vez con ese tipo de oposiciones (entre bueno y malo, estar despierto o soñando, enfermo y sano, cuerdo y loco...), guardarse de todo juicio y vivir en adelante sin convicciones¹⁹. Es la eterna discusión entre relativismo y realismo (en el sentido Aristotélico del término): el debate tiene más que ver con las distintas alternativas ante el conocimiento de las cosas que con los distintos medios de recrear la realidad.

La Pietá Islámica.

El más reciente debate entre lo pictórico y lo fotográfico que ha tenido lugar en España es el del último premio World Press Photo 2012, ganado por el español Samuel Aranda, y conocido ya popularmente como la Pietá islámica.

El periodismo no tiene porqué pretender hacer obras de arte que trasciendan el tiempo -aunque a veces ocurra esto- sino que habitualmente muestra el rostro popular de la noticia, lo que la opinión pública espera escuchar, para bien o para mal, aunque esta noticia no se adecue necesariamente

19 "Sería de extrañar si los adversarios (los sofistas) dudaran (...) si las cosas son tal como parecen a los sanos o como parecen a los enfermos (...) de si es real aquello que sucede así para los que duermen o para los que están despiertos. Pues es claro que ellos no piensan así en realidad". ARISTÓTELES, Refutaciones sofísticas, 165a, pp. 6-10.



World Press Photo 2012, Samuel Aranda

con todos los matices de la verdad. Es lo que llamamos paradigmas dominantes del momento, que suele ser todo lo contrario a lo que hacen los artistas más punteros. No digo que éstos sean mejores o peores como personas o como profesionales; hay de todo en todas partes. Me refiero a que a los artistas no les interesa tanto lo que se da por supuesto como lo que implica una visión alternativa a lo dominante. A veces esa propuesta arriesgada acierta y otras veces no. Solo el tiempo pone a cada uno en el lugar que le corresponde.

En todo caso, y aunque suene a tópico, el arte reclama permanencia mientras que el periodismo tiende a ser efímero, y por eso los premios del

fotoperiodismo no escapan a esta dinámica. O bien no trascienden el momento, o si lo trascienden son juzgados de modo muy diferente poco tiempo después de cuando fueron fotografías premiadas por su valor periodístico. Se entenderá mejor esta reflexión con un ejemplo: el caso de un reportaje fotográfico que recibió el primer premio del *World Press Photo* 2006 en la categoría de retratos: la foto de boda del sargento Ziegel, que quedó totalmente desfigurado tras ser atacado en Irak por un coche bomba, el 22 de diciembre de 2004. Perdió un ojo, las orejas, labios, nariz y un brazo.

Esta historia personal era especialmente conmovedora y por eso

la fotografía mereció ese premio internacional. A pesar de esa desgracia, la novia de Ty, Renee Kline, después de un año acompañando al herido en su recuperación paliativa, decidió cumplir con la promesa de matrimonio que le había hecho antes de que éste fuera a su última misión en Irak. Pero Nina Berman no es fotoperiodista y tampoco fotógrafo de bodas, sino que hace ese tipo de fotografía que podríamos definir como artística, y que aspira a ver las cosas con una profundidad que excede el ámbito de lo políticamente correcto. La fotografía era consciente de que ese retrato, como toda la colección que había realizado el día de la boda de Ty Ziegel y Renee Kline no era una simple serie de Candy Photography, sino algo demoledor.

El aspecto indexical o de registro propio del medio fotográfico implica que lo que vemos en la imagen, como la misma realidad fotografiada, incluya muchas perspectivas, unas evidentes y otras subconscientes, más o menos ocultas por los paradigmas dominantes. De hecho, a pesar de la pose de los fotografiados, ignorantes ellos mismos de lo que estaba haciendo la fotografía, se trata del mayor alegato contra la guerra, y ni siquiera los métodos deformantes del expresionista Otto Dix en su famoso cuadro antibelicista Los jugadores de

cartas, pudo llegar tan lejos en esa denuncia.

Todo eso estaba implícito ya en la foto de Nina Berman ganadora del WPP, pero no era lo que querían ver ni los miembros del jurado que le otorgaron ese premio ni el público que lo aplaudió. Es más popular premiar un resultado feliz que algo que amenaza ruina desde el principio, como intuía ya Nina Berman. De hecho, el 17 de Noviembre del 2007, la CNN reportó que los Ziegel se separaban, antes de cumplir un año de matrimonio. No es fácil superar las fracturas –físicas y mentales– que deja la guerra, como muestran con realismo poético películas como Los mejores años de nuestra vida (1946) de Willam Wyler o El Cazador (1978) de Michael Cimino. A día de hoy toda la serie fotográfica de Nina Berman ha trascendido el tiempo como un alegato antibelicista, y no tanto como una imagen periodística sobre un momento concreto, entonces feliz, de la pareja retratada.

También la fotografía que ha recibido el premio general WPP 2012, del español Samuel Aranda, puede trascender el tiempo. Pero opino que lo hará con lecturas muy distintas a las que ahora provoca en el común de los espectadores. El método iconográfico-iconológico de Panofsky nos enseña a leer esta imagen de modo profundo²⁰. En primer lugar la fotografía

20 Para un resumen de sus ideas estéticas, cf. PANOFSKY, E. "The History of Art as a Humanistic Discipline", publicada por primera vez en T. Greene, ed. *The Meaning of the Humanities*, Princeton, NJ, 1940, pp. 89-118; recogida en *Meaning in the Visual Art*, Garden City, New York, 1955. Existe la edición española con el título *El significado en las artes visuales*, Alianza Forma, Madrid, 1987 (cuarta edición).

ganadora del World Press Photo es una imagen pintoresca para la mirada occidental, y muy popular por las connotaciones iconográficas que despierta en el espectador en relación con la Pietá, una referencia a Miguel Ángel fundamentalmente. En segundo lugar, por la misma asociación iconográfica, encierra un mensaje esperanzador en el imaginario colectivo tardo-cristiano: soñamos que la llamada primavera árabe sea algo así como la resurrección de Cristo tras los sufrimientos de la pasión y su muerte en la cruz. Que el fruto de esos dolores de parto, inevitables en todas las revoluciones, será el nacimiento de un tiempo mejor para el mundo árabe.

No es necesario haber caído en la cuenta de esta información implícita en la fotografía premiada. Las imágenes actúan en el imaginario colectivo de modo inconsciente, y en fotografía hay además un importante componente de sobreinformación que sólo el tiempo hace surgir y sitúa en su lugar adecuado. Pero es evidente que toda imagen, además de comunicar un contenido concreto intencional, expresa una determinada cosmovisión del mundo más o menos implícita. En el caso del fotoperiodismo hay que tener también en cuenta la línea editorial. El editor pone tanto de su parte como el autor de la fotografía. Y

esto es lo que ocurre habitualmente en el premio WPP.

Es posible que los miembros del jurado, además de ese paradigma implícito esperanzado con respecto a las “revoluciones” de la primavera árabe, que explica que la fotografía en cuestión haya sido seleccionada, hayan tenido presente el dato de que su autor era un fotógrafo español, lo que se asocia en el imaginario occidental con el sueño de una Alianza de Civilizaciones. De hecho, la Pietá islámica puede relacionarse visualmente con las fotografías de mujeres con velo típicamente españolas, abundantes tanto en el folclore popular (remito por ejemplo a las fotografías de Ortiz-Echagüe y otros fotógrafos de su generación²¹) como en la iconografía religiosa tradicional. La cantante Alaska y su marido Mario Vaquerizo se han hecho famosos por una fotografía de tema similar, que supuestamente es artística por ser provocadora (*Obscenity* es el título de la exposición de Bruce Labruce a la que pertenece, que por supuesto evita cuidadosamente provocar al Islam). Es interesante que ambas “Piedades” se hayan exhibido al mismo tiempo, y den una cierta imagen de España a nivel internacional. Quizás sea esta coincidencia una de las razones por las que Samuel Aranda se ha distanciado

21 Cf. por ejemplo Latorre, Jorge, “Pictorialism in Spanish Photography: ‘Forgotten’ Pioneers”, *History of Photography*, Volume 29, Number 1, Spring 2005, pp. 60-72.

del tema de la Pietá en sus manifestaciones públicas: “Me considero un trabajador más, no creamos nada, simplemente documentamos lo que pasa” (Colpisa, publicado en Diario de Navarra, 11 de febrero de 2012, p. 62).

Hay implícita en estas declaraciones la conocida creencia de que frente a la creación artificiosa propia de la fotografía artística actual, la fotografía periodística es algo mecánico, y por tanto objetivo. Pero el fotógrafo ha hecho que la noticia sobre el premio internacional fuera unida a unas afirmaciones tuyas nada objetivas, que han levantado polémica en todos los medios españoles, puesto que han tenido lugar justo después de las elecciones que han dado mayoría absoluta al Partido Popular: lo que de verdad me gustaría fotografiar es la revolución en España (ibídem). Se trata de una clara comparación entre las primaveras árabes y la crisis española, que requeriría también un cambio radical, en las calles, y no simplemente electoral, según el fotógrafo.

La teoría revolucionaria tiene mucho de traslado a la esfera política de los consuelos de la religión. Ya hemos visto de la mano de Panofsky lo que hay implícito en este tema de la Pietá como esperanza futura más allá del dolor del presente. El propio Aranda, da por supuesto esta visión utópica cuando afirma sobre su fotografía que “la mujer ofrece mucha entereza.

Tenemos la imagen de que la mujer árabe está sometida pero creo que aquí se rompe el mito” (Colpisa, publicado en Diario de Navarra, 11 de febrero de 2012, p. 62). Y quizás esta visión utópica es la que le hace distanciarse del tema de la Pietá, que está asociado a una tradición cristiana que de la que él se excluye afectiva y culturalmente (Aranda, S. 2012).

Ni Aranda ni los responsables del WPP han captado que habría un argumento mayor para distanciarse de ese tema: a diferencia de otros famosos ejemplos de la Pietá, en las que lo más expresivo del conjunto está en el rostro y las manos, ésta madre retratada con su hijo en brazos lleva velo completo y guantes. Esto es, esa mujer fuerte en la adversidad que Aranda admira, y a la que por eso mismo fotografió en un hospital de Yemen, podría contribuir a la educación de las nuevas generaciones en el integristo, y por tanto ser lo opuesto a lo que la iconografía cristiana de la Pietá representa. De hecho, las primaveras árabes ya están derivando allí donde triunfan en una posibilidad real de crudo invierno: esto es, la sustitución de unos regímenes autocráticos más bien laicos por otro tipo de dictaduras basadas en la sharia al Islamiya.

En todo caso, aunque a su autor no le guste –con razón– esa asociación con la iconografía tradicional cristiana, la Pietá musulmana se ha impuesto en los titulares como el nombre oficial del WPP 2012, ganado por un español –el

país de referencia histórica para hablar de multiculturalismo religioso. Me temo que, como ocurrió con las fotos de Nina Berman, el tiempo –pues no me cabe duda que la fotografía de Aranda perdurará más allá del premio WPP– nos enseñará a mirar esa Pietá islámica particular de modo muy distinto a como la vemos ahora: de un modo menos esperanzado, pero históricamente más verdadero, acorde con la realidad que representa, aunque no la sepamos ver todavía en toda su complejidad.

Conclusiones

Hemos visto cómo desde el principio la fotografía influye en la pintura de varias maneras: el pintor puede copiar simplemente una fotografía (o utilizar la cámara oscura como era frecuente desde el Renacimiento), puede servirse de ella como apunte o documento (para el trabajo de academia o taller), puede inspirarse en ella para una imagen determinada, o haber asimilado la visión icónica propia de la fotografía y restituirla consciente o inconscientemente en su obra, como hacen los impresionistas, futuristas, expresionistas; y en fin, puede utilizarla directamente como medio de expresión (collages fotográficos, rayogramas, etc.). Y también la fotografía se deja influir por la que entonces era la reina de las artes. De hecho, en el siglo XIX no tenía identidad propia como lenguaje artístico; sólo por casualidad enfocaba el tema de la propia vida en directo

que le es más característico (en circunstancias extraordinarias de agitación política y social). A finales de siglo se plantea cual es su específica aportación a la visión contemporánea, y se llega a una síntesis tomando los principios estéticos de la Secesión de fin de siglo, junto con el enfoque documental del periodismo gráfico y las lecciones impresionistas de captación del movimiento.

Este es el contexto de los fotógrafos pictorialistas, que se encuentran entonces con el hecho de que la pintura moderna (con la que más adelante, en los 20, se aliará otra vez la fotografía) abandona el camino de la representación y toda pretensión estética asimilada a la realidad, por lo que se plantean un nuevo desafío: ¿se debe aceptar la representación de las cosas como específicamente fotográfico, o es necesario hacer también “imágenes” artísticas modernas con medios fotográficos? Esta polémica sobre lo que constituye la esencia del arte fotográfico sigue todavía provocando algunas de las reflexiones más interesantes en el panorama artístico contemporáneo, que desde la Segunda Guerra Mundial tiene su centro de gravitación en Nueva York. La historiografía reciente de Rosalind Krauss (heredera de las propuestas de Benjamin, Sontag, etc.) ha contribuido a que esta urbe aparezca como un factor de cambios no sólo en la conciencia sobre lo fotográfico sino sobre el arte en general.

Pero no habría en mi opinión tal transformación del arte por influencia de “Lo fotográfico”: como ha ocurrido siempre, también en la pintura, lo que hay de verdad artística (siempre como búsqueda-descubrimiento) en las imágenes depende de la técnica utilizada pero sobre todo depende del creador; y es importante que éste, además de *épater*, informe al público sobre lo que hace, con qué finalidad, en qué contexto y hacia qué ámbito (artístico, periodístico, publicitario, etc.) va dirigido su trabajo. Este tiempo de incertidumbres tanto tecnológicas, por la revolución digital, como conceptuales (el dominio del relativismo cultural) exige más que nunca la presencia de la ética tanto en los artistas como en los fotoperiodistas; especialmente en un terreno como este de la fotografía en el que lo artístico y el valor de comunicación se confunden constantemente.

No es esta inevitable confusión algo sólo negativo, en mi opinión. En alianza con el arte -que tiene algo de premonitorio- la fotografía puede

hacer que las tres dimensiones del tiempo comparezcan al unísono en el presente, más allá incluso de las intenciones de su autor. Aunque no estoy de acuerdo con su resignado relativismo, sí coincido plenamente con Joan Fontcuberta cuando, en su contribución a la colección Summa Artis (2001, 288), afirma que la fotografía es un ser proteico que absorbe todas las transformaciones culturales, y puede incluir en la categoría de arte las experiencias más aparentemente inocentes, artísticamente inintencionadas, de los fotógrafos documentales históricos (La historia de la fotografía peruana aporta ejemplos excepcionales al respecto) o de los contemporáneos, como hemos visto por el ejemplo del WPP 2012, en relación con la iconografía tradicional de La Pietá. Los encuentros y desencuentros entre arte y fotografía no sólo son ineludibles, sino que han sido, y seguramente seguirán siendo, muy fecundos para este medio de expresión-representación, y para el mundo del arte y de la reflexión en general.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANDA, S. (2012). “Cualquier madre puede sentirse identificada con la fotografía del premio”. *Nuestro Tiempo*, 674 (mayo – junio), 156 y ss.

ARBUS, D. (1972). en Diane Arbus. New York: Aperture.

ARISTÓTELES, *Refutaciones sofísticas*. 165^a.

BANNON, A. (1981). *The Photopictorialists of Buffalo*. Buffalo: Media Study.

- BARTHES, R. (1990). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- BARTHES, R. (1977). “Les portraits de Richard Avedon”. *Photo* n. 112 (enero), 40-46.
- BAUDELAIRE, Ch. (1961). “Le public moderne et la photographie” (Salón de 1859), en *Ouvres complètes*. París.
- BAYLES, M. (2001). “The Perverse in the Popular”, *Wilson Quarterly*, Summer, 40-47.
- BENJAMIN, W. (1976). *Discursos Interrumpidos*. Madrid: Taurus.
- COLOMA, I. (1986). *La forma fotográfica*. Málaga: Ed. del Colegio de Arquitectos.
- DEBORD, G. (1973). *La société du spectacle*. París: Simar Films.
- DESCOMBES, V. (1982). *Lo mismo y lo otro: Cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933-1978)*. Madrid: Cátedra.
- FONTCUBERTA, J. (1977). “La subversion photographique de la réalité”, *The Village Cry*, n. 7, Basel.
- FONTCUBERTA, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FONTCUBERTA, J. (1998). *Ciencia y fricción*. Murcia: Mestizo.
- FONTCUBERTA, J. (2001). *La fotografía en España: de los orígenes al siglo XXI*, Summa Artis: historia general del arte, V. XLVII. Madrid: Espasa Calpe.
- FONTCUBERTA, J. (2010). *La cámara de Pandora: la fotografi@ después de la fotografía*. G Barcelona: Gustavo Gili.
- GOMBRICH, E. H. (1997). “Cuatro teorías sobre la expresión artística”. *Atlántida III* (1992), enero-marzo, n. 9; *Temas de nuestro tiempo: propuestas del siglo XX acerca del saber y del arte*, Madrid: Destino.
- GROYS, B. (1999). “The artist as an exemplary art consumer”. XIV Congreso Internacional de Estética: Lubliana, I, 81-96.
- GUBERN, R. (1988, segunda ed.). *Mensajes icónicos en la sociedad de masas*. Barcelona: Lumen.

HERRERA, J. (1976). "Fotografía y pintura en el siglo XIX". *Goya*, n.º. 131 (marzo-abril).

HOCKNEY, D. (2001). *El conocimiento secreto*. Barcelona: Destino.

INCIARTE, F. (2004). *Imágenes, palabras, signos: sobre arte y filosofía*. Pamplona: Eunsa.

KOSTELANETZ, R. (1970). *Moholy-Nagy*. Nueva York: Praeger Publishers.

KRACAUER, S. (1995). Photography, en Thomas Y. Levin (edit.). *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Cambridge: Mass Press.

KRAUSS, R. E. (2002). *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.

LATORRE, J. (2003). "La fotografía entre lo documental y lo representado". VI Coloquios de Cultura Visual Contemporánea, Valencia: Mainel, 71-83.

LATORRE, J. (2000). "El arte de la fotografía: hacia una nueva mirada aristocrática", *Comunicación y Sociedad*, XIII, n. 2 (diciembre), 117-139.

LATORRE, J. (2005). "Pictorialism in Spanish Photography: 'Forgotten' Pioneers". *History of Photography*, Volume 29, 1 (Spring), 60-72.

LATORRE, J., GARAY, A. (2006). "El fotoperiodismo en el diván". I Congreso Internacional de Fotoperiodismo, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima (Cf. <http://www.pucp.edu.pe/eventos/fotoperiodismo/conf.htm>)

LEMAGNY, J.-C. (1992). *L'ombre et le temps. Essais sur la photographie comme art*, París.

MADDOW, B. (1985). *Let truth be the prejudice: W. Eugene Smith, his life and photographs*. New York: Aperture.

MENTIENNE, A. (1979). *La Decouverte de la Photographie en 1839*. New York: Arno Press.

MISERACHS, X. (1998). "La Venganza del Arte" en *Criterio fotográfico. Notas para un curso de fotografía*. Barcelona: Ediciones Omega.

NARANJO, J. (1984). *Idas y Caos*. Madrid: Ministerio de Cultura.

PANOFSKY, E. (1955). "The History of Art as a Humanistic Discipline". publicada por primera vez en T. Greene, ed. *The Meaning of the Humanities*, Princeton, NJ. 1940; recogida en *Meaning in the Visual Art*, New York: Garden City.

PHILLIPS, Ch. (1989). *Photography in the Modern Era, European Documents and Critical Writings, 1913-1940*. New York: Aperture.

SONTAG, S. (1981). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.

SOUGEZ, M.- L. (1994). *Historia de la Fotografía*. Madrid: Cátedra.