

El poliedro de la fotografía. Registro, documento, arte y plusvalía.

Álvaro de los Ángeles

Imágenes frente a fotografías

El pasado 18 de junio de 2009, en plena reacción ante los resultados electorales en Irán, el periódico El País publicaba una noticia en portada con el titular “Twitter burla el cerco de los ayatolás” junto con el subtítulo “La Red se convierte en el campo de batalla de una ‘ciberrevuelta’ mundial”. Apenas tres años antes de esa fecha¹, parte de este titular no hubiera sido posible realizarlo, ni tampoco habría sido entendido por un sector amplio de sus lectores. Puede que incluso un diario como el citado tampoco se hubiera atrevido a publicarlo fuera de su suplemento especializado en tecnología. Tecnicismos como *Twitter*, *Red* (escrita su inicial con mayúscula) o el entrecomillado *ciberrevuelta* no sólo responden a una extensión global de la tecnología, sino que han empezado a verse como herramientas útiles y funcionales para contra atacar abusos de poder o desvelar situaciones comprometidas. En este caso, la tecnología sirvió para denunciar la irregularidad en los resultados electorales, decantados a favor del reelegido presidente Mahmud Ahmadineyad. Con anterioridad a este tipo de ejemplos, una gran parte de las informaciones sobre tecnología, Internet y redes sociales publicadas en las secciones habituales de los periódicos servían para desenmascarar actos subversivos, acciones piratas, intercambios sexuales o redes de explotación derivadas, o bien extendían la crítica a propósito del empleo del anonimato, sobre el cual, se impele constantemente, existe total impunidad en Internet.

El aspecto fundamental de este ejemplo, más allá de la normalización del titular, es la posibilidad real que este servicio de microblogging aporta para establecer una red social capaz de estar organizada e interconectada en tiempo real y con el empleo de diferentes canales de información. Aunque es cierto que el uso de Twitter fue efectivo fuera de Irán y no tanto dentro de sus fronteras, consiguió generar en la opinión pública internacional una postura firme contra los comicios fraudulentos gracias a las imágenes y los mensajes obtenidos de primera mano. Por otro lado, como contraprestación a las ventajas, estas prácticas informativas en las que cada ciudadano/a deviene periodista generan un tipo de información donde el contenido y su procedencia resultan difícil de contrastar. Dos meses antes de esta revuelta en Irán, Twitter y Facebook fueron los

¹El servicio de microblogging *Twitter* ha sido creado por Jack Dorsey se lanzó a la Red el 13 de julio de 2006.

redes sociales que consiguieron congregarse a más de 20.000 personas en Chisinau, capital de Moldavia, contra los resultados electorales que daban como ganadora a la formación en el Gobierno, liderada por el Partido Comunista. La impulsora de esta convocatoria, bautizada como la primera *revolución twitter*, fue Natalia Morari, una joven periodista de 25 años. Para ella, como para tantos otros usuarios, Internet "hace un mundo más democrático. La democracia es imparables a través de la Red"². Estas mismas palabras, o casi idénticas, se han empleado a través de décadas y décadas para definir el poder de la fotografía. Toda su historia, si situamos su inicio en la presentación pública del invento en 1839 en París, se puede entender como una imparable evolución en la democratización de su uso. Las sucesivas actualizaciones de este proceso imparable tienen un antes y un después de la irrupción de la fotografía digital y el universo de producción y difusión de imágenes que le acompañan, cada vez más completo e inmediato.

El dramático e injusto icono de la revuelta verde iraní, silenciada con los disparos de la milicia *basiyí*, fue la muerte de la joven de 26 años Neda Aga Soltán. Su agonía fue grabada en directo con un teléfono móvil y difundida a través de YouTube a todo el planeta. La imagen de Neda se relaciona irremediabilmente con otros iconos fotográficos o audiovisuales de guerras y revueltas, como la niña sudvietnamita corriendo desnuda momentos después de un ataque con Napalm durante la Guerra de Vietnam o el estudiante chino que se encaró con los tanques del Ejército Popular de Liberación en la Plaza de Tiananmen. La presentación o no de las imágenes de estos y otros sucesos diarios en los medios de comunicación mantiene abierto el debate sobre la ética profesional. ¿Qué debe entenderse por *derecho a la información* y hasta dónde debe llegar su cumplimiento, pues con frecuencia choca de frente o se salta el propio derecho de las personas agonizantes o muertas a ser respetadas en una situación tal? ¿Es la visibilización de estos conflictos a través de las imágenes, un acicate para acelerar su resolución, o sólo sirven para curtir cada vez más nuestras miradas sobre ellos, haciéndonos más insensibles?

Susan Sontag plantea en su libro *Ante el dolor de los demás* una relectura de lo dicho por ella misma en uno de los ensayos publicados en *Sobre la fotografía*. En el texto escrito en 1977 bajo el título "En la caverna platónica", proponía una cierta "ecología de las imágenes", mientras que en el posterior, publicado en 2003, exponía

² Información tomada del artículo "El poder de las redes sociales", de Verónica Calderón y Juan Diego Quesada publicado en el periódico El País, domingo 21 de junio de 2009.

sus dudas, su cambio de opinión al respecto: “En el primero de los seis ensayos de *Sobre la fotografía*, sostuve que si bien un acontecimiento conocido por fotografías sin duda se vuelve más real que si éstas no se hubiesen visto nunca, luego de una exposición reiterada el acontecimiento también se vuelve menos real³. De igual modo que generan simpatía, escribí, las fotografías la debilitan. ¿Es cierto? Lo creía cuando lo escribí. Ya no estoy tan segura. ¿Cuál es la prueba de que el impacto de las fotografías se atenúa, de que nuestra cultura de espectador neutraliza la fuerza moral de las fotografías de atrocidades?”⁴ Es tras este planteamiento que Susan Sontag introduce el problema de la televisión como medio masivo de información y el hastío que nos puede llegar a provocar, en cuanto que consumidores ávidos de novedades y predispuestos al aburrimiento, la reiteración de las imágenes, su repetición incansable. Con la avalancha de novedades surgidas o actualizadas desde el todavía cercano 2003, año de publicación del texto de Sontag, esta situación no ha hecho sino multiplicar las posibilidades reales de visionar imágenes en tiempo real o apenas diferido y, por lo tanto, también nuestra capacidad de hastío ante la reiteración y la sucesión inmediata por otras. Eso sin hablar de los numerosos canales de almacenamiento y visionado de imágenes fijas y en movimiento existentes ahora, la mayoría de los cuales se han creado después de esa fecha. Y no parece que la cuestión ética al respecto de cómo mostrar a los otros pueda ser alguna vez un tema zanjado, una solución que satisfaga a todas las partes, sobre todo a la más débil.

Entre los sucesos acaecidos en Tiananmen y las revueltas en Irán han pasado veinte años, y treinta desde la otra gran revolución persa que acabó con el reinado del Sha, inaugurando una etapa que se esperaba definitiva, al igual que la frustrada ahora, en la consolidación y mantenimiento de las libertades personales. Bahman Jalali fue uno de los fotógrafos que retrató esos sucesos en otro momento, con otros medios⁵. El contraste entre aquellas fotografías en blanco y negro, asentadas en su técnica analógica, en su cualidad como documentos *perdurables* y las imágenes actuales, tomadas con teléfonos móviles o extraídas de grabaciones registradas con vídeo, se

³ El texto exacto corresponde al fragmento siguiente: “Un acontecimiento conocido mediante fotografías por cierto adquiere más realidad que si jamás se hubieran visto las fotografías: piénsese en la guerra de Vietnam. (...) Pero después de una exposición repetida a las imágenes también pierde realidad.” Susan Sontag: *Sobre la fotografía*, Ed. Edhasa, Barcelona 1981, p. 30.

⁴ Susan Sontag: *Ante el dolor de los demás*, Ed. Alfaguara, Santillana Ediciones Generales, S. L., Madrid, 2003, p. 122.

⁵ La obra de Bahman Jalali fue mostrada en la Fundació Tàpies de Barcelona entre septiembre y diciembre de 2007. La comisaria de la muestra fue Catherine David.

establece una suerte de enfrentamiento simbólico entre lo que se entiende por fotografías y lo que podríamos denominar imágenes. La virtualidad de las imágenes digitales contrasta con la existencia física de la copia positivada. No es que no se impriman cientos de miles, millones de imágenes cada día, pero la proporción entre las imágenes tomadas y aquéllas que finalmente existen como copia física ha devenido escasa o muy escasa. Aspecto que viene a cuestionar, de nuevo, como una versión actualizada de la anterior, el concepto y el lugar del archivo.

Uno de los ejemplos más claros de este cambio imparable lo establece la existencia de servicios en la Red que proporcionan gratuitamente espacio para depositar las imágenes de sus usuarios. El medio más popular que permite el almacenamiento de imágenes y la posibilidad de agruparlas por categorías es Flickr: “Flickr es un sitio web que permite almacenar, ordenar, buscar y compartir fotografías y videos online” que “en noviembre de 2008 albergaba más de tres mil millones de imágenes. Cada minuto se agregan a Flickr alrededor de 5000 imágenes⁶.” Siguiendo este ritmo de 300.000 imágenes por hora y más de siete millones al día, en el período de un año natural prácticamente se almacenan en este servicio tantas imágenes como las ya acumuladas hasta 2008.

La tecnología ha ido extendiéndose en todas direcciones como un magma de cristal líquido, y ya no queda ámbito profesional o campo de acción alguno que no se haya visto transformado en el modo de emplearse, comunicarse y mostrarse afuera. La fotografía, más incluso que cualquier otro ámbito, se ha visto sacudido de manera radical. Conviven dentro de sí, no sin ciertas tensiones que son revisadas cada poco tiempo, la ilusión de una *cierta verdad documental* y el deseo y pretensión de *ser lenguaje artístico*. Por otro lado, es posible que estas supuestas tensiones no tengan ya más razón de ser, que dejen de ser el terreno abonado para controversias asentadas sobre bases ideológicas y culturales, más que eminentemente técnicas o de canales de exposición. El hecho documental no lleva adosado la objetividad como medio para mostrar la verdad, nunca lo ha llevado pese a esta extendida creencia; por más que sí ha existido y todavía puede existir una suerte de veracidad representada, un intento de captar lo que se ve con la intención de mostrarlo a otros, a sabiendas de las decisiones personales que implica hacerlo. Es por ello que la ficción que se le supone a la “fotografía plástica”, según el concepto acuñado por Dominique Baqué, y que en cierta

⁶ Información obtenida de Wikipedia: http://es.wikipedia.org/wiki/Flickr#cite_note-0

medida determina el nivel de creatividad o autoría del artista, no esté tan alejada de los intentos documentalistas de plasmar el mundo a partir de la mirada del fotógrafo.

El documentalista y teórico escocés John Grierson fue el primero en utilizar el concepto “documental” para referirse al filme de Robert Flaherty *Moana* (1926) como “el tratamiento creativo de la realidad”. Se instauraba con esta escueta y ajustada definición un modo de ver la realidad, así como la conciencia de que aquello registrado con imágenes y movimiento sería siempre una interpretación de lo acontecido delante de la cámara, aquello determinado como *real*. Si la subjetividad viene dada por la edición final del material filmado o por cada acción simple y exenta de encuadrar la escena desde un ángulo u otro, entendiendo estas opciones como extremos de un mismo espacio de intervención, es un hecho que se antoja secundario.

Pierre Bourdieu ha abundado en la problemática de la objetividad de la fotografía analizándola desde el punto de vista de su “uso social” como práctica extendida y popular. Para él, “la práctica corriente” de la fotografía “subordina la elección fotográfica a las categorías y los cánones de la visión tradicional del mundo. Por ello no es sorprendente que la fotografía pueda aparecer como el registro del mundo más acorde con esta visión de él, es decir, el más objetivo.” En este sentido, Bourdieu define como “realismo ingenuo” el hecho de que pueda “verse como realista una representación de lo real que debe aparecer como objetiva no por su concordancia con la realidad misma de las cosas (...) sino por su conformidad con unas reglas que identifican su sintaxis en su uso social con la definición social de la visión objetiva del mundo⁷”. Esto conlleva asociar una imagen de lo estipulado o entendido como real como algo verdaderamente objetivo, confundiendo con claridad ambos conceptos.

Pérdida y recuperación del aura, por otros medios

Durante el pasado mes de abril de 2009, una copia *vintage* de la fotografía de André Kertész *Pipa y gafas de Mondrian, París* [Mondrian's Pipe and Glasses, Paris] de 1926, se vendió en una subasta en Christie's por 376.500 \$ (alrededor de 260.000 €). Esta adquisición venía a superar otra de una copia de la misma fotografía que pese a ser también *vintage* pero no estar firmada ni su procedencia del todo contrastada, había costado once meses antes *sólo* 97.460 \$. La copia de Kertész se convertía así en la

⁷ Pierre Bourdieu: “La definición social de la fotografía”, en *Un arte medio*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p.139.

segunda fotografía más cara comprada en una subasta, superada únicamente por la de Alfred Stieglitz *Georgia O'Keeffe: Un retrato. Manos y dedal*, de 1919 [Georgia O'Keeffe: A Portrait-Hands and Thimble]. En 1993, esta fotografía alcanzó la cantidad de 398.500 \$, adquirida en su momento por la coleccionista y conservadora Ydessa Hendeles. El comprador de la fotografía de Kertész, de momento y pese a diversos rumores, permanece anónimo⁸.

Este ejemplo no incorpora ninguna novedad. El mercado artístico, como todas las demás variantes mercantiles, tiene sus propias reglas y circuitos, incluido el anonimato de determinados clientes. Plantear hoy un debate sobre la plusvalía de las obras artísticas no nos llevaría más que a la obviedad que establece la ley de la oferta y la demanda. Quien quiera y pueda adquirir algo, por muy desproporcionado que la compra pueda parecer a ojos externos, acabará adquiriéndolo en virtud de su interés en ello y en relación o competición con otros compradores. Sin embargo, todavía puede resultar útil comparar las prácticas mercantiles relativas a la fotografía con la contingencia que supuso el medio en sus orígenes y con la aptitud que ofrecía la reproducción masiva precisamente para cuestionar el concepto de aura en el arte y reducir la cualidad elitista de lenguajes como la pintura o la escultura.

Cuando Walter Benjamin escribe *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, entre 1935 y 1936, el reportaje fotográfico de André Kertész en casa de Piet Mondrian tiene casi diez años. Éste incluye, entre algunas vistas de la casa del pintor, la *naturaleza muerta* formada por dos pares de gafas, la pipa y un recipiente donde ésta reposa. El bol o cenicero y la cazoleta de la pipa contienen tabaco. Una de las gafas reparte su peso entre la parte inferior de la montura y sus patillas y la otra directamente sobre los cristales, apuntando sus patillas hacia arriba. Todos los objetos reposan sobre una mesa clara, cercanos al vértice de una de sus esquinas. Siete años más tiene el retrato de las manos y el dedal que Alfred Stieglitz le hizo a Georgia O'Keeffe. Por lo tanto está realizado dieciséis o diecisiete años antes de la escritura del famoso texto. Resulta del todo improbable, pero no por ello inimaginable, que

⁸ Datos extraídos del artículo de Judd Trully “Spring Photography Auctions”, en http://www.artnet.com/magazine_pre2000/news/tully/tully4-28-97.asp. Sin embargo, ha habido fotografías que han alcanzado precios mucho más altos que éstas también en subastas, como las del fotógrafo alemán Andreas Gursky, por ejemplo. La fotografía *Los Angeles* fue adquirida en 25 de febrero de 2008 por 2.715.652 \$ y el díptico *99 Cent II*, 2001 consiguió venderse el 16 de noviembre de 2006 por 2.480.000 de dólares. Las obras de Gursky tienen unas proporciones que las emparentan con cuadros de gran formato y, de hecho, entran dentro de la categoría de arte contemporáneo, no de fotografía. Las medidas del díptico mencionado son 341'1 x 205'7cm. De ahí que en el artículo de Judd Trully se fijen las imágenes comentadas de André Kertész y Alfred Stieglitz como las más caras dentro de su categoría.

Benjamin se basara en alguna de estas imágenes (u otras muchas de ambos fotógrafos reputados) para ajustar su análisis sobre el medio fotográfico y su capacidad para transformar el arte desde el punto de vista de la producción técnica. Ya en su *Pequeña historia de la fotografía*, publicado en 1931, Benjamin indica: “La bibliografía más reciente confirma el hecho sorprendente de que el apogeo de la fotografía (la actividad de los Hill y Cameron, de Hugo y Nadar) tuviera lugar durante su primer decenio. Y este decenio es precisamente el que precedió a su industrialización⁹”. Tres cuartos de siglo después de este apogeo industrial, en medio de las determinantes Vanguardias históricas, la fotografía ya es uno más de los lenguajes artísticos.

La elección de estas dos imágenes en este contexto viene determinada por su correlato en el mercado artístico, por ocupar puestos altos en la clasificación de las fotografías más valoradas. Y por un eterno dilema al que no es fácil encontrarle una respuesta definitiva. ¿Qué es lo que convierte a estas fotografías en sendos ejemplos de fetichización coleccionista? ¿Por qué estas imágenes y no otras de los mismos fotógrafos ostentan este récord? De hecho, puede considerarse que la fotografía más conocida de Stieglitz o una de las que más es *La terminal de tranvías de caballos*, Nueva York, 1892 [The Terminal] tal y como comenta Roland Barthes en *La cámara lúcida*¹⁰. ¿Cuál ha sido el paso entremedias que ha posibilitado que las dos copias hayan adquirido categoría de originales, es decir, de obras portadoras del aquí y el ahora prototípicos del concepto de aura artística?

Hay varios aspectos comunes en ambas obras que pueden tener que ver con la resolución de este dilema. Por descontado, pertenecen a dos fotógrafos de contrastada calidad e influencia en la historia de la fotografía. Ambas contienen al menos un aspecto representativo de las obras de cada fotógrafo: búsqueda de encuadres novedosos y arriesgados en el caso de Kertész; interés por la fragmentación del cuerpo femenino en el caso de Stieglitz. Asimismo, plantean un tipo de fotografía cercana a los planteamientos artísticos; si bien Kertész indujo la noción acuñada posteriormente como “instante decisivo”, la serie realizada en casa de Mondrian ilustra un tipo de fotografía alejada del documentalismo típico, especialmente el desarrollado hasta esa fecha.

⁹ Walter Benjamin: “Pequeña historia de la fotografía”, en *Sobre la fotografía*, Ed. Pre-Texto, Valencia, 2004, pp.21-22. Traducción de José Muñoz Millanes.

¹⁰ “(...) Constatava que en el fondo nunca me gustaban *todas* las fotos de un mismo fotógrafo: de Stieglitz sólo me gusta (pero con locura) su foto más conocida (*La terminal de tranvías de caballos*, Nueva York, 1893). En Roland Barthes: *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1989, p.50. [La fecha de esta fotografía aparece en el libro de Barthes, incluso con el copyright del Museum of Modern Art, Nueva York, como 1893. Sin embargo, el Moma, a través del archivo digital de su colección la fecha en 1892.]

Stieglitz, por su parte, como gestor de espacios artísticos, editor de revistas fotográficas y por su vinculación con el círculo artístico, siempre defendió la fotografía como un lenguaje artístico al mismo nivel que la pintura o la escultura. Un tercer elemento se antoja determinante: ambas fotografías representan (sin mostrarlos directamente) a dos *personalidades* del mundo del arte moderno. El pintor holandés y la artista estadounidense que, asimismo, fue mujer, compañera y amiga de Stieglitz durante los últimos casi treinta años de su vida.

Por un lado, vemos los objetos personales de Mondrian; no sus pinceles o sus lienzos, su caballete o alguna vista de su estudio, sino algo que se relaciona con una faceta doméstica y personal de su vida. ¿Puede ser una de estas gafas retratadas las mismas que portara el pintor en cualquiera de los retratos que le representan en fecha cercana a la de la foto de Kertész? ¿Tal vez en alguna otra posando con esta misma pipa?¹¹ La composición con las manos de O’Keeffe, a su vez, con el dedal y la aguja cosiendo un paño oscuro, relacionan el tradicional fetichismo de las manos del artista con una acción que, al igual que con los complementos de Mondrian, remiten o pueden ser vistas como acciones de un ámbito doméstico. Es decir, que más allá de la obra respectiva de ambos pintores, o sus físicos, lo que las fotografías muestran es la presencia de lo cercano a ellos en cuanto que personas, no tanto como artistas. Es la ausencia de sus rostros lo que permite, o en cualquier caso no evita, que estas imágenes se vean plenamente humanizadas y, al mismo tiempo, distantes.

De esta simple exposición de características sobre ambas fotografías, tomadas como caso de estudio, apenas podemos deducir que la fotografía es un territorio abonado para la interpretación. Así como que dicha interpretación sólo adquiere sentido cuando relaciona varios ámbitos en apariencia dispares que no están visibles en la propia imagen, sino que vienen dados por otras fuentes de información o conocimiento externos. Es lo que Johan Swinnen ha definido como “datos extrafotográficos”, sin los cuales, dice el autor belga, “la fotografía permanece en silencio absoluto¹²”. Ante la mudez de las imágenes, la retórica de su interpretación, el abuso de la literatura sobre ellas, a partir de ellas.

¹¹ Existe una fotografía titulada *Piet Mondrian and Pétro (Nelly) van Doesburg in Mondrian's studio at Rue du Départ, Paris*, fechada en 1923 y publicada en la revista *De Stijl*, vol. VI, número 6/7 en 1924, dos años antes de la fotografía de André Kertész. Curiosamente, en esta imagen Piet Mondrian posa con un cigarrillo entre sus dedos.

¹² Johann Swinnen: “Reciclar la realidad: buscar una infraestructura histórica de la paradoja al paroxismo”, en *Fotografía. Crisis de historia*, Joan Fontcuberta, (ed.), Actar, Barcelona, 2002, p.180.

Si la pérdida del aura artística puede simbolizarse en la realización de copias ilimitadas a partir de un original, quedando descontextualizadas espacial y temporalmente, la recuperación del aura por otros medios vendría a ser la copia limitada, las tiradas reducidas, el tratamiento de la copia como original o como parte de una serie corta de originales. Esto supone un acuerdo tácito o contractual entre las partes implicadas: el artista, el vendedor y el comprador, cada cual aportando al proceso la pata de un trípode figurado que se basa en una tipificación ya establecida y adquiere una normalización contrastada, no por ello exenta de conflictos. Cuando el original ya no posee fisicidad sino que ha sido producido y existe únicamente en modo virtual, el concepto de original y copia cambia por completo, así como su relación de dependencia. En estos casos es más correcto hablar de clonación, no de copia, pues cada una de las unidades deviene original en sí mismo a partir de una matriz que no posee soporte físico. Es por ello que los métodos digitales de almacenamiento de datos y de generación de imágenes suponen un cambio radical en el modo de entender la dicotomía entre ambos conceptos. Una de las paradojas de la fotografía como práctica social y lenguaje técnico, en origen alejada de las cualidades manuales de su productor, es su adecuación al arte desde los presupuestos artísticos tradicionales. Y, sin embargo, es precisamente desde los ámbitos ajenos al arte contemporáneo, más puristas en su concepción de la fotografía, desde donde se realizan las críticas más crudas a propósito del intrusismo del arte cuando la muestra en sus canales de exposición, difusión y mercado como si de una práctica artística *stricto sensu* se tratara. Incluso en plataformas cualificadas y que se muestran predisuestas al análisis de lo fotográfico en un sentido amplio, persiste la idea de que el arte se ha apropiado de la fotografía y es urgente recuperarlo para sus propios fines. La sensación que se obtiene, más o menos vaga o intensa dependiendo desde donde se lancen las opiniones, es que la fotografía ha acabado siendo la piedra arrojada de diferentes sectores enfrentados. Es de suponer que éste es el precio que debe pagar el medio por su cualidad y valor real como herramienta, así como por su éxito contrastado de uso social.