

jlatorre@unav.es

Facultad de Comunicación. Universidad de Navarra.
Edificio de Ciencias Sociales. 31080 Pamplona. España.

Doctor en Filosofía y Letras. Profesor Adjunto del Departamento de Cultura y Comunicación Audiovisual. Imparte la asignatura de Fundamentos Culturales de la Comunicación.

COMUNICACIÓN Y SOCIEDAD
Vol. XIII • Núm. 2 • 2000 • 117-139

El arte de la fotografía. Hacia una nueva mirada aristocrática

The Art of Photography: Towards an Aristocratic Vision

RESUMEN: Parte de la novedad que aporta la fotografía con respecto a las artes plásticas tradicionales se basa en la estrecha unión entre creatividad y técnica que garantiza el elemento mecánico del medio. Fundándose en esta realidad, una buena parte de la historiografía ha dado por supuesto que la fotografía anunciaba una era democrática del arte (tanto desde el punto de vista creativo como del consumo) basada en el azar y el automatismo, y por este motivo, despojada de todo elemento personal que, según la visión benjaminiana del "aura", quedaba asociado a la tradición aristocrática del arte anterior a la Vanguardia. El artículo analiza cómo este planteamiento no sólo no responde a la realidad de los comienzos (cuando el factor mecánico era un obstáculo para que la fotografía se considerara arte), sino que está también muy lejos de reflejar la realidad actual del arte moderno, una vez que la fotografía vuelve a convocar masas de espectadores a las salas de exposiciones y museos, lugares que teóricamente no le corresponderían. Las declaraciones recientes de Boris Groys sobre la mirada aristocrática de los fotógrafos contemporáneos vienen a respaldar la necesidad de una revisión profunda de lo que se considera artístico en fotografía.

Palabras clave: fotografía, medios de comunicación, bellas artes

ABSTRACT: *The close relationship between creative and technical process in Photography has been considered as an important fact in renewing the traditional knowledge of the art. From this point of view, recent historiography takes for granted that Photography has broken the limits of those subjects which are considered as artistic and has broadened the range to include everything stemming from modern visual culture related to the Media. It has been supposed that Photography had opened a "democratic" era of the art (both from the point of view of consume and creation), where chance and automatism creative have the highest importance, to the detriment of personal inspiration, which the fact of Benjamin's theory of "aura" considers to be an aristocratic remain of the times before the Vanguards. This article proposes that this approach is not only untrue historically but that it is also far from describing the present situation of modern art. Like at the beginning of photography, when mechanical deed was an obstacle for the artistic recognition of the new invention, artistic photography is nowadays exhibited in galleries and museums, rather than the places which theoretically were supposed to be its natural medium of showing: the Media. The Boris Groys' ideas about the new aristocratic vision of contemporary photographers support the need to revise what is considered artistic in Photography.*

Key words: Photography, Media, Art.

1. Introducción

La importancia del factor técnico en el proceso de obtención de una fotografía, lo que tiene de mecanismo de grabación, está en la raíz de que la fotografía fuera mal entendida desde sus mismos orígenes, y que incluso todavía hoy lo sea. Las consecuencias de esta incomprensión del medio fotográfico oscilan entre dos extremos: por un lado, el desprecio de sus posibilidades artísticas, y por otro, una sobre-valoración artística del factor mecánico, y del azar que este elemento conlleva, por encima de cualquier otro ingrediente creativo personal.

En primer lugar, se suele confundir la imagen fotográfica con la misma realidad, o al menos se piensa que la representación de la realidad que aporta una fotografía es como el reflejo de un espejo, totalmente aséptica, neutral; sería, por tanto, la máquina (el *lápiz de la naturaleza* fue definida por uno de sus inventores, H. F. Talbot) y no el fotógrafo, la causa última de la creación fotográfica, en la que cabe escasa capacidad artística. Esta afirmación, sin embargo, no es consistente, ya que la fotografía no solamente altera las apariencias y reinterpreta el mundo según una perspectiva plana muy diferente de la visión binocular humana sino que, además, es una imagen seleccionada por un sujeto, y por lo tanto subjetiva.

Así, con la fotografía sucede lo mismo que con otros lenguajes plásticos como el óleo sobre lienzo, el pastel, la acuarela, el grabado, etc.: es un medio de representación de la realidad con el que puede hacerse (o no hacerse) arte. Porque el arte no está tanto en el cómo (el lenguaje utilizado) o en el para qué (su finalidad), sino en el conjunto de todos esos factores de cara a un porqué; o, dicho de otra forma, es el resultado de una actividad sujeto-objeto, artista-obra, con vistas a la transmisión de ese diálogo a un tercero, el espectador¹.

El fotógrafo artista, como el pintor o el dibujante, debe seleccionar el tema, componerlo en las dos dimensiones del plano y organizar cada uno de sus elementos internos tanto desde el punto de vista formal como significativo (aspectos que en fotografía suelen ir muy unidos). La diferencia fundamental está en que el resultado fotográfico se produce de modo instantáneo (al apretar el disparador) y se descubre a posteriori con el revelado, en vez de seguir un proceso de elaboración progresivo y sistemático, como ocurre en las

¹ Cfr. COLOMA, I. *La forma fotográfica*, Ed. del Colegio de Arquitectos, Málaga, 1986, p. 125.

otras artes citadas. Esta inversión del proceso que implica el factor mecánico, otorga al azar un papel fundamental.

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

La distinción no debería hacerse, por tanto, entre fotografía y pintura, sino entre fotografías artísticas y otro tipo de fotografías, como se hace también —con dificultad— entre pintura artística y la que no lo es. Aparece aquí el otro extremo de la incomprensión fotográfica, tal y como hemos anunciado en el comienzo; la visión, hoy aceptada, de que con la fotografía —y su peculiar inversión del proceso creativo— se ha transformado la misma concepción del arte, que amplía sus límites a otras manifestaciones visuales antes despreciadas.

Walter Benjamin es quien primero escribió sobre este fenómeno, y sus ideas tienen todavía gran eco entre nuestros pensadores de la semiología y el arte². Especialmente, en su ensayo de 1931 “La obra de arte en la era de la reproducibilidad técnica”, defiende que con la fotografía y con el cine surge un lenguaje artístico estrechamente vinculado a sus posibilidades técnicas; un lenguaje que, con el tiempo acabaría por transformar totalmente la concepción tradicional del arte. Ente otras cosas, con los nuevos medios se produce la pérdida del “aura” que Benjamin define como la manifestación irrepetible de una lejanía. Según este autor, la obra de arte se da entre dos polos: el valor exhibitivo (manifestación) y el cultural (ocultamiento, misterio, sím-

² Su influencia hoy sigue siendo enorme, como atestigua la abundante bibliografía actualizada que podemos encontrar sobre el tema. De hecho, se atribuye a Benjamin un protagonismo esencial en el desarrollo de la segunda escuela de Frankfurt, con figuras tan señeras como Adorno. Estudiosos de la semiótica de la talla de Rolan Barthes y Susan Sontag o, en España, Roman Gubern o Juan Antonio Ramírez (autor de *Medios de Masas e Historia del Arte*, con su primera edición en 1976 y tercera en 1988), etc. se apoyan constantemente en algunas de sus afirmaciones.

bolo etc.). Con los medios de reproducción —en la fotografía y el cine ya no existe original— crecen las posibilidades de exhibición y se modifica la naturaleza misma del arte (que deja de ser cultural —contemplativo— para convertirse en pura manifestación)³. Se desarrolla así un arte que inevitablemente, de acuerdo con los presupuestos del momento, pasa por las masas: “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”⁴.

La historiografía marxista y estructuralista posterior no ha hecho sino desarrollar estas ideas hasta nuestros días, haciendo hincapié en las posibilidades democráticas de los nuevos lenguajes de expresión que, por sus condiciones de facilidad técnica y multiplicación seriada, acercaban la producción y el consumo de imágenes a las clases sociales menos pudientes⁵. Con estos presupuestos, avanzado el siglo XX, se ha estudiado la historia de la fotografía como un prolegómeno técnico —más o menos materialista y necesario— de la cultura visual contemporánea dominada por los medios, que ha tenido también repercusiones importantes tanto en el arte como en la transmisión social de éste⁶.

Veremos a continuación algunos pormenores de la génesis de este fenómeno historiográfico que llega hasta nuestros días. Sirva por el momento

³ BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la era de la reproducibilidad técnica”, *Discursos Interrumpidos*, Taurus, 1976, pp. 54 y ss.

⁴ BENJAMIN, Walter, op. cit. p. 52. 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 (Cfr. pp. 59 y ss.)

⁵ Por ejemplo, Marshall McLuhan defendía, siguiendo las tesis de Benjamin, que los medios de comunicación social liberaban al colectivo de la tiranía intelectual burguesa del libro y de la imprenta, puesto que proporcionaban el acceso de las masas a la cultura. Aunque no interesa aquí abundar en este tema, creo que son obvios los planteamientos erróneos que esta visión utópica encierra: dar por supuesto primero, que los medios de comunicación social desempeñan un papel cultural o formativo, lo que parece bastante dudoso desde nuestra perspectiva actual; segundo, que el acceso a los medios es igual en todos los individuos del colectivo, lo cual ha sido también bastante superado. Curiosamente, desde una perspectiva comunista se estaba dando total impunidad a las ideas que han justificado la alienación de la conciencia colectiva en beneficio del más descarnado capitalismo. Pero esto no es un problema de los medios sino del uso que se hace de ellos. Cfr. AGUILERA CERNI, Vicente, “Sobre las posibilidades de comunicación de las artes visivas en las sociedades actuales”, en *Posibilidad e imposibilidad del Arte*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1973, pp. 7 y ss.

⁶ Cfr. GALÍ, Monserrat, *El arte en la era de los medios de comunicación*, Fundesco, Madrid, 1988 (cuarta edición).

adelantar la opinión de que, aunque los avances tecnológicos facilitaron el desarrollo artístico de la fotografía, no son lo más importante, puesto que vienen más a cubrir que a dictar las diferentes opciones artísticas abiertas. Por ejemplo, la invención de la cámara fotográfica *Kodak* de George Eastman en 1888, o de la *Leica* en 1924, impulsó el desarrollo de la fotografía basada en la instantánea; pero ya antes se hacían fotografías de instantánea, y sólo el nacimiento de una mentalidad moderna de reportaje propició la utilización masiva de cámaras como la *Ermanox* y la *Leica* durante la llamada "época heroica" del periodismo fotográfico, coincidiendo con la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial. Ni siquiera el autocromo (primer procedimiento de fotografía en color inventado por los hermanos Lumière en 1907) fue una revolución estética, como cabría esperarse después de la polémica entre pintores y fotógrafos en el siglo XIX, sino que sólo trajo consigo una confirmación de los principios divisionistas de Seurat cuando el Impresionismo estaba ya superado por la Vanguardia. De hecho, desde el punto de vista artístico, la fotografía en color se mantendría a la zaga del blanco y negro hasta la segunda mitad del siglo XX⁷.

Si esto puede decirse de elementos técnicos tan esenciales al medio fotográfico como la instantánea o la reproducción cromática (importantísimos en un mecanismo de grabación, que depende estrechamente de la realidad visual), mucho más se puede afirmar de su "reproducibilidad", que no es algo nuevo en la historia de la creación artística⁸. Con esta diferente perspectiva, una relectura de la historia de la fotografía podría aportar luces nuevas.

⁷ El autocromo se mantuvo vigente hasta 1932, sustituido por los métodos Kodakrom y Agfacolor que siguen planteamientos técnicos similares a los actuales (que, desde el punto de vista físico-químico, tampoco distan mucho de los primeros). Sólo desde este momento se consigue una fotografía en color dócil a las posibilidades de experimentación que demanda el arte, y comienza a interesar a los artistas. Algo similar comienza a suceder ahora con la fotografía digital.

⁸ El grabado es un instrumento de reproducción de imágenes tan antiguo como la misma creación artística, que se desarrolla después enormemente gracias a la imprenta y, especialmente, a los avances tecnológicos del siglo XIX (xilografía, litografía, etc.) coincidiendo también con el desarrollo de la fotografía. Sin embargo, no se nos ocurre equiparar estos instrumentos de impresión reproducible que requieren un trabajo similar al de la pintura, con la fotografía, cuya novedad tecnológica esencial consiste en depender directamente de la realidad externa, más que en ser susceptible de multiplicación seriada. Como señala Coloma Martín, en fotografía siempre es posible la conexión con "lo dado", aunque se haya efectuado un intenso proceso de abstracción; dado el carácter mecánico del proceso, la imagen mantiene una gran cantidad de elementos definidores del objeto al que representa y del que depende, lo que no supone que la fotografía sea un elemento de reproducción de la realidad sino de representación de ésta. COLOMA, Isidoro, op. cit., pp. 46 y ss.

2. Algunos antecedentes históricos

Desde su mismo nacimiento, la fotografía se presenta como un medio absolutamente novedoso de representación de la realidad, en el que se produce una unión estrecha –inseparable– entre la técnica y el arte. Esta sería, por tanto, la gran aportación del medio “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 en la Academia de las Ciencias de Francia (donde se había invitado también a los miembros de la Academia de las Artes)⁹.

En los comienzos del positivismo moderno, esta situación privilegiada a medio camino entre la prestigiosa ciencia y el mundo artístico, auguraba a la fotografía un futuro muy prometedor, que solamente la “crisis” de fin de siglo pondría en entredicho¹⁰. Parecía como si la etapa revolucionaria encontrara su propio método de autorrepresentación, fruto de los avances técnicos, para no deber ya nada al pasado, ni siquiera la técnica de apropiación del mundo moderno que le había tocado vivir.

Sin embargo, más que una demanda de imágenes reproducibles, la sociedad de la segunda mitad del XIX buscaba un medio de representación fiel al natural, porque también en la pintura del momento la expresión creativa se identificaba con la visión. De hecho, fotógrafos pioneros como Daguerre, Octavius Hill, Stelzner, Nadar, etc., fueron antes pintores o dibujantes, que cambiaron el pincel por la cámara con una clara intención artística. Incluso se 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.

Arte o no, la fotografía fue sustituyendo progresivamente a la pintura y a la miniatura en el retrato, más tarde al dibujo y al grabado en la ilustración

⁹ 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.

¹⁰ Como veremos más adelante, en la actualidad estamos asistiendo a una nueva crisis tecnológica, auspiciada por los mismos descubrimientos técnicos de la era digital, que ponen en tela de juicio la verosimilitud de la fotografía y demás “artes de la reproducción”. Sin embargo, este fenómeno aún no se ha generalizado, y el imaginario colectivo tiende a aceptar como “real” cualquier imagen fotográfica, fruto de una grabación de la realidad. Cfr. FONTCUBERTA, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

de textos y periódicos; y todo esto obligó a muchos profesionales a abandonar su actividad primitiva y ejercer la nueva técnica, a la que aportaban parte de lo que habían heredado de sus actividades anteriores¹¹. Este fenómeno provocó las famosas críticas de Baudelaire, 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 brinda 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'¹².

Se trata, por tanto, de una diferente concepción estética —opuesta al realismo—, en pro de la cual Baudelaire aconsejaba a la fotografía no aspirar a otro papel entre las artes que el de ser un mero auxiliar, como venía haciendo la imprenta desde su origen. El factor técnico del medio, su vinculación estrecha a la realidad, ataba las alas de la imaginación del artista. Este es también el tono de la polémica que surge 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 dibujos fotográficos no deben necesariamente y en todos los casos ser consi-

¹¹ 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.

¹² El texto concluye así: "A partir de ese momento, la sociedad inmundada, como un solo Narciso, se precipitó a contemplar su trivial imagen en el metal (...) Como la industria fotográfica era el refugio de todos los pintores frustrados, mal dotados o demasiado perezosos para acabar los estudios, este encenagamiento universal se caracterizó no solamente por la ceguera y la imbecilidad, sino por tomar el color de la venganza. BAUDELAIRE, Charles, "Le public moderne et la photographie" (Salón de 1859), en *Ouvres complètes*, París, 1961, pp. 1033-1035.

derados como desprovistos de carácter artístico". Este veredicto, con valor de jurisprudencia, provocó las iras de los pintores académicos que firmaron un manifiesto en el que no admitían "la asimilación que pudiera hacerse entre pintura y fotografía"¹³.

No todo es reaccionario en la polémica entre fotógrafos y "artistas". Entre las críticas esgrimidas por los pintores tenía gran peso la opinión de quienes pensaban, como Baudelaire, que "progresivamente, el arte se pierde respecto a sí mismo, se prosterna ante la realidad exterior y el pintor tiende cada vez más a pintar no lo que sueña sino lo que ve". Estas ideas hoy resultan muy modernas, aunque en su momento provenían de posiciones tardo románticas que se prolongarían en el simbolismo y modernismo finiseculares, y la defensa que estos movimientos hacían de "l'art pour l'art"¹⁴. A esta corriente la define Benjamin en su artículo citado, como un último intento de la "teologización del arte"; un arte puro, sin función social, libre de toda utilidad, frente al que la fotografía aportaría el compromiso político con la realidad inmediata, despojada ya de todo ritual y entregada al servicio de las masas¹⁵.

3. *El aura perdura*

Ciertamente, y gracias a la polémica con los artistas "de élite", los fotógrafos fueron tomando conciencia de su valor social, y de las posibilidades estéticas novedosas de su medio expresivo. Pero esto se hizo no tanto afirmando los supuestos valores "fotográficos" de verosimilitud y reproducibilidad (si existieran en estado químicamente puro), como mediante una serie de influjos mutuos con la entonces reina de las artes, la pintura¹⁶.

¹³ Cfr. LEMAGNY, J.-C. *L'ombre et le temps. Essais sur la photographie comme art*, París, 1992.

¹⁴ En su Salón de 1846, Baudelaire escribió un célebre artículo titulado "¿Qué es el Romanticismo?", en el que establece las diferencias entre un Romanticismo historicista (que remite a revivir el mundo medieval o antiguo) y un Romanticismo "de actualidad", moderno y experimental, frente al anterior tópico y formal. Esta es la visión que lleva a los círculos simbolistas del café Voltaire en el Fin de Siécle.

¹⁵ Según Benjamín, el factor mecánico no sólo convierte a la fotografía en testigo directo de la realidad, sino que permite también su multiplicación masiva, con el consiguiente influjo que esto conlleva. Cfr. BENJAMIN, W., op. cit., p. 26.

¹⁶ 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;

Por un lado, los pintores fueron incluyendo nuevos enfoques fotográficos en sus cuadros. Incluso los artistas más académicos utilizaron ampliamente la fotografía para inspirarse en sus composiciones famosas presentadas en los salones oficiales y, aunque no la reconocieran como arte, no pudieron evitar los efectos de su lenguaje específico¹⁷. 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 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 XX¹⁸.

En contrapartida, también los fotógrafos trataron de mostrar por todos los medios que sus imágenes podían asimilarse en calidad formal y en imaginación creativa a las composiciones pictóricas, aunque fuera a costa de alejarse del detalle y la textura fotográficas. 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 arte¹⁹.

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*, tesis doctoral inédita, Universidad de Navarra, Pamplona, 1990; o recientemente, el catálogo de la exposición *De Degas a Picasso: el artista y la cámara*, (2000).

¹⁷ Cfr. HERRERA NAVARRO, J. "Fotografía y pintura en el siglo XIX", en *Goya*, nº. 131, marzo-abril de 1976.

¹⁸ 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 (impresionistas, futuristas, expresionistas, etc. -desenfoco granular, instante dinámico, encuadres cortados o exagerados en picado o contrapicado, perspectivas planas, basculamientos y ángulos de visión insólitos, fenómenos de anamorfis, azares imprevistos de la instantánea, etc.-), y en fin, puede utilizarla directamente como medio de expresión (collages fotográficos, rayogramas, etc.).

¹⁹ 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 movi-

Por esta causa, el Pictorialismo ha sido sometido a críticas acerbas –y, en algunos casos, sigue siéndolo– por la corriente benjaminiana, y por los fotógrafos cercanos a la visión directa (*straight photography*) y documentalista, consideradas “propia” fotográficas, que se impusieron después²⁰. Sin embargo, como señaló muy acertadamente Joan Fontcuberta,

cuando los detractores del movimiento tachaban las obras pictorialistas de ‘artificiosas’ y de ‘poco fotográficas’ no se daban cuenta de que tal crítica preestablecía para la fotografía una esencia determinada, fija e inmutable. En cambio los pictorialistas no compartían esa definición por su pobreza inherente, y cuyo apriorismo, además, suponía un obstáculo para forzar los límites expresivos del medio fotográfico. En realidad, pues, no se trataba de discernir qué era la fotografía sino qué podía ser, tal como cuestionaría análogamente Moholy-Nagy con su concepto de la ‘Nueva Visión’ de los años treinta, o en los cincuenta Otto Steinert con la ‘Fotografía Subjetiva’²¹.

Esta problemática va más allá de los intereses del presente ensayo, por lo que sólo diré que, efectivamente, el Pictorialismo se inspira en la pintura de

mientos 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. En este sentido, 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 no podía dejar de mirar hacia el Pictorialismo. BANNON, A. *The Photopictorialists of Buffalo*, Media Sudy, Buffalo, 1981, p. 29.

²⁰ Una obra clave para interpretar este fenómeno es el libro, ya clásico, de J. A. Ramírez *Medios de masas e historia del Arte*, cuya primera edición es de 1976 y la tercera de 1988. En esta obra se analiza el fenómeno de la democratización de las imágenes, medular en el arte contemporáneo, dentro del cual se integra la aparición y generalización de la fotografía que, por sus características esenciales de multiplicación infinita y de divulgación impresa, se convierte en el vehículo de comunicación de imágenes más idóneo, adelantándose a lo que supondrá el advenimiento del cine y la televisión. Pero, en este camino, todo lo que supusiera contradecir la aparente necesidad de la cultura de masas resultaba despreciable; de ahí que a los pictorialistas sólo se dedique las siguientes líneas: “Ante esta realidad han de resultar fatalmente infructuosos los esfuerzos de las clases dominantes por mantener la vigencia aristocrática de unas distinciones de ‘calidad’ que privilegian socialmente a los detentadores de ciertas imágenes ‘únicas’ e ‘irrepetibles’” (RAMÍREZ, J. A., op. cit., p. 143). La influencia de esta visión ha sido enorme en la historiografía de la fotografía española. Cf. por ejemplo LOPEZ-MONDEJAR, Publio, *Las Fuentes de la Memoria*, I, II y III (publicadas en 1989, 1992 y 1996, respectivamente).

²¹ FONTCUBERTA, J. “Imágenes de la Arcadia”, folleto explicativo de la Exposición celebrada en las salas Ruiz Picasso de la Biblioteca Nacional de Madrid, entre febrero y marzo de 1984. Para analizar las prolongaciones de esta polémica hasta nuestros días, cfr. FONTCUBERTA, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

su tiempo, tanto en los paisajes y escenas de género como en las composiciones simbolistas o modernistas, características del momento. Aunque esto ocurría también con la fotografía anterior, y seguiría ocurriendo después en muchos de los fotógrafos de Vanguardia²².

En resumen, como señala muy acertadamente W. Janson, la fotografía en el siglo XIX no tiene identidad propia como lenguaje artístico, a pesar de la polémica con los artistas. 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 *Secession* de fin de siglo, junto con el enfoque documental del periodismo gráfico y las lecciones impresionistas de captación del movimiento. Se encuentra entonces con el hecho de que la pintura moderna (con la que más adelante, en los 20, se aliará otra vez) abandona el camino de la representación (por influjo también de la fotografía) y toda pretensión estética asimilada a lo "fotográfico", por lo que se le plantea un nuevo desafío: ¿se debe aceptar la representación de las cosas como específicamente fotográfico, o es necesario hacer también "imágenes" artísticas?²³.

Este dilema no es sólo fotográfico: con los movimientos artísticos 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 industrial²⁴. A estos movimientos se debe haber considerado a la fotografía ya no

²² Futuristas como los hermanos Braggaglia recurrieron a la cronofotografía en la descomposición del movimiento; igualmente, la vortografía de Alvin Langdon Coburn (1882-1966) fue un intento de fotografía cubista, y junto a la schadografía del dadá Christian Schad, constituyen las primeras fotografías abstractas. John Heartfield (pseudónimo de Helmut Herzfeld, 1892-1968) comparte con el dadá Raoul Hausmann la paternidad del fotomontaje artístico: lo empleó acertadamente como sátira política y, más adelante, le sirvió de vehículo para expresar su ideología marxista y su oposición al nazismo incipiente. En Nueva York, Alfred Stieglitz con *Camera Work* y la galería 291 fomentó tanto la fotografía como la pintura más vanguardista: alternando con las fotografías, se expusieron en su galería cuadros de Matisse, Max Weber, Rousseau, John Marin, Hartley, Renoir, Cézanne, Manet, Picasso, Braque, Picabia, Georgia O'Keefe (mujer de Stieglitz), esculturas de Rodin, de Brancusi, más tarde de Manolo Hugué, estampas japonesas y arte negro. Así muchos artistas expusieron por primera vez en tierra americana, merced a la iniciativa de Stieglitz y de la 291, antes de la resonante muestra del Armory Show en 1913. SOUGEZ, Marie-Loup, *Historia de la Fotografía*, Madrid, 1994, pp. 357-359.

²³ Cfr. JANSON, W. *Historia General del Arte*, V. 4, Madrid, 1990, p. 1205.

²⁴ Después de la Segunda Guerra Mundial, una vez asimilados los presupuestos de la

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. El teórico defecto que había precedido a la aceptación de la fotografía como arte, pasa a ser ahora su factor de excelencia.

En estos presupuestos se sustenta parte del ataque al sistema basado en el aura (tal como lo entiende Benjamin), por lo que no es extraño que este filósofo viera en el Dadaísmo un adelanto al fenómeno que después se generalizaría con la irrupción de la cultura visual contemporánea. También la defensa de la fotografía que hizo el Dadaísmo tiene pleno fundamento, puesto que este movimiento, que tanta importancia dio al azar y a los objetos de origen industrial, supo ver en la impersonalidad técnica del medio una forma de representación verdaderamente revolucionaria, que rompía definitivamente con toda norma preconcebida: por ser mecánica, la fotografía permitía el máximo grado de automatismo creativo; y por su capacidad combinatoria imprevisible, representaba mejor que ningún otro lenguaje a la “era moderna”, frente a las artes tradicionales y sus “convenciones”²⁵.

El representante más conocido del movimiento Dadá es el francés Marcel Duchamp, a quien se atribuye la famosa frase “arte es lo que el artista dice que es arte”; toda una provocación contra el esteticismo elitista entonces dominante, al que oponía como alternativa más extrema la relativización del gusto estético, con la consiguiente ruptura y ampliación de los límites de lo

Vanguardia, ha sido tal la ampliación de los límites de lo que se considera arte (o su difuminación), que el propio Gombrich, en la penúltima edición española de su famosa *Historia del Arte* –la decimosexta, publicada en 1997–, se ha visto obligado a explicar el sentido adecuado de su solemne comienzo (y verdaderamente revolucionario, en la primera edición de 1951) “no existe realmente el Arte. Sólo hay artistas”. En las pp. 601 y ss. el historiador confiesa que no pudo prever entonces hasta qué punto el retorno a la mentalidad infantil –a la pura espontaneidad creativa– acabaría por esfumar la diferencia entre las obras de arte y otros objetos hechos a mano: “el artista francés Marcel Duchamp (1887-1968) adquirió fama y notoriedad en base a coger cualquier objeto (al que llamaba *ready made* –ya hecho) y firmarlo; otro artista mucho más joven, Joseph Beuys (1921-1986), que siguió sus pasos en Alemania, sostenía que él había ampliado la noción de arte. Espero sinceramente no haber contribuido a esta moda –pues pronto se puso de moda– abriendo estas páginas con el comentario de que no existe realmente el Arte. Lo que yo quería decir, claro está, es que la palabra arte ha significado cosas distintas en épocas distintas”.

²⁵ Al poner al azar como principio motor se elimina cualquier otro cauce creativo, poniendo en tela de juicio la tradición y sus premisas socio-culturales, estéticas e incluso metafísicas. Cfr. LATORRE, Jorge, “¡El arte ha muerto, que alguien lo resucite!”, *Nuestro Tiempo*, noviembre de 1999, n. 545, pp. 114-120.

considerado artístico. Desde este planteamiento “democrático”, todas las obras humanas, incluidas las de arte, podían ser juzgadas por igual desde la novedad que aportaban, porque todas eran igualmente valiosas. 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. La fotografía se convertía entonces en un medio idóneo de producción de imágenes accesible a todo el mundo²⁶.

Desde la Gran Guerra, Duchamp se instaló en Nueva York, donde en 1917 tuvo ocasión de exponer su famoso urinario. En cierto modo 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 sus fantasmas, el cruce enigmático que se produce entre lo real y lo aparente, etc. Desde este momento, ya sólo 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 días²⁷.

Si hoy las fotografías de Atget están tan valoradas desde el punto de vista artístico —algo que al propio fotógrafo, deseoso tan sólo de tomar constancia documental de los rincones de su París amado, le hubiera sorprendido—, es

²⁶ 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”. Se puede encontrar un análisis de esta polémica y su posible superación en LATORRE, Jorge, “La Belleza que salva. Una lectura de la Vanguardia a la luz de la carta del Papa a los artistas”, II simposio internacional *Fe Cristiana y Cultura Contemporánea*, celebrado en la Universidad de Navarra los días 15 y 16 de mayo de 2000.

²⁷ 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., op. cit., p. 369.

gracias a esta historiografía²⁸. Lo que no queda tan claro es que el aura se haya perdido en sus imágenes, sino más bien todo lo contrario: cada una de las copias originales de Atget gana aura con el tiempo, no sólo por hablarnos de un París ya perdido, sino por pertenecer a ese tiempo sobre el que tanto se ha escrito. Y esto mismo ocurre con fotografías de la época de Benjamin, incluso de los destructores dadaístas: algunas copias numeradas de Man Ray han alcanzado precios astronómicos en las subastas de arte contemporáneo²⁹. Parece, por tanto, que el aura perdura, a pesar de que con los nuevos medios de difusión llegue a mucha más gente, y haya quedado reducida a –son palabras del propio Benjamin– “la magia averiada de su carácter de mercancía”³⁰.

En definitiva, el culto a la obra de arte de épocas pasadas, incluyendo el arte de la fotografía –como se codificó a fin de siglo–, ha sido sustituido por otro culto con no menos boato e incensario, aunque de carácter económico. Y en este nuevo culto al aura, las instituciones del arte (museos, galerías y exposiciones) siguen desempeñando un papel fundamental, por señalar los objetos –y actitudes– que deben ser considerados artísticos y, por tanto, consumidos según los nuevos hábitos mostrencos (anticontemplativos) que anunciaba Benjamin. Veamos a continuación cómo incide este fenómeno en la fotografía.

4. *La nueva mirada aristocrática.*

En un reciente artículo titulado “The artist as an exemplary art consu-

²⁸ El mismo Benjamin, que estaba dispuesto a reconocer aura a las fotografías de los primeros tiempos, cita estas imágenes de Atget como las primeras en las que lo exhibitivo se impone ya a lo cultural desde el punto de vista artístico, exigiendo una interpretación que va más allá de la historia en la que estas imágenes se han creado. Cfr. BENJAMIN, W., op. cit., p. 31. Son teorías que heredan planteamientos hegelianos acerca del fin de la historia del arte, sustituida por la teoría y la crítica subjetiva. Siguiendo esta idea, Susan Sontag afirma que las fotografías van adquiriendo valor en el tiempo, que las dota de un aura especial: “El pasado fotográfico se vuelve objeto de enternecida atención en que, con la impresión patética de mirar las cosas del pasado, se nubla la distinción de valores y desaparecen los juicios otorgados a la historia”. SONTAG, Susan, *Sobre la Fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1981.

²⁹ Aunque no se trate de copias “originales”, firmadas por su autor, se suelen hacer series numeradas de fotografías, para impedir su comercialización ilimitada, y garantizar así su exhibición minoritaria como productos de lujo. En 1993, la famosa fotografía “larmes” (lágrimas) de Man Ray, tomada de una tirada limitada de 30 copias, alcanzó más de cuatro millones de pesetas en Sotheby’s. Hoy este desmitificador del aura por excelencia cuenta, paradójicamente, con el honor de ser el fotógrafo mejor cotizado en las subastas.

³⁰ BENJAMIN, W., op. cit., p. 39.

mer", el filósofo Boris Groys se refiere a la fotografía como la nueva mirada aristocrática, una vez superados por la postmodernidad los planteamientos más férreos de la Vanguardia. En nuestro tiempo, el artista ha desaparecido como el creador genial individual sustituido por el arte de los Medios, desde donde se ha conseguido un control mucho mayor que antes sobre la mirada del espectador. Así el sistema artístico actual no se ha colapsado, sino que ha evolucionado a un sistema más fuerte y mejor organizado, que puede funcionar perfectamente como un lugar en el que se manifiesta una mirada aristocrática semejante a la del fotógrafo, que actúa en nombre de la sociedad como un consumidor ejemplar. Las elecciones visuales tuyas 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. Así se ha invertido la economía de producción y de consumo del arte, al ponerse el fotógrafo a la misma altura que el espectador, es decir, del que consume el producto, y no a la altura del trabajador-productor.

Veamos paso a paso este interesante análisis que Groys hace de la fotografía en el panorama del arte actual. El artículo comienza señalando el hecho indudable del creciente protagonismo de este medio en nuestros días, para concluir que es el fotógrafo el modelo más ejemplar de artista-destructor que reivindicaban los vanguardistas, tal como hemos visto ejemplificado en el dadaísmo:

Al final de la centuria, este lenguaje no sólo ha sido ya ampliamente reconocido como arte, sino que, además, ha adquirido un liderazgo indiscutible. En gran formato, va progresivamente reemplazando a las grandes composiciones pictóricas que llenaban antes las salas de los museos. Parece que la fotografía representa primariamente los fines tradicionales que tenía la pintura, que no ha podido substraerse al proceso de autodestrucción de la Vanguardia: temas tradicionales sobre la vida urbana o rural, temas de desnudo o sociales, la vida cotidiana o lo exótico, riqueza y miseria, guerra y paz, etc. Se le permite todo (academicismo, crítica social, sentimentalismo, decorativismo, incluso lo más *Kitsch*), lo que estaría vedado a imágenes pictóricas semejantes, que sólo pueden exhibirse con éxito si se disfrazan de fotográficas; por otro lado, los comentarios artísticos de las fotografías tratan sobre el tema y los objetos representados (como antes en la pintura) y sobre el modo correcto de hacerlo, y no se avergüenza nadie de esto ni necesita defenderse.³¹

³¹ GROYS, Boris, "The artist as an exemplary art consumer", Actas del XIV Congreso Internacional de Estética, celebrado en Lubliana (Eslovenia) en septiembre de 1999, volumen I, pp. 87 y ss.

Citando a Benjamin, Boris Groys hace una reflexión sobre el sentido del arte *museizable*, una vez que la fotografía deja su lugar natural (o el que se le atribuyó por la historiografía) en los medios de comunicación social, para formar parte de las grandes colecciones. Esto demuestra que no sólo no está en crisis la idea de museo, sino que nunca como hoy era tan necesaria esta institución para diferenciar los objetos que son artísticos y los que no, una vez que todo límite ha sido destruido. En cierto modo, es el hecho de estar en un museo lo que dota de "aura" a un objeto, independientemente de su origen y condición. Así ocurre también con la fotografía:

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 Medios en la realidad social. Algunos críticos veían en esta 'crisis' algo positivo, que hacía a los museos más abiertos y accesibles al gran público, y más integrados en el paisaje actual de la sociedad de comunicación de masas. Pero otros muchos veían, sin embargo, una amenaza que transformaría al museo, en manos de la gran industria de entretenimiento actual, en una especie de Disneylandia para los mejor educados. En todo caso, la presencia de la fotografía en los museos dejaba claro que ya no tiene sentido reclamar una historia del arte tradicional, cuando la producción de imágenes se ha despojado totalmente de aquel misterioso proceso que requería siempre la complicidad de un genio. Las estrategias antiartísticas, autodestructivas, de la Vanguardia, entendidas también como eliminación de diferencias visuales entre obras de arte y objetos profanos o de los "medios", 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 contemporáneo³².

³² Sigue diciendo el texto que "por la misma razón que la fotografía y las imágenes de los media constituyen en nuestra cultura actual una realidad muy extendida, su práctica impersonal que disuelve cualquier logro creativo, necesita del contexto de los museos para convertirse en arte. El museo aporta a estas imágenes una durabilidad que les niega la vida misma; y cuanto más triviales son, más las dignifica. Se convierte así en un Evangelio nuevo de lo insignificante, que redime lo cotidiano, lo que en la calle carece de todo valor; una manera de enaltecer lo vulgar e ínfimo, de recuperar religiosamente el mundo según las condiciones de la secularización moderna". Este es el papel que tradicionalmente se reservaba a la humilde mirada de la fotografía, que como afirma Susan Sontag sin ser específicamente un arte, posee la propiedad de poder transformar en obras de arte todos los objetos que toma por modelos. Cfr. SONTAG, Susan, Cap. "El heroísmo de la visión", op. cit.

En resumen, Boris Groys da por supuesto que es el fotógrafo quien elige lo que debe y no debe ser considerado digno de atención, y por esta causa se convierte en el modelo ejemplar de artista productor-consumidor que reclamaba la Vanguardia. Como hemos visto, se trata de una idea que recuerda a los planteamientos del Dadaísmo en favor del "arte nuevo" de masas generado por el desarrollo de la fotografía, y que llega hasta nuestros días gracias a la historiografía "benjaminiana". Por ejemplo, Susan Sontag afirma 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 metaartes o medios"³³.

Sin embargo, la novedad de Groys radica en darle la vuelta a todo el planteamiento, ya que el fotógrafo artista está de nuevo estrechamente unido al arte digno de exhibirse en un museo:

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 Medios 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 explícito³⁴.

Todo esto recuerda un poco a la filosofía del denostado Pictorialismo, con su mundo de salones y fotoclubs, antiguos lugares de musealización de la foto-

³³ SONTAG, Susan, op. cit., p. 158. Esta autora afirma que mientras que las artes plásticas tradicionales son elitistas (su forma característica es una obra singular producida por un individuo; implica una jerarquía temática según la cual ciertos asuntos son importantes, profundos, nobles, y otros irrelevantes, triviales, vulgares), los medios son democráticos (debilitan la función del productor especializado, etc.). Se trata de toda la enumeración de ideas que establece Benjamin en el famoso artículo citado. Algo similar afirma Román Gubern en su clásica obra *Mensajes icónicos en la sociedad de masas*, Lumen, Barcelona, 1974 (segunda ed. 1988), p. 38.

³⁴ GROYS, Boris, op. cit., pp. 87 y ss.

grafía artística. De nuevo el fotógrafo se dedica a la pura investigación formal con temas banales, que le distancian de los temas de la fotografía al uso en los *Medios*; y una vez más se reserva para sí mismo la mirada aristocrática que defendían los pioneros "artistas" de la fotografía, para diferenciarse del común de aficionados ajenos a una mentalidad creativa, o de los profesionales del periódico, el retrato y la postal, con pretensiones puramente comerciales³⁵.

La diferencia esencial con respecto al pasado es que el fotógrafo moderno, consumidor ejemplar surgido de la autodestrucción vanguardista, puede convertir en arte de consumo cualquier objeto, por el mero hecho de seleccionarlo. Por esta causa –afirma Groys–, la fotografía contemporánea muestra que todo puede ser objeto de deseo. Bajo su forma instantánea, la vanguardia artística se convierte en vanguardia económica, y el fotógrafo en la nueva aristocracia de la economía moderna que lleva siempre más allá las fronteras de lo deseable y consumible:

El fotógrafo es como un *manager* de las nuevas compañías, que procesa los datos de la realidad para ofrecer una cierta perspectiva; actúa como una institución burocrática pero también como un individuo solitario que establece el lado subjetivo en el que los límites desaparecen. Y esto no es solamente una autodisolución del trabajo alienante, sino que cumple además el sueño de la invisibilidad, de ver sin ser visto, que es uno de los sueños más antiguos de la humanidad; la fotografía, como la burocracia moderna nos proporciona la promesa de quedar protegidos de la mirada ajena, siempre que estemos detrás de la cámara. Es verdaderamente placentero el ver, pero no siempre lo es el ser visto. Con la fotografía se da rienda suelta a la escopofilia³⁶.

Nos queda ahora por saber hasta qué punto esta situación del arte actual se mantendrá una vez que lo aburrido y banal ha entrado también en los

³⁵ "Tradicionalmente, el aristócrata personificaba al consumidor que no producía nada. Y sólo en este aristocratismo desinteresado podía el arte alcanzar verdadera perfección. El gusto aristocrático se convertía en modelo para toda la sociedad, y nada que no fuera considerado artístico por la aristocracia podía llegar a serlo. Asumiendo el papel de puro observador -consumidor absoluto- el artista actual compensa el trauma que arrastra nuestra sociedad por la pérdida de la aristocracia, y su referencia de gusto artístico. Así hoy visitamos las exposiciones de arte moderno como antiguamente se visitaban los palacios de la aristocracia: aunque el visitante ocasional no es el consumidor, accede al arte y lo toma como modelo de consumo como antes se imitaba el modelo aristocrático; no se consume la obra en la actualidad, pero se invierte trabajo personal en tratar de consumir como un artista". GROYS, B., *Ibíd.*

³⁶ GROYS, B., *Ibíd.*

medios, como manifiesta el éxito de programas como *El Gran Hermano*, verdadera proliferación de escopofilia colectiva. ¿Volverán los museos a llenarse de arte fascinante e instructivo? ¿Volverá entonces este tipo de fotografía artística *museizable* al documentalismo de lo heroico, que teóricamente era deber específico de los Medios?

Surge aquí otra cuestión aún más difícil de resolver: ¿le es posible lo heroico al arte fotográfico una vez que, por las posibilidades manipuladoras abiertas en la era digital, ha entrado en crisis el mismo concepto fotográfico de reportaje? Porque, ¿qué importancia puede tener el azar y la instantánea —lo que el medio pone de su parte— si no se puede hablar ya de veracidad y espontaneidad fotográficas?³⁷

5. Conclusiones

Parece que la solución a todos estos problemas no está tanto en explorar las características que definen al medio y lo diferencian de otras formas de expresión artística, como en buscar causas que le son externas, aunque no ajenas. En mi opinión, este problema resbala de nuevo —una vez más Benjamin acierta en el diagnóstico, aunque no en el tratamiento— del terreno estético al ético, y de ahí al metafísico.

Caben, en efecto, dos opciones: en primer lugar, que el arte fotográfico consista en lo que el fotógrafo dice que es arte (lo que viene a significar que todo es relativo), y entonces la realidad y la verdad en su representación importan poco. A esto se refiere indirectamente Borys Groys cuando habla de la mirada aristocrática de nuestros fotógrafos; fotógrafos que nada tienen que ver con los reporteros o “comerciales” que exhiben sus imágenes en los

³⁷ Según Román Gubern, la fotografía de reportaje nace cuando los adelantos técnicos permiten captar instantes privilegiados de la vida o de la historia humana, con un componente de espontaneidad y de veracidad que van a vincular estrechamente a estas imágenes con el fotoperiodismo. De este modo, la fotografía de reportaje es “aquella que obtiene *duplicata* de espacios/instantes no previamente organizados por el fotógrafo y privilegiados desde el punto de vista de su significación, sea esta significación histórica, deportiva, etnográfica, zoológica, etc.”. Liberó al medio fotográfico del corsé de la pintura, incentivando sus propios medios expresivos, que residen más en la calidad de la información aportada que en la perfección técnica de su caligrafía. Cfr. GUBERN, R. *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, 1974, pp. 57-69. Para un análisis profundo de la problemática abierta en la era digital, cfr. FONTCUBERTA, Joan, op. cit., p. 139 y ss.

medios. En este caso, sólo recurriendo al museo podemos reconocer lo artístico, y todos sabemos la dificultad que entraña definir al arte como lo *museizable*, dado el conjunto de intereses creados (político-institucionales, económicos, etc.) que entran en juego. La otra opción es que haya una verdad detrás de toda fotografía artística —desde la más digital hasta la más directa—, verdad que trasciende al fotógrafo, y debe ser buscada en el cruce mágico que se produce entre las cosas y la visión que de ellas nos da el medio, cuando es utilizado correctamente.

De hecho, utilizar el medio correctamente sería sacar el máximo provecho con la cámara a las necesidades artísticas que el fotógrafo se propone, en relación tanto con la realidad manipulada como con el espectador (o grupo humano) al que se dirige la obra. Y ahí no hay más reglas que las que dicta la propia conciencia. Porque efectivamente, el artista tiene la primera y la última palabra, pero siempre en relación con el mundo que le rodea; y no tanto para transformarlo con el ejercicio político comprometido, como propugnaba Benjamin, sino para descubrirlo en su verdad más profunda y, respetuosamente, mostrarlo así a los demás. Esto es una opción vital y, a veces, exige enfrentarse a planteamientos contrarios a la propia conciencia, vengan de los intereses del mercado o de otro tipo de condicionantes “superestructurales”³⁸.

Pero como establecer reglas generales para la conciencia individual resulta difícil, si no imposible, voy a referirme a un caso concreto de fotógrafo que admiro, y que no es precisamente un “artista” de museo (aunque hoy sus imágenes se exhiban también en los museos más importantes del mundo): W. Eugene Smith. Se trata de un reportero que trabajó para *Life* en los años más gloriosos de la revista, y que según la opinión de su director ejecutivo, Wilson Hicks, fue el fotógrafo que dejó una huella más profunda³⁹. Su compromiso ético se manifiesta en las distintas tareas del fotógrafo de prensa, desde las técnicas fotográficas y editoriales, a la independencia profesional y/o artística.

En “Mercury Poisoning in Minamata” sus fotografías muestran tanto los efectos físicos del envenenamiento en las víctimas, como la lucha de éstas

³⁸ Me gusta la definición de artista que incluye Gombrich en su *Historia del Arte*: “hombres y mujeres favorecidos por el maravilloso don de equilibrar formas y colores hasta dar en lo justo, y, lo que es más raro aún, dotados de una integridad de carácter que nunca se satisface con soluciones a medias, sino que indica su predisposición a renunciar a todos los efectos fáciles, a todo éxito superficial en favor del esfuerzo y la agonía propia de la obra sincera”. GOMBRICH, Ernst, *La Historia del Arte*, Alianza Forma, Madrid, 1997, p. 551.

³⁹ Cfr. KOBE, Keneth, *Photojournalism: The Professionals's Approach*, Courtin and London, 1980, p. 284.

por conseguir indemnizaciones de la compañía Chisso (responsable de los vertidos). En lo que había de ser una reunión de las víctimas con un oficial de Chisso, unos matones pagados por la compañía propinaron a Smith una paliza que acabó limitándole la visión de un ojo para toda su vida. En el otro extremo de la cadena profesional, un ejemplo también de coraje es su abandono de *Life* después de que la revista le negara el derecho a intervenir en el uso de los pies de fotos y la estructura misma de la historia en una orientación que él consideraba esencial para la transmisión veraz del reportaje⁴⁰.

Por otro lado, Eugene Smith aplicaba la técnica fotográfica al servicio de la historia real o, al menos, la visión que él tenía y que quería hacer llegar al espectador. Por eso no tenía inconveniente en utilizar la luz artificial, si ese medio permitía que las imágenes expresaran mejor lo que él mismo había vivido intensamente y quería transmitir con la misma vivacidad (cuando las condiciones de oscuridad no lo permitían). En aras de la libertad artística, llegó incluso a declarar lo siguiente: "Si yo apreciaba que era absolutamente esencial para mostrar la verdad de la historia, no dudaría en hacer posar a los protagonistas"⁴¹. Con esta visión, Smith se situaba frente a la entonces mayoritaria corriente que defendía el respeto escrupuloso de las condiciones ambientales como salvaguarda del periodismo objetivo; algo que hoy nos resulta chocante, una vez aceptada la subjetividad inherente al documentalismo moderno.

La credibilidad de sus imágenes no está tanto en el cómo se hicieron, sino en quién las hizo; a esto me refería antes al hablar de la conciencia del artista. Efectivamente, sabemos que Smith cuidaba escrupulosamente el trabajo previo y posterior al disparo fotográfico. Pero no es posible separar lo que hay de periodismo de lo que hay de arte en sus imágenes, ya que este trabajo esmerado se hacía precisamente en beneficio, no sólo de la verosimilitud de la historia contada, sino sobre todo de la verdad. Y utilizo aquí este término verdad como lo utilizaba Quevedo cuando elogiaba esas "manchas distantes" con las que su contemporáneo Velázquez "sabe conseguir más verdad que parecido"; con las que creaba "vivas imágenes que son, más que cuadros reflejos de un espejo"⁴².

⁴⁰ El origen de la disputa fue el reportaje "Man of Mercy", sobre la leprosería africana del doctor Alfred Switzer, del que Smith quería ofrecer una imagen completa, con sus luces y sombras. El propio fotógrafo lo explica así: "Lo que el escritor escribía, correspondía enteramente al escritor ¿por qué el reportaje no podía pertenecer completamente al fotógrafo?". Ibid, p. 285.

⁴¹ Ibid, p. 302.

⁴² Cfr. HARRIS, E. *Velázquez*, Ephialte, Vitoria, 1991, p. 185.

No en vano se ha hablado de la mentalidad fotográfica de Velázquez, tan preocupado por la realidad, para cuya transmisión profunda escogía una técnica de manchas muy poco "realista". También para Smith, quien *a priori* no contaba más que con su conciencia recta, la fotografía era el arte de pintar la realidad con la luz, y no renunciaba a su utilización siempre y cuando contribuyera a la fidelidad del relato en imágenes que es el fotoperiodismo. Por esta causa, estas ideas pueden servir también, salvando la intención, para cualquier tipo de fotografía, esté o no destinada a los medios de comunicación.

Retomamos aquí el comienzo del artículo, y la situación de la fotografía artística en relación con la naturaleza misma del arte, en una época de "antiarte". Para encontrar una posible respuesta al problema del arte en fotografía, propongo añadir el componente realidad, esencial del medio fotográfico, al trinomio sujeto-objeto-espectador en el que se basa el arte en general. Después, la selección del medio técnico más adecuado dependerá de la asociación respetuosa de todos estos ingredientes en beneficio de la verdad, entendiendo este término en el sentido velazqueño con el que lo he usado antes. Y esto es ajeno tanto a la reproducibilidad como a la *museización* de las imágenes.

Bibliografía citada

- BARTHES, Roland, "Retórica de la imagen", en *La Semiología*, Buenos Aires, 1970.
- BENJAMIN, Walter, "La obra de arte en la era de la reproducibilidad técnica", *Discursos Interrumpidos*, Taurus, 1976.
- BAUDELAIRE, Charles, "Le public moderne et la photographie" (Salón de 1859), en *Ouvres complètes*, París, 1961.
- COLOMA, Isidoro, *La forma fotográfica*, Ed. del Colegio de Arquitectos, Málaga, 1986.
- FONTCUBERTA, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997.
- GALÍ, Monserrat, *El arte en la era de los medios de comunicación*, Fundesco, Madrid, 1988.
- GROYS, Boris, "The artist as an exemplary art consumer", *Actas del XIV Congreso Internacional de Estética*, celebrado en Lubliana (Eslovenia) en septiembre de 1999, volumen I, pp. 87 y ss.
- GUBERN, R, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, 1974.
- KOBE, Kenneth, *Photojournalism: The Professionals's Approach*, Courtin and London, 1980.
- LÓPEZ-MONDÉJAR, P., *Las Fuentes de la Memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989.
- LÓPEZ-MONDÉJAR, P., *Las Fuentes de la Memoria II*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992.

EL ARTE DE LA FOTOGRAFÍA

LÓPEZ-MONDÉJAR, P., *Fotografía y Sociedad en la España de Franco (Las Fuentes de la Memoria III)*, Lunweg, Barcelona, 1996.

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

LEMAGNY, J.-C., y ROUILLÉ, A., *Historia de la Fotografía*, Barcelona, 1988.

SONTAG, Susan, *Sobre la Fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1981.

STELZER, Otto, *Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos*, Barcelona, 1981.

Copyright of *Comunicacion y Sociedad* is the property of Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, S.A. and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.