

La fotografía como memoria: reflexiones en/desde el siglo XXI

LAURA GONZÁLEZ FLORES

UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas

Desde los inicios de la fotografía, en la cuarta década del siglo XIX, se ha asociado a la fotografía con la memoria individual y social. Evidentemente, existían documentos antes de la existencia de la fotografía: todos los restos históricos, por ejemplo, pueden considerarse como tales. Sin embargo, la invención de una técnica que generaba documentos visuales de manera mecánica y automática revolucionó la idea misma de la documentación: a partir del carácter exacto, verdadero y “natural” de las fotografías se fue construyendo, a lo largo del siglo XIX y en una buena parte del siglo XX, un discurso dominante en torno al carácter testimonial de la fotografía como medio de comunicación social. A principios del siglo XXI, en un tiempo marcado por la expansión de las tecnologías digitales de imagen y audio, ¿puede aún sostenerse este discurso natural-indicial de la fotografía? ¿De qué manera afecta la evolución tecnológica actual de la fotografía su concepción y función como *información*? ¿Es válido seguir comprendiendo la fotografía como medio testimonial a la luz de las teorías lingüísticas de la deconstrucción o el simulacro? En definitiva, ¿es posible continuar pensando que la verdad o la realidad son representables fotográficamente?

Un evento reciente en el ámbito fotográfico mexicano ilustra las múltiples aristas del problema de la comprensión de lo fotográfico en el entorno social actual. Se trata del conflicto que suscitó el polémico primer premio de la 6ª Bienal de Fotoperiodismo 2006. Otorgado al fotógrafo Jorge Lopez Viera *alias* Giorgio Viera por su serie *Mexicaltzjingo, territorio rebelde*, el premio provocó una serie de quejas por parte del gremio del fotoperiodismo, quien tachó al premiado de plagiarlo en razón del carácter evidentemente construido de sus imágenes y, sobre todo, de la obvia similitud de una de sus imágenes con otra del fotógrafo de Magnum, Chien Chi-Chang. Ciertamente,

Laura González Flores

las fotografías son similares y sugieren estar construidas: en ambas se representa a una mujer de clase baja que fuma recostada en la azotea de un edificio, contra un paisaje suburbano de edificios. Semi vestida con una camiseta de rayas, la mujer echa el humo al vacío: por su rostro desencajado —y por la situación de clandestinidad—, suponemos que se está drogando. [Foto 01]



El gremio asumió estas imágenes como una severa falta al código ético del fotoperiodismo. Aunque el fotógrafo galardonado devolvió su premio, apabullado por la crítica de sus colegas, el incidente propició que no sólo se revisaran las bases y procedimientos del concurso, sino que se discutieran ampliamente los fundamentos de la práctica fotoperiodística en México. El resultado fue que las opiniones del gremio quedaran divididas en dos, entre críticas y defensas del trabajo premiado.

Hecho real, este conflicto es importante en tanto permite constatar y discutir los conceptos y valores de los distintos actores sociales que conforman el medio fotográfico en México en este momento: en primer lugar, los del gremio del fotoperiodismo (fotógrafos, editores y organizadores del concurso), en segundo lugar, los de la crítica especializada (promotores, críticos y miembros del jurado) y, por último, del público. Siguiendo una hipótesis que desarrollaré más adelante, las dos posiciones predominantes (en pro y en contra del premio) pueden comprenderse no como dos concepciones

opuestas de la fotografía en su función de memoria social, sino como dos *fases* consecutivas y dialécticas de la comprensión de la misma, correspondientes a momentos históricos diferentes de la crítica fotográfica: un primer momento asociado a la teoría moderna de los años sesenta y setenta del siglo pasado, y un segundo momento, vinculado con la teoría post-estructuralista y posmoderna desarrollada a partir de los años ochenta. La primera —la crítica moderna— define la capacidad documental de la fotografía como una cualidad derivada de una comprensión realista y ontológica del medio, mientras que la segunda —la teoría posmoderna— la describe en términos semióticos, como una de muchas posibilidades lingüísticas y sociales de la fotografía.

La primera acepción moderna entiende lo documental como una *cualidad* inherente al medio fotográfico, mientras que la segunda acepción lo comprende como un *uso* o función social del lenguaje fotográfico. La diferencia entre ambas posturas no sólo es histórica, sino filosófica: la primera corriente se basa en una concepción realista en que la imagen —una cosa— se refiere a fenómenos y cosas, mientras que la segunda tendencia parte de una concepción lingüística de la imagen (la imagen como signo) cuyo sentido depende de la relación variable de múltiples agentes involucrados en la interpretación. Para que se comprenda mejor la diferencia y la relación dialéctica entre ambas, las discutiré por separado.

I. LA FOTO COMO MEMORIA: LO DOCUMENTAL COMO CUALIDAD INHERENTE AL MEDIO

Regresemos casi cincuenta años, a principios de los años sesenta, cuando se publicaron las teorías *realistas* de Siegfried Kracauer (1960), André Bazin (1967), Susan Sontag (1979) y Roland Barthes (1961; 1980). Básicamente, esas teorías enfatizaban la relación ontológica, contingente y referencial de la imagen fotográfica con respecto a una realidad concebida como un fenómeno material y visible. Si bien los textos de estos autores anuncian ya la inminente aparición de una comprensión lingüística, social y materialista del medio (característica de una visión posterior, post-estructuralista y/o *posmoderna* de los años ochenta), la descripción que hacen de la fotografía es básicamente realista: el medio es una técnica que, utilizada éticamente por el fotógrafo, alude concreta y correctamente a cosas y fenómenos reales. Como sostendrá

Roland Barthes de modo paradójico en los años sesenta, la fotografía opera lingüísticamente pero no es propiamente un lenguaje: es una señal hacia lo real, un “mensaje sin código” (1961). Aunque Barthes habla de la función del fotógrafo, éste, en su teoría, no es más que un *operator*, un mediador técnico no significante de la imagen. (Barthes: 1982, pp. 38-40).

En la teoría de Barthes, la esencia de la fotografía se desprende de su relación contingente con la realidad material, manifiesta en el carácter indicial de la imagen:

Llamo “referente fotográfico” no a la cosa *facultativamente* real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada ante al objetivo y sin la cual no habría fotografía. La pintura, por su parte, puede fingir la realidad sin haberla visto. El discurso combina unos signos que tienen desde luego unos referentes, pero dichos referentes pueden ser y son a menudo “quimeras”. Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la Fotografía que la *cosa haya estado allí*. (Barthes: 1982, p.136).

Sin *objeto-existencia* bañado por la luz no hay *imagen-testimonio*. El esquema podría reducirse a lo siguiente:

Fotografía + realidad = la imagen como índice
La relación = contingencia
La función = memoria

Entendida como índice, la fotografía funciona como un equivalente físico y material de la memoria. En el nivel social ésta se entiende como algo neutro, transparente y mecánico. Recordemos que hasta el siglo XIX la percepción se explicaba como una concatenación cuasi-mecánica de procesos a partir de un modelo físico de ojo/cámara. No había ningún tamiz, filtro u obstáculo que la enturbiara: ésta se creía tan transparente como una lente de cristal y tan mecánica como una cámara. Percepción y visión eran procesos tan inmediatos como análogos. En consecuencia, las imágenes fotográficas, productos visuales y materiales de la cámara, se entendían como memoria materializada: la fotografía era a la imagen de la cámara lo que la memoria era al percepto.

Aclaremos esto mejor: al materializar algo tan inmaterial como la imagen de la cámara, la fotografía realiza una operación similar a la de la

memoria cuando fija algo tan frágil como un percepto. Ambas, fotografía y memoria, tienen como objetivo principal el almacenar algún tipo de esencia inmaterial, instantánea y volátil. Percepto e imagen existen sólo como instantes; su materialización mediante la fotografía y la memoria es una lucha contra el tiempo y la muerte. “Lo que ha sido” es, para Barthes, la función definitoria y distintiva de la fotografía como medio de representación. Por vía de la certidumbre —y no de la nostalgia—, la fotografía ratifica lo que ella representa: “Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado...Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la Fotografía: ‘lo que ha sido’” (Barthes: 1982, p.136).

“Lo que ha sido” existe ahora, resistiendo a la muerte, en la imagen. La memoria es nuestra respuesta individual a la entropía: de todo lo que tiende a desintegrarse, algo se mantiene *vivo*, al menos en el nivel mental. “Yo lo veo *ahora*” podría ser un noema que describiese nuestra memoria, haciendo eco del noema de Barthes (“esto ha sido”): en el nivel ontológico, memoria y fotografía funcionan de manera parecida, trayendo al presente las imágenes del pasado de modo visual. Mientras que la memoria lo hace de modo mental, la foto lo hace de modo material y social.

Con relación a la documentación y la memoria, la fotografía supera a cualquier otro medio de representación ya que no sólo describe o sugiere la realidad sino que, como sostiene Barthes, la hace presente. El nombre mismo del medio sugiere esta idea: la fotografía es la “escritura de la luz” (y no “escribir con luz” como se afirma...). Al llamarla Talbot “el lápiz de la naturaleza” omite mencionar al hombre: la ausencia de éste parece sustentar el carácter cuasi-divino de “generación espontánea” de la fotografía. También André Bazin, otro teórico esencialista sostiene en su libro *La ontología de la imagen fotográfica* que “todas las artes están basadas en la presencia del hombre; sólo la Fotografía deriva alguna ventaja de su ausencia” (citado por Crimp: 1989, p. 3).

Para que la foto funja como un verdadero medio autográfico de documentación, no debe haber *manipulación* de la realidad. Por ello, las explicaciones esencialistas tienden a omitir la participación del sujeto productor —metonímicamente simbolizada por su *mano*— en la imagen. Aunque en *La cámara lúcida* Barthes habla del fotógrafo, éste no es un “autor” en un sentido estricto, sino un simple operador de la cámara, un *operator*. Otro polo subjetivo del proceso de comunicación fotográfica, el representado por

el espectador, está implícito en su concepto de *punctum*: un foco de atención que llama poderosa, efectivamente y emocionalmente la atención del observador a la imagen (Barthes: 1982, pp. 63-65). No obstante, el *punctum* es un atributo de la imagen y no, el resultado de la intención expresiva por parte de un fotógrafo-autor, cuya intención estética queda subsumida al factor meramente técnico.

Las teorías de Susan Sontag son un tanto más específicas en su discusión de la función signifiante del autor. En su conocido libro *Sobre la fotografía*, publicado en 1979, Sontag describe el poder fáctico de la fotografía como una cualidad derivada de una posición no intervencionista del fotógrafo con respecto a la realidad representada. De modo especial, las ideas de Sontag se centran en una discusión de la práctica del fotoperiodismo y, particularmente, en sus aspectos éticos. Preocupan a Sontag tres aspectos del uso social de la fotografía: en primer lugar, la cualidad agresiva y caníbal de la fotografía como medio, en segundo, la actividad predatoria del fotógrafo, y, en tercero, el consumo irreflexivo de las imágenes por parte de un público “espectador” y pasivo. El discurso de Sontag se funda en el vínculo indicial de realidad material e imagen, como puede apreciarse en un texto previo a *Sobre la fotografía*:

para el fotógrafo, el mundo está verdaderamente ahí. [...] Las fotografías tienen esta autoridad de ser testimonio, pero casi como si tú tuvieras un contacto directo con la cosa, o como si la fotografía fuera una parte de la cosa; aunque es una imagen, realmente es la cosa. (Sontag: 2003, pp. 62-64).

El interés de Sontag, Barthes y otros autores de esa época por subrayar la relación directa de fotografía y realidad como eje fundamental del acto fotográfico deriva de su preocupación por defender una práctica correcta del medio. Mientras que en sus escritos Sontag esgrime objeciones éticas ante la enajenante producción y difusión de imágenes de la cultura tardocapitalista, los reparos de Barthes son de tipo lingüístico: por su relación contingente con la realidad material las fotografías no sólo son irreductibles al funcionamiento sígnico convencional (de ahí su propuesta del “mensaje sin código”). También son indefinibles u “obtusas” en relación con su funcionamiento semiótico (de donde deriva aquel efecto retórico que Barthes llamó inicialmente el “tercer sentido” y, posteriormente, el *punctum*).¹

Salvada la distancia entre ambas teorías, ambos discursos pueden entenderse como característicos del pensamiento político y social de los sectores progresistas y marxistas de los años sesenta, íntimamente vinculado con la crítica de los medios de comunicación masiva. Comparten estas teorías el convencimiento de que la coherencia comunicativa de la fotografía depende de su vinculación “correcta” con la realidad significada y, por lo tanto, con una autolimitación de la función expresiva del fotógrafo. Ésta se entiende más en relación con su responsabilidad y conciencia social (definido como “el heroísmo de la visión” por Sontag), que con una expresión estética autónoma, tal y cómo se podría comprender desde el arte o la publicidad - ámbitos en los que la autora aprecia un uso inescrupuloso de las imágenes en su uso social (Sontag: 1996, pp. 95-122). El privilegio de la estética sobre el sentido común, que necesariamente involucra a la moral social, no sólo produce una banalización del uso de las imágenes por parte de una comunidad, sino una erosión de las fronteras de lo que ésta considera ética y emocionalmente tolerable. La intención, tanto de las imágenes artísticas como de las publicitarias, es la de ganar la atención del espectador mediante el efecto de choque, sin escrúpulo alguno. Por el contrario, un uso *responsable* de la fotografía prevee y asume el contenido ético de sus mensajes, tanto como su impacto comunicacional: tal y cómo lo define Eugène Smith (citado en Baeza: 1999, p. 35), ejemplo paradigmático de la actitud heroica que defiende Sontag, el fotoperiodismo debe ser un “documentalismo con propósito”.

Las teorías de Barthes y Sontag pueden entenderse como una reacción ante los excesos retóricos de la comunicación de masas, en crisis y discusión en los años sesenta, y también, como la cúspide —y consecuente declive— de una retórica de la documentación acuñada en los años veinte del siglo pasado. Definida la documentación por el cineasta John Grierson como una propuesta no ficcional surgida de una posición de responsabilidad ética ante la práctica fotográfica, esta concepción marcó el trabajo de fotógrafos de prensa como Eugène Smith, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger, “Chim” (David Seymour), Werner Bischof, Ernst Haas, Erich Salomon, Felix Man y Alfred Eisenstaedt, entre otros. Éstos no sólo incidieron en la historia de la fotografía por sus imágenes clásicas del género, sino por iniciar un modelo de difusión controlada de éstas a través de agencias de imágenes como *Dephot*, *Weltrundschau*, *Magnum*, *Associated Press*, *Alliance Photo*, etc. La diferencia de ese fotoperiodismo moderno que surgió

a partir de la segunda década del siglo pasado con respecto a la fotografía documental anterior, asociada con el proyecto de conocimiento positivista, colonialista y eurocéntrico del siglo XIX (*i.e.*, la fotografía de enfoque etnográfico, topológico, antropológico o arquitectónico) no sólo coincide con la introducción y uso de cámaras más pequeñas de paso universal (como la Leica o la Ermanox), o con la aparición de revistas ilustradas como *Vu*, *Life*, *Regards*, *Look*, *Berliner Illustrierte Zeitung*, etc., sino con un cambio en el énfasis en el papel del fotógrafo en la imagen.

Con el tiempo, este énfasis en el autor se convertirá, justamente, en el punto flaco de la propuesta documental moderna. Las preocupaciones ontológicas, éticas y lingüísticas de los autores de los sesenta se refieren a la función documental de la fotografía periodística, pero su énfasis en el papel del autor acercan peligrosamente ésta a la función expresiva de la fotografía artística: al acercarse a la expresión subjetiva propia de lo estético, lo documental se vuelve imposible. Lo objetivo se ve amenazado por el deslizamiento de la imagen a lo subjetivo.

El esquema siguiente permite entender cómo a través de argumentos opuestos a los de la documentación, se ha podido sustentar habitualmente la artísticidad de la fotografía: subrayando el rol del autor y de la imagen como creación, y disminuyendo la importancia y objetividad del componente tecnológico, que se entiende sólo como una herramienta del creador.

II. EL INCONSCIENTE FOTOGRÁFICO: LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA

El análisis semiótico de las clásicas imágenes documentales de los años ochenta revela manejos de lo social lejanos a la neutralidad ideológica y, en cambio, próximos a las intenciones subjetivas de la fotografía artística o de autor: existe una tendencia de mistificar a las clases sociales minoritarias, sacando sus acciones de contexto; a idealizarlas, asociándolas a la figura del “buen salvaje”; a vincularlas con la naturaleza vegetal o animal; a vestir las de un silencio y una paciencia eternas e intemporales; a volverlas protagonistas de hechos épicos; a asociarlas con las figuras históricas y heroicas; a mostrarlas estoicas o trágicas, víctimas de un sufrimiento humano legendario. Aunque el anterior tipo de imágenes “cargadas” de sentido por el fotógrafo (*i.e.* las fotografías de Flor Garduño de *Bestiario* o

Testigos del tiempo) se asocia a la fotografía documental en razón de su sintaxis formal, su intención comunicativa y expresiva las vuelve más cercanas a la fotografía artística. El tipo de manejo subjetivo que el fotógrafo hace del tema está ya implícito en el universo de prácticas simbólicas en que está inmersa su labor. Su percepción y concepción del tema surge de ese tropo ideológico.

Por otro lado, el hecho de que se implique a otro ser humano como parte fundamental del tema retratado vuelve más complejo el acto fotográfico. En estas imágenes la carga semiótica no recae exclusivamente en la intención del fotógrafo, sino también en la del segundo implicado en el acto fotográfico, el sujeto retratado. En estas imágenes no se establece la relación convencional entre un sujeto y un objeto, sino entre dos sujetos con mayor o menor injerencia en la imagen. El encuentro es, pues, intersubjetivo: ante el hecho de ser retratada, la persona fotografiada puede responder con una reacción subjetiva que quedará inscrita semánticamente en la imagen. La mayor parte de las teorías de la fotografía de corte materialista, como las de John Tagg o Victor Burgin subrayan el poder implícito que en el acto fotográfico tiene el fotógrafo quien, mediante el dispositivo fotográfico, *objetiviza* al retratado (Burgin: 1986; Tagg: 1988); sin embargo, pocas teorías toman en cuenta la posibilidad de un rol semántico activo por parte de lo retratado que, en este caso, es *otro* sujeto.²

A este respecto, conviene recordar un ejemplo citado por Oliver Debroise en relación con la fragilidad semántica que tiene el acto fotográfico por la actividad posible del retratado. Trata de las quejas de Joaquín Díaz González, fotógrafo de prisiones de mediados de los años setenta del siglo XIX, extendidas al Ayuntamiento de México con relación a la dificultad de su registro regulatorio:

esta clase de retratos son muy trabajosos, porque como los reos han conocido la importancia del retrato, ponen todos los medios posibles (que son muchos), para que no se parezcan, circunstancia que hace más difícil el buen resultado.³

Hilario Olaguíbel, otro de los fotógrafos que hiciera este tipo de labor, asienta también la voluntad de los presos de desfigurarse, cuestión que desaparecería con la aplicación de la vistas de perfil y de frente: “El

fundamento de esta modificación consiste en procurar que sea ineficaz el propósito de algunos reos que se desfiguran el rostro afectando cicatrices que desaparecen pasado el acto de retratarlos”.⁴ Estos argumentos ponen en evidencia que, si bien el propósito de la fotografía aplicada al registro penitenciario era la obtención de un documento objetivo o neutro, tal intención podía trastornarse por la acción voluntaria del fotografiado.

Un ejemplo clásico de la fotografía histórica sugiere un deslizamiento interesante del papel subjetivo y *activo* del retratado en la imagen. Se trata de *El Abogado* de Hippolyte Bayard, de 1840. La anécdota es bien conocida: Bayard hace distribuir una foto en la que se hace pasar como ahogado y en la que escribe una diatriba indirecta en contra de Jacques Louis Mandé Daguerre, quien meses antes había recibido todo el crédito por la invención de la fotografía. Mediante este gesto irónico e imaginario, Bayard transforma un sentimiento de resentimiento más bien patético en una lúcida constatación de la posibilidad de creación fotográfica. *El abogado* constituye no sólo el primer *performance* fotográfico, sino la primera muestra de subversión de la veracidad fotográfica en aras de la verificación de una mentira. Bayard aprovecha la ya aparente credibilidad de la fotografía para hacer un juego irónico sobre su veracidad.

Mientras que la injerencia del fotógrafo (con su intención comunicativa) y la del retratado (con su respuesta al acto fotográfico) son cuestiones más o menos evidentes o conscientes en el proceso de significación de imagen, la intervención de la tecnología fotográfica pasa generalmente desapercibida.⁵ Aquí viene al caso recordar la noción de “inconsciente óptico” que Walter Benjamin introduce en su *Pequeña historia de la fotografía*: son cualidades visuales en la imagen, que aparecen por mediación de su tecnología, que nos revelan una percepción de la realidad imposible de alcanzar por medios naturales - el ejemplo que pone es el del registro del movimiento instantáneo en el cliché fotográfico (Benjamin: 1973, p. 67).

A partir de los textos de Benjamin, muchos teóricos han abordado la intervención soterrada e imperceptible —pero definitiva— de la tecnología fotográfica. De estos, es Vilem Flusser quien elabora toda una *Filosofía de la fotografía* a partir del automatismo del proceso fotográfico, manifiesto en el funcionamiento de la cámara. Como sostiene Flusser, “la cámara es una caja negra que aparentemente no existe en el proceso de información, imaginación y simbolización” de la imagen (Flusser: 1990, p. 19). “La libertad misma

del fotógrafo,” continúa Flusser, “está programada: está restringida por las categorías de la cámara. La libertad del fotógrafo se inscribe en escoger un objeto que esté en armonía con el programa de la cámara” (Flusser: 1990, pp. 34-35). El sentido de cualquier imagen, incluso aquellas que muestren una intención documental patente, está limitado por lo que la tecnología fotográfica dice por sí misma.

El automatismo de la cámara no sólo asegura el grado de objetividad de la imagen producida, sino algo aún más importante en el nivel social: el comportamiento automático del usuario de la tecnología fotográfica. En *Fotografía y fascinación*, un libro escrito en el mismo año que *Sobre la fotografía*, de Sontag, Max Kozloff discute diferentes factores socio-culturales como elementos fundamentales a la definición del medio. Kozloff explica la referencialidad como “fascinación” y cuestiona las propiedades icónicas de la foto como índice al considerarlas como un cliché visual determinado apriorísticamente en el nivel social. La foto, dice Kozloff, más que un medio autográfico, es un código ideológico de referencia obligada a la realidad (Kozloff: 1979, p. 237). La fascinación consiste en atraparnos en una apariencia de naturalidad en la que la codificación desaparece. La foto sólo puede funcionar como exacta, verdadera y natural cuando vuelve transparente su sintaxis: entonces, su carácter mediático se vuelve *inconsciente*. Cualquier interpretación semiótica de imagen habrá de considerar esta objetividad como aparente, abordando otros aspectos *inconscientes* que aparecen tangencialmente en la imagen, al lado de otros elementos formales asociados a la acción intencional del autor (*i.e.*, formato, ángulo de visión, etc.) o a la composición intencional de lo representado (gesto, construcción de la escena). Junto con los elementos subjetivos *volitivos* evidentes en la imagen, han de considerarse otros aspectos *inconscientes*, no visibles o transparentes: me refiero al *mundo* imaginario-ideológico subyacente a cada uno de los sujetos de la imagen (el autor, lo retratado) que aparecerá en la imagen más o menos consciente o explícitamente.⁶

Dado que, en general, la relación entre la imagen y su espectador se da en un entorno social con un cierto nivel de mediación, el sentido de la imagen también se ve afectado por sus condiciones de difusión, a través de los medios de comunicación masiva o de circulación artística, que fungirán como un nuevo filtro para un tercer sujeto, el espectador, quien hará una lectura o interpretación de la imagen desde su propio contexto ideológico. Éste puede

o no coincidir con el del fotógrafo y el retratado o puede constituir un tercer paradigma idiosincrático en el que la imagen se inscriba. El sentido de la imagen, pues, no se encuentra en ésta, sino en toda una trama de relaciones que se articulan en torno a ella conformando un “campo de sentido”.

Interpretar la imagen fotográfica implica, pues, considerar el carácter de cada uno de los elementos constituyentes del campo de sentido y abordar la trama de relaciones que establecen entre ellos, observando su continuidad o discontinuidad ideológica. En un esquema bastante habitual en que el fotógrafo pertenece a un contexto ideológico dominante o superior al del retratado, éste normalmente no tiene mucha posibilidad de injerencia en el mensaje y, mucho menos, en la circulación de la imagen. Si para estos autores resultaba complicado discutir el papel del fotógrafo-autor en la fotografía documental en los medios de masas, conciliar su difusión simultánea en un entorno artístico se torna un asunto aún más complejo y contradictorio. Como se ha discutido con relación a la promoción artística de las fotografías documentales de Sebastião Salgado, su colocación en un entorno artístico las transforma semánticamente: la presentación metonímica de una dura realidad social parece convertirse en una apropiación y depredación metafórica de ésta por parte del autor. Presentada como propuesta “artística”, la fotografía de Salgado hace patente cómo el principio de lo “documental” parte más de preceptos y preconcepciones ideológicas que de una relación neutra con la realidad material: más que ser una referencia a lo “otro”, la fotografía tiene como propósito servirse de ello para construir un discurso ideológico y estético.

Según este esquema, la intención principal de la imagen es la expresión subjetiva, y no la pretendida objetividad informativa y comunicativa. No importa tanto la efectividad comunicativa real de la imagen en el espacio social, cuanto la capacidad expresiva *del autor*. No se valora tanto lo visto y transmitido, cuanto lo visto *según* alguien, el autor: al darle una mayor preeminencia a éste, las funciones de la imagen cambian radicalmente, acercando la dialéctica de la imagen al esquema del arte. Éste sería, justamente, el que ilustraría la dinámica del “heroísmo” de la visión al que hacía referencia Sontag en su libro.

Volvamos a la imagen de Viera, ejemplo sintomático de la documentación del siglo XXI: presentada en un concurso de fotoperiodismo, su fotografía construida parece negar el propósito documental cuando, en realidad, desde una propuesta posmoderna, está desenmascarando la

contradicción inherente a la visión documental moderna: inevitablemente la presentación de la realidad de la fotografía siempre es mediada por el autor, en mayor o menor grado. Además de ser un índice fotosensible de la realidad material, la imagen fotográfica es una re-presentación: una referencia sígnica cuyo mensaje tiene más que ver con la coherencia y efectividad semiótica (cuán clara y capaz es la trasmisión del mensaje) que con una supuesta impresión en la imagen de la realidad fáctica y fenoménica (el “esto ha sido” de Barthes).

La concepción lingüística de la fotografía posmoderna permite descifrar el enigma descrito en *La cámara lúcida* por Barthes: a pesar de que su madre posó en todas las fotografías que él encontró arrumbadas, sólo en una de ellas —una única y *real* imagen— puede *sentirse* su presencia *verdadera*. La eficiencia semiótica del signo no tiene que ver, pues, con la existencia “real” de lo representado, sino con su calidad de significación.

La imagen *Mexicaltzingo, territorio rebelde* de Giorgio Viera es tan eficiente en el nivel comunicacional y estético como *El soldado español* de Robert Capa (1937) o *El beso del Hotel de Ville*, de Robert Doisneau (1950). De modo análogo a la referencia a la *muerte instantánea* de la imagen de Capa, o a cómo la de *amor* apasionado de la de Doisneau, la imagen de Viera apunta al concepto de *deterioro por droga*. Qué sea una copia —o una cita, en el sentido posmoderno— no invalida la eficiencia semiótica de esta imagen, acentuada en este caso por la referencia concreta al espacio social mexicano, y lograda mediante la especificidad del paisaje urbano y de los rasgos raciales de la mujer retratada. Que tal efectividad comunicacional y estética fue la razón para otorgar el premio a Viera puede cotejarse en el acta emitida por el jurado, donde se asienta que el fotógrafo logró “una propuesta humana e intimista con gran fuerza documental, bien resuelto (sic) en términos formales”.⁷

Que el autor *verdaderamente* se involucrara con las personas de este barrio de Guadalajara como suponen los miembros del jurado (*i.e.*, que la mujer realmente fuera una habitante drogadicta “de azotea” de ese barrio) es indiferente al hecho de que la imagen funcione como un índice efectivo de tal deterioro social en tal lugar real, y de que, además, lo haga mediante la recurrencia a la cita, apropiación o reconstrucción —o plagio, como sostienen sus detractores— de la imagen de otro fotógrafo. Que las imágenes de Capa, Doisneau o Viera sean posadas o no, en realidad no importa: todas funcionan como poderosas señales de situaciones humanas reales. El énfasis de su eficiencia comunicacional recae en que son imágenes

poderosas y significativas, y no en su mera equivalencia con un hecho real y no construido (lo cual tampoco menoscabaría su factibilidad como hechos reales: probablemente *El soldado español* es una imagen más efectiva como descripción de la crudeza de la guerra que las fotos movidas “reales” de *Omaha Beach*, de 1944, del mismo Capa).

III. POST-SCRIPTUM. LA FOTO COMO IMAGINARIO SOCIAL

En la comprensión de lo documental de las teorías modernas no sólo se asume que la representación fotográfica cumple con una función de memoria vinculada con la historia local o nacional, sino que la verdad o la realidad social puede representarse mediante la fotografía. Hoy, no sólo la fotografía, sino los otros dos marcadores que determinan la imagen, la identidad local y/o nacional y la historia, se ven sometidos al fuerte cuestionamiento propio de una época de transición epistémica y tecnológica. Emprender la tarea de comprensión de una producción imaginaria tan heterogénea y compleja como la actual no sólo se dificulta por nuestra condición de espectadores contemporáneos a ésta, sino por el debilitamiento ontológico-conceptual de nuestras nociones presentes de nación, historia y fotografía. Son necesarias otras claves para entender una producción que ha dejado de ser *fotografía* y que comprende, en cambio, una multiplicidad de prácticas en torno a *lo fotográfico*. A comienzos del siglo XXI, *lo fotográfico* constituye un campo imaginario heterogéneo y complejo que deriva de la fotografía; en vías de continua redefinición ontológica y técnica, *lo fotográfico* cumple con múltiples funciones de la imaginación y la memoria en lo personal y social.⁸

En la noción de *lo fotográfico* está implícita una concepción mediática y lingüística de la fotografía de la que deriva una noción discursivo-imaginaria de la documentación: centrada en el concepto de *imaginario*, tal comprensión permite abordar la práctica fotográfica como una representación simbólica del cuerpo social y no como un documento visual de éste. A principios del siglo XXI queda claro que la fotografía contemporánea se aleja definitivamente de un uso documental enfocado a lo político y social para explorar, en cambio, su discursividad simbólica y su condición mediática.

Emprender el análisis de la fotografía a partir del estudio de los imaginarios que ésta manifiesta no sólo permite identificar los patrones

iconográficos dominantes, sino abordar la relación de éstos con la psique social. La identidad y los valores de una comunidad no se manifiestan en las imágenes como signos fijos, decodificables y atribuibles a una supuesta esencia, sino como mecanismos de negociación entre los distintos agentes del poder social. Por oposición a la pretendida función de registro documental de la realidad social, la capacidad imaginaria de la fotografía permite entender la identidad social como un proceso *performativo*, es decir, de una puesta en escena en el nivel visual de los valores *activos* que definen a una comunidad en un momento dado.

Algunos ejemplos recientes en la fotografía mexicana permiten ilustrar el potencial imaginario-social de lo fotográfico del siglo XXI. Oscilando entre la documentación estricta y la construcción evidente de la imagen, estas imágenes permiten vislumbrar cómo en la producción posmoderna la oposición entre arte y documentación se ha disuelto: toda imagen fotográfica, en tanto representación, es producto de la subjetividad.⁹

En la obra ganadora del premio Fotógrafo Revelación del año 2005, más que de fotografía se debería de hablar de “imagen”, y en lugar de autor, Enrique Méndez de Hoyos, se podría hablar de “reciclador”. Ejemplo sintomático de la negociación identitaria propia de la nueva estructura geopolítica, el trabajo de Méndez de Hoyos recicla fragmentos de documentos de identidad pertenecientes a personas con orígenes culturales y ciudadanías diversas. En el nivel de contenido, estas fotos fabricadas aluden a la construcción multipolar de la identidad contemporánea.

Las identidades actuales son híbridas como sugiere la serie *Mazabuochoskatopunk* de Federico Gama, [Foto 02] indígenas transformados en su adopción de las culturas urbanas marginales.

El hombre mexicano contemporáneo, como el *hombre del subterráneo* de Misael Torres, ya no luce marcadores locales. *Asian Girl* circula por el metro Balderas y *Church Man* está en un muy global e híbrido patio de comidas de un *mall* mexicano. *Momento en blanco* sucede en México, pero podría estar sucediendo en cualquier parte del mundo. La referencia de lo local ya no se reduce a la depredación metafórica de las capas sociales más bajas, la campesina y la proletaria. A treinta años, la poesía del *México profundo* ha cedido su lugar a la chillante y discordante realidad de una sociedad multipolar e híbrida, en la que aparece el autorretrato de las altísimas clases dominante de *Ricas y famosas* de Rosell, la alta clase media que se psicoanaliza, usa *macs* y vive en lofts del

Laura González Flores

Centro o la Condesa de Fernando Montiel, o la clase media cuyo tiempo de ocio se vincula al consumismo de los *malls* de Coapa como en la serie de ese nombre de Pavka Segura. Aparece un nuevo indígena tarahumara que en las fotos de Ernesto Lehn bebe agua en botellas de Bonafont, usa playeras de universidades americanas, se viste con suéteres con muñecos de nieve o extiende hacia nosotros un cassette, símbolo en la imagen de la tecnología, dejando atrás la representación romántica de hace treinta años. [Foto 03]



Foto 02



Foto 03

Ciertamente, una parte importante de la producción fotográfica contemporánea —inclusive en su función documental— puede entenderse desde el teatro. El carácter teatral es un aspecto fundamental del trabajo de Lizeth Arauz, ganadora del Premio de Periodismo Cultural Fernando Benítez 2005, con su serie *Mirar hacia arriba: los enanos toreros*. [Foto 04] Mientras que una parte de su ensayo pretende abordar la vida cotidiana de un grupo de “pequeñitos”, como ella les llama, probablemente las imágenes más significativas son aquellas que remiten a lo escénico, la farsa, o directamente a la cualidad satírica del “capricho”.



La fotografía construida se plantea no como en los años ochenta, como una opción alternativa a la documentación de “contenido político”, sino como otra posibilidad de crítica de la realidad social desde el enredo, la tramoya, la patraña, la ficción, la farsa, la sátira. Ejemplo de esto son las fotos de Yuri Manrique, en que el carácter nacional surge como una puesta en escena y mediante una mezcla de dramatismo y humor. Basadas en la imaginería popular y en el *kitsch* norteño, las imágenes construidas de Manrique se caracterizan por su tono trágico y fársico: en todas hace triunfar al personaje perverso (el pollero, la abogada gangsteril, el “pocho” agringado, el narcotraficante), pero lo hace en plan cómico, reduciéndolo a su símil caricaturesco.

También teatrales son las fotografías de inmigrantes mexicanos en Estados Unidos de Dulce Pinzón, convertidos en superhéroes por medio de la representación, la farsa y el humor: el cargador se convierte en Hulk, el albañil en el Chapulín Colorado o el limpiaventanas de enormes rascacielos en el Hombre Araña.

El grado extremo y evidente de teatralidad de las fotos de Gerardo Montiel apuntan a la posibilidad de que sus fotos funcionen de modo opuesto a los performances de los años sesenta y setenta: lejos de provocar la catarsis física y psicológica como modo de purificación personal y social, las imágenes contemporáneas reiteran la violencia social en un simulacro desde y para lo mediático. Extremadamente bien construidas en el nivel técnico —con igual cuidado que las fotos de publicidad— estas imágenes nos devuelven no la reacción rebelde del ser anti-social, sino una absurda pasividad e impotencia del ser atrapado en su sociedad. Como sugiere el título de esta obra, el vómito es *estudiado* [Foto 05]. En todo caso, otra imagen de Montiel nos lleva a otro matiz del juego psicológico permisible y permitido en el ámbito autónomo y protector del arte: el narcisismo.



Cautivarse con la propia imagen en el espejo: enamoramiento del yo debilitado que se fortifica mediante el reflejo. Sólo que en este caso, la imagen está deformada: el yo proyectado en el otro, confundido con éste, produce una entelequia pesadillesca. Edgar Martínez, joven ganador de la XI Bienal de Fotografía, parte de la tradición del retrato familiar y popular para devolver un Narciso deformado por los vicios de la intimidad cotidiana del hogar. Representación, personificación y construcción: sí, pero también, la verdad social del grupo social familiar, deformado y destruido.

El carácter construido, escenográfico o teatral de las series anteriores manifiesta la evidente fragilidad de la fotografía como medio de documentación social. Lejos de ofrecer al espectador una certeza epistemológica, estos ensayos de apariencia documental confirman el carácter constructivo implícito o explícito de toda producción fotográfica contemporánea y, por extensión, de toda manifestación cultural. En definitiva, lo que estas series fotográficas sugieren es la emergencia de un nuevo carácter subjetivo, así como de nuevos actores de la experiencia social. La crítica fotográfica no sólo se enfrenta al reto de describir la superficie de lo fotográfico, sino de abordar la profundidad de su condición simbólica.

BIBLIOGRAFIA

- BAEZA, Pepe. *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- BARTHES, Roland. “El mensaje fotográfico” (1961), “La retórica de la imagen” (1964) y “El tercer sentido” (1970) en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- BAZIN, André. “On the Ontology of the Photographic Image” (1967) en Alan TRACHTENBERG (ed.) *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete’s Island Books, 1980.
- BENJAMIN, Walter. “Pequeña historia de la Fotografía” en *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973, p. 67.

Laura González Flores

BURGIN, Victor. *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*. New Jersey: Humanities Press International, 1986.

CRIMP Douglas, "The Museum's Old/The Library's New Subject" en Richard BOLTON (ed.). *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*. Cambridge: MIT Press, 1989.

DEBROISE, Olivier. *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

ECKER, Gisela (ed.) *Feminist Aesthetics*. Boston: Beacon Press, 1986.

FLUSSER, Vilem. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas, Sigma, 1990.

GONZÁLEZ FLORES, Laura. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

GONZÁLEZ FLORES, Laura. "Fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar" en Issa María BENÍTEZ DUEÑAS (ed.), *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1969-2000)*, Tomo IV. México: Conaculta, 2001.

GONZÁLEZ FLORES, Laura. "Fotografía mexicana contemporánea e imaginarios colectivos" en *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas*. Cuernavaca: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias; México: Plaza y Janés, 2009.

HEIDEGGER, Martin. "El origen de la obra de arte" en *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

KOZLOFF, Max. *Photography and Fascination*. New Hampshire: Addison House, 1979.

KRACAUER, Siegfried. "Photography" (1960) en TRACHTENBERG, Alan (ed.) *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980.

PARKER, Roszika and POLLOCK Griselda (eds.) *Framing Feminism. Art and the Women's Art Movement 1970-1985*. London: Pandora, 1987.

RAVEN, Arlene; LANGER, Cassandra, and FRUEH, Joanna. *Feminist Art Criticism. An Anthology*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1988.

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

SONTAG, Susan. "Photography Within the Humanities" en Liz WELLS (ed.) *The Photography Reader*. London: Routledge, 2003.

TAGG, John. *The Burden of Representation*. Essays on Photographies and Histories. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

NOTAS

¹ Una discusión sobre la evolución del pensamiento de Barthes se encuentra en González Flores: 2005, pp. 254-256 y 284-288.

² A este respecto ha de recordarse la significativa aportación a la teoría fotográfica por parte de la teoría feminista, que insistió en la posibilidad de un rol activo por parte de aquellos sujetos a los que tradicionalmente se asignó un papel de objetos de la representación. *Cf.* Parker and Pollock: 1987; Ecker: 1986; Raven, Langer and Frueh: 1988.

³ Archivo Histórico de la Ciudad de México/Archivo del Ayuntamiento. Legajo 897, exp. 22, 8 de septiembre de 1876 cit. por Debroise: 2005, p. 42.

⁴ Archivo Histórico de la Ciudad de México/Archivo del Ayuntamiento. Legajo 897, exp. sin número, 24 de mayo de 1887, cit. por Debroise: 2005, p. 43.

⁵ Esta falta de consideración de la tecnología fotográfica como un factor de significación en sí mismo es evidente en las principales teorías de la fotografía hasta los años ochenta (Barthes, Bazin) en que se retoman las ideas de Walter Benjamin de los años treinta para proponer teorías de corte materialista (Flusser, Burgin) o semiótico (Dubois, Schaeffer), que sí abordan el rol semiótico de la tecnología fotográfica implícito en ésta.

⁶ Utilizo aquí "mundo" en un sentido heideggeriano, como polo cultural e ideológico antitético de una "tierra" sin mediación cultural (Heidegger: 2000, pp. 72-73).

⁷ Acta emitida el 28 de mayo de 2005 por el jurado de la 6ª Bienal de Fotoperiodismo, formado por Lourdes Grobet, Darío López Mills y Blanca Ruiz, y publicada en [<http://www.fotoperiodismo.org/> 1 de noviembre de 2005]

⁸ Para una discusión más amplia de este punto ver González Flores: 2001, pp. 79-108.

⁹ Los siguientes ejemplos están tomados de González Flores: 2009.

RESUMEN

A principios del siglo XXI la expansión de nuevas tecnologías impone un cuestionamiento de la relación entre fotografía, verdad y memoria que las teorías de las décadas entre 1960 y 1980 suponían inherente a la documentación fotográfica. A partir de la discusión de una polémica pública surgida en torno a fotoperiodismo en México en 2004, este ensayo propone re-pensar la nueva fotografía desde una práctica constructiva, la del imaginario social.

PALABRAS CLAVE: memoria - nuevas tecnologías – imaginario - fotoperiodismo

RESUMO:

Neste começo do século XXI, a expansão de novas tecnologias impõe um questionamento da relação entre fotografia, verdade e memória que as teorias das décadas entre 1960 e 1980 supunham inerente à documentação fotográfica. A partir da discussão de uma polémica pública em torno ao fotojornalismo no México em 2004, este ensaio propõe repensar a nova fotografia desde uma prática construtiva, a do imaginário social.

PALAVRAS-CHAVE: memória - novas tecnologias – imaginário - fotojornalismo

ABSTRACT

In this beginning of the XXI century, the growth of new technologies imposes a questioning of the relation between photography, truth and memory that the theories of the 1960s and 1980s supposed as inherent to the photographic documentation. From the discussion of a public controversy about photojournalism in Mexico in 2004, this essay proposes to rethink the new photography from a constructive practice, the social imaginary one.

KEYWORDS: memory; new technologies; imaginary; photojournalism.