

Susan Sontag

La fotografía como un fin en sí mismo

Como otras empresas rápidamente engrandecidas, la fotografía ha concitado en sus mayores representantes la necesidad de explicar, una y otra vez, el sentido práctico y el valor de su actividad. Fue breve la etapa durante la cual se atacó vastamente a la fotografía (por parricida en función de la pintura y depredatoria en relación a la gente). Por supuesto, la pintura no falleció, como un pintor francés apresuradamente predijo, al advenir la cámara en 1839; los melindrosos pronto dejaron de juzgar la fotografía como copia servil y ya en 1854 Delacroix cumplidamente declaró cuánto lamentaba que "un descubrimiento tan admirable arribase tan tardíamente".

Nada es tan aceptado hoy como el reciclaje fotográfico de la realidad, aceptado en sus funciones de actividad cotidiana y rama del gran arte. Sin embargo algo en torno a la fotografía aún mantiene defensivos y conminatorios a los profesionales de primer orden. De hecho todos los fotógrafos importantes incluidos los actuales, han escrito manifiestos y credos donde aclaran el cometido estético y moral de su trabajo: de hecho también siguen dando los más contradictorios informes sobre la índole de su arte y de su cultura.

La prisa desconcertante con la cual se pueden

tomar fotografías, la inadvertida aunque inevitable autoridad de los resultados de la cámara, sugiere una muy tenue relación con el conocimiento. Es innegable el impulso vigoroso de la fotografía para las demandas cognoscitivas de la vista, por haber extendido grandemente los ámbitos de lo visible, a través del close-up y el sentido remoto. Pero no hay acuerdo alguno sobre los métodos de la fotografía para difundir aún más los temas al alcance de la visión autónoma, ni existe unanimidad sobre el grado deseable de un conocimiento previo sobre el sujeto que lleva a obtener una "buena" fotografía.

Los fotógrafos más lúcidos han interpretado su actividad de dos modos enteramente distintos: como acto preciso del conocimiento, de la inteligencia consciente, o como encuentro intuitivo o pre-intelectual. Así, Nadar, hablando de sus respetuosos y expresivos retratos de Baudelaire, Doré, Michelet, Hugo, Berlioz, Sand, Delacroix y otros amigos famosos, afirma: "mis mejores retratos son de las personas que mejor conozco", mientras que según Richard Avedon la mayoría de sus buenos retratos son producto de la captación inmediata de las personas que recién conoce.

En este siglo, la vieja generación de fotógrafos describió la fotografía como esfuerzo heroico de atención, disciplina ascética, receptividad mística para el mundo que exige del fotógrafo una travesía por las nubes de lo desconocido. Según Minor White "el estado mental del fotógrafo mientras crea es un blanco... mientras busca sus temas... el fotógrafo se proyecta en todo lo que ve, se identifica con todo para aprehenderlo y sentirse mejor". Cartier-Bresson se ha equiparado con un arquero zen, que debe *convertirse* en el blanco para poder acertar. Hay que reflexionar antes y después —dice— nunca mientras se toma realmente una fotografía. Se cree que el pensamiento nubla la conciencia transparente del fotógrafo y viola la autonomía de lo fotografiado. En el deseo de probar que las fotografías pueden trascender lo literal (lo que siempre consiguen cuando son "buenos") muchos fotógrafos serios han convertido a la fotografía en paradoja noética. A la fotografía se le maneja como forma del conocimiento sin el conocimiento: no una manera de lanzarle un ataque frontal al mundo sino de deslumbrarlo.

Pero incluso cuando los profesionales ambiciosos se desesperan del pensamiento —la desconfianza ante el intelecto es tema recurrente en los apologistas de la fotografía— quieren dejar asentado por lo común lo riguroso de tan tolerantes necesidades visuales. "Una fotografía no es un accidente, es un concepto", insiste Ansel Adams. "La aproximación a la fotografía como 'ametralladora' —mediante la cual se toman muchos negativos con la esperanza de que alguno será bueno— es fatal para obtener importantes resultados." Según la opinión más común, para tomar una buena fotografía es necesario verla de



Robert Frank
Mitin político,
Chicago, 1956



Susan Sontag

antemano. Esto es, la imagen debe existir en la mente del fotógrafo en el momento en que expone el negativo o antes. La justificación de la fotografía impide que la mayor parte de fotógrafos admita un hecho: el método de disparar al azar —especialmente como lo utilizan algunos expertos— puede evitar resultados plenamente satisfactorios. Mas a pesar de su resistencia a admitirlo, la mayoría de fotógrafos han tenido siempre —con mucha razón— una confianza casi supersticiosa en la casualidad afortunada.

Ultimamente el secreto ya es confesable. A medida que la defensa de la fotografía entra en su presente retrospectiva etapa, hay un recato cada vez mayor respecto a las demandas del estado mental de atención y conocimiento que presupone tomar fotografías perfectas. Las declaraciones anti-intelectuales de los fotógrafos, lugares comunes del pensamiento modernista en las artes, han preparado el camino para una inclinación gradual de la buena fotografía hacia la investigación escéptica de sus propias capacidades, lugar común de la práctica modernista en las artes. A la fotografía como conocimiento le sucede la fotografía como... fotografía. Quizás la declaración más cándida sobre el (tan de moda) escepticismo actual de la fotografía respecto a sus viejos ideales de representación autorizada ha sido hecha por Garry Winogrand, uno de los más destacados fotógrafos norteamericanos jóvenes, quien rechaza toda ambición de previsualizar y define el objetivo de su trabajo de la manera siguiente: “descubrir a qué se parecen las cosas cuando se les fotografía”.

Allí donde titubean las demandas de conocimiento, toman su lugar las de la creatividad. La insistencia en que la fotografía consiste ante todo en afocar un temperamento y únicamente en segundo lugar una cámara, ha sido siempre defensa principal de la fotografía, como queriendo refutar el hecho de que muchas imágenes espléndidas han sido tomadas por fotógrafos desprovistos de intenciones serias o interesantes. Este es el tema tan elocuentemente tratado en el mejor ensayo que yo conozco en elogio de la fotografía. Me refiero a *Port of New York* (1924) de Paul Rosenfeld en su capítulo sobre Stieglitz. Al utilizar “su maquinaria” —dice Rosenfeld— “no mecánicamente”, Stieglitz demuestra que la cámara no sólo “le dio una oportunidad de expresarse a sí mismo” sino que le proporcionó imágenes con una gama mucho más amplia y “delicada” en comparación a las que “se pueden dibujar a mano”.

De modo similar, Edward Weston insiste una y otra vez: la fotografía es una excelente oportunidad de expresión personal muy superior a la ofrecida por la pintura. Para la fotografía competir con la pintura significa invocar la originalidad como un canon importante en la apreciación del trabajo de un fotógrafo, equiparando la originalidad al sello de una sensibilidad única y poderosa. Según Harry Callahan, lo estimulante “son los fotógrafos que dicen algo de una manera nueva”, y “no simplemente

para ser diferentes sino... porque el individuo es diferente y el individuo se expresa a sí mismo”. Paul Strand define la fotografía como “un récord de la propia vida”, advirtiendo a los fotógrafos que se resistan “a las insidiosas opiniones de otras gentes... interpuestas entre uno mismo y la visión propia”. Para Ansel Adams “una gran fotografía” debe ser “la plena expresión de lo experimentado, en el sentido más profundo, ante lo que se está fotografiando” y “por lo tanto, la verdadera expresión de los sentimientos personales sobre la vida en su totalidad”.¹

Aun cuando es difícil aceptar literalmente las reivindicaciones de los fotógrafos, estas demandas hiperbólicas expresadas ingenuamente, con frecuencia son interesantes por la forma en que recapitulan las actitudes tradicionales que oponen radicalmente al yo con el mundo. La fotografía se considera manifestación precisa del “yo” individualizado, el yo privado sin hogar y vagabundo en un mundo aplastante... el “yo” que domina la realidad procurando una rápida antología visual de la misma. También la fotografía se considera un medio para encontrar un lugar en el mundo (al que todavía se experimenta como abrumador y ajeno) al hacer posible relacionarse con él con distanciamiento, eludiendo las interferencias e insolentes demandas del yo. Pero no hay tanta distancia como parece entre la defensa de la fotografía como medio superior de autoexpresión y el elogio de la fotografía como modo superior de poner el yo al servicio de la realidad. Ambas posiciones parten del supuesto de que la fotografía ofrece un sistema único de revelaciones: nos muestra la realidad como nunca la habíamos visto antes.

□

El carácter revelador de la fotografía pasa generalmente con la denominación de realismo. De Fox Talbot, para quien la cámara produce “imágenes naturales”, a la denuncia de Berenice Abbott de fotografía “pictórica”, a la advertencia de Cartier-Bresson de que “lo que más hay que temer es lo fraguado artificialmente”, la mayor parte de estas declaraciones encontradas coinciden en devotas manifestaciones de respeto ante las cosas-como-son. En un medio considerado tan frecuentemente como meramente realista, podría pensarse que los fotógrafos deberían dejar de exhortarse unos a otros a apegarse al realismo. Pero los consejos continúan como un ejemplo más de una necesidad de los fotógrafos: convertir su proceso expropiatorio del mundo en algo misterioso y urgente.

Insistir en que el realismo es la “esencia” misma de la fotografía —como hace Abbott— no determina, como podría parecer, la superioridad de un procedimiento o de un standard específicos; no significa necesariamente que los “foto-documentos”



(término de Abbott) sean mejores que las "fotografías pictóricas".² El compromiso de la fotografía con el realismo puede adaptar cualquier estilo y cualquier enfoque. A veces se definirá más estrechamente como la captación de imágenes que nos dan una semblanza del mundo y nos informan sobre él. Interpretado más ampliamente, y haciéndose eco de las desconfianzas por el mero parecido que ha inspirado a la pintura durante más de un siglo, el realismo fotográfico puede definirse —y cada vez es más así— no como lo que está "realmente" allí sino como lo que yo percibo "en realidad".

Si bien todas las formas modernas del arte pretenden una relación privilegiada con la realidad, la reivindicación de la fotografía parece descansar en bases especialmente sólidas. Pero aun así, la fotografía no ha sido en definitiva más inmune que la pintura a las características dudas modernas sobre cualquier vínculo directo con la realidad, o sea, la incapacidad para dar por supuesto el mundo tal como lo observamos. Ni siquiera la Abbott puede evitar asumir un cambio en la naturaleza misma de la realidad: es necesario el preciso ojo selectivo de la cámara ya que sencillamente ahí hay mucho más de lo hallado hasta ahora. "Hoy nos enfrentamos con la realidad a la escala más vasta que haya conocido la humanidad", declara; y esto hace que recaiga "una mayor responsabilidad sobre el fotógrafo".

De hecho, todo este programa realista de la fotografía no implica sino la creencia del ocultamiento de la realidad. Y lo que está escondido, debe revelarse. Todo lo que la cámara registra es una revelación, ya sean partes imperceptibles y fugaces

del movimiento, un orden donde la visión natural es incapaz de percibir, ya sea una "realidad dignificada" (frase de Moholy-Nagy), o simplemente una manera elíptica de ver. Al describir Stieglitz su "paciente espera del momento de equilibrio" parte del mismo supuesto sobre el ocultamiento esencial de lo real que Robert Frank cuando aguarda el momento de desequilibrio revelador que capte la realidad distraída en lo que él llama "momentos intermedios".

Los fotógrafos no necesitan señalarnos el misterio de lo oculto con temas exóticos o excepcionalmente llamativos. Si Dorothea Lange insta a sus colegas a concentrarse en "lo familiar" lo hace con el entendimiento de que lo familiar, tal como nos lo ofrece el uso sensible de la cámara, se convertirá por lo tanto en misterioso. El compromiso de la fotografía con el realismo no confina a la fotografía a ciertos temas por ser más reales que otros, más bien ilustra la comprensión formalista que tiene lugar en cualquier obra de arte: se *desfamiliariza* la realidad, como dice Viktor Sklovsky. Se vuelve conminatoria una relación agresiva con todos los temas. Armados con sus máquinas, los fotógrafos se disponen a un asalto a la realidad, la cual se percibe como terca, irreal, sólo engañosamente al alcance.

"Para mí las fotografías poseen una realidad que la gente no tiene", ha declarado Avedon. "Conozco a las personas a través de las fotografías." Pretender el realismo fotográfico no es incompatible con un ensanchamiento todavía mayor de la brecha entre imagen y realidad, ya que el conocimiento misteriosamente adquirido (y el engrandecimiento de la realidad) proporcionado por los fotógrafos parte del

supuesto de una alienación previa ante o de una devaluación de la realidad.

□

Tal como los fotógrafos la describen, la fotografía es tanto técnica ilimitada para apropiarse del mundo objetivo como expresión inevitablemente solipsista del yo singular o único. Las fotografías describen realidades que ya existen aunque únicamente la cámara puede revelarlas. Y describen también un temperamento individual que se va descubriendo a sí mismo a través del desbrozamiento de la realidad llevado a cabo por la cámara. Para Moholy-Nagy el genio del fotógrafo reside en su capacidad para ofrecer "un retrato objetivo: el individuo que se va a fotografiar, de tal modo que el resultado fotográfico no quede sobrecargado con una intención subjetiva". Para Dorothea Lange todo retrato de otra persona es un "autorretrato" del fotógrafo, lo mismo que para Minor White —cuando promueve el "autodescubrimiento a través de la cámara"— las fotografías de paisajes en realidad son "paisajes interiores". Los dos ideales son antitéticos: en tanto que la fotografía trata (o debería tratar) del mundo, el fotógrafo cuenta muy poco; pero en la medida en

que es instrumento de una subjetividad intrépida y cuestionadora, el fotógrafo lo es todo.

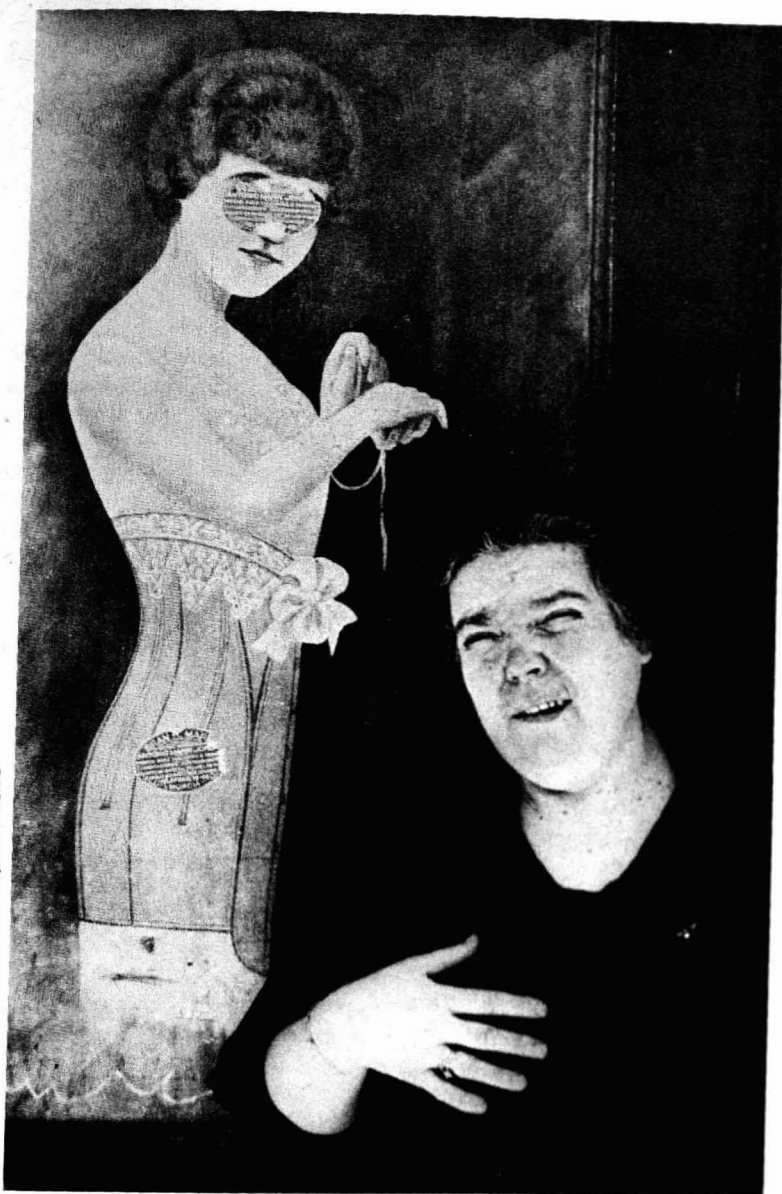
La pretensión de Moholy-Nagy de que el fotógrafo se borre a sí mismo es consecuencia de su apreciación sobre el carácter ilustrativo de la fotografía; retiene y supera nuestra capacidad de observación, nos aporta "una transformación psicológica de la visión ocular". (En un ensayo publicado en 1936 afirma que la fotografía crea o amplía ocho variedades diferentes de la vista: abstracta, exacta, rápida, lenta, intensificada, penetrante, simultánea y distorsionada.) Pero la auto-desaparición es también la exigencia que sustenta acercamientos muy diferentes y anticientíficos a la fotografía como el expresado en el credo de Robert Frank: "Hay algo que debe contener la fotografía, la humanidad del momento". En ambos puntos de vista se propone al fotógrafo como una suerte de observador ideal. Para Moholy-Nagy hay que *ver* con el distanciamiento de un investigador; para Frank, *ver* "simplemente como a través de los ojos del hombre de la calle".

Uno de los atractivos de cualquier juicio sobre el fotógrafo como observador ideal —ya sea impersonal (Moholy-Nagy) o amistoso (Frank)— consiste en que se niega implícitamente que fotografiar sea un acto agresivo en absoluto. La posibilidad de una descripción semejante vuelve sumamente defensivos a la mayoría de los profesionales. Cartier-Bresson y Avedon se cuentan entre los pocos que han hablado de modo sincero (aunque deplorable) sobre el carácter de explotación de las actividades fotográficas. Normalmente los fotógrafos se sienten obligados a proclamar la inocencia de la fotografía, arguyendo que la actitud depredatoria es incompatible con una buena fotografía y con la esperanza de que un vocabulario más afirmativo hará prevalecer a su punto de vista. Uno de los ejemplos más memorables de esta palabrería es la definición de Ansel Adams: "la cámara es instrumento de amor y revelación"; Adams nos insta también a que no digamos "tomar" una foto y eligiendo mejor la expresión "hacer" una foto. El título de Stieglitz a sus estudios de nubes, *Equivalentes*, (fines de 1920) o sea, expresiones de sus sentimientos interiores, es otro ejemplo sobrio del esfuerzo persistente de los fotógrafos por plasmar el carácter amistoso de la fotografía y desestimar sus implicaciones depredatorias.

Lo que hacen los fotógrafos de talento no se puede calificar por supuesto ni como simplemente vandálico ni como sencilla y esencialmente benevolente. Las versiones fotográficas de la ideología del realismo parecen esencialmente equívocas: a veces se dictamina una desaparición del yo en relación con el mundo, a veces se autoriza una relación agresiva con el mundo que aplaude al yo. A una y a otra actitud se les redescubre y se les defiende de manera permanente.



Dorothea Lange *Espalda*, 1938



□

Un importante resultado de la coexistencia de estos dos ideales es una recurrente ambivalencia hacia los *medios* de la fotografía. Cualesquiera que sean las pretensiones de la fotografía como forma de expresión personal en igualdad con la pintura, sigue siendo cierto que su originalidad se vincula inextricablemente a los poderes de una máquina: nadie puede negar el carácter informativo y la belleza formal de muchas fotografías que han sido posibles gracias al continuo crecimiento y desarrollo de estos poderes, como las fotografías de alta velocidad de Harold Edgerton de una bala al dar en el blanco, de las torsiones y remolinos de una jugada de tenis, o las fotografías endoscópicas de Lennart Nilsson del interior del cuerpo humano. Pero a medida que las cámaras se van sofisticando y son cada vez más automáticas y precisas, algunos fotógrafos tienden a desarmarse o a insinuar que en realidad no están armados y prefieren someterse a las limitaciones impuestas por una cámara de tecnología premoderna, pensando que una cámara más tosca y con menos posibilidades les dará resultados más interesantes o expresivos y dejará lugar al accidente creativo. No utilizar equipo atractivo se ha convertido casi en cuestión de honor para muchos fotógrafos, incluyendo a Weston, Bill Brandt, Walker Evans,

Cartier-Bresson, Robert Frank. Algunos siguen usando una cámara ya maltratada de diseño simple y lentes de enfoque suave que adquirieron al inicio de sus carreras, otros continúan haciendo sus copias de contacto con unas cuantas bandejas, una botella de líquido de revelado y una botella de fijador.

La cámara ciertamente es instrumento de "visión rápida" como declaró en 1918 un confiado modernista, Alvin Langdon Coburn, parangonando la apoteosis futurista de las máquinas y la velocidad. El actual estado dubitativo de la fotografía puede observarse en la reciente declaración de Cartier-Bresson: "que puede que sea *demasiado* rápida".³ El culto del futuro (de una visión cada vez más rápida) se alterna con el deseo de regresar a un pasado más puro y artesanal cuando las imágenes todavía tenían una calidad manual, un aura. Tal nostalgia por un estado prístino de la empresa fotográfica subyace en el actual entusiasmo por los daguerrotipos, las postales estereográficas, las *cartes de visite* fotográficas, las instantáneas familiares, el trabajo de los olvidados fotógrafos provincianos y comerciales del siglo diecinueve y principios del veinte. (Los editores se dedican a publicar una recopilación tras otra de estas fotografías "primitivas".)

□

Pero la resistencia a utilizar equipo más moderno y capaz no es la única manera ni mucho menos la más interesante, hallada por los fotógrafos para expresar su entusiasmo por el pasado de la fotografía. A los anhelos primitivistas que animan el gusto fotográfico actual los impulsan en realidad las incesantes innovaciones de la tecnología. Muchos de estos avances no sólo amplían los poderes de la cámara sino que recopilan — en forma más ingeniosa y menos embarazosa — las anteriores (descartadas) posibilidades del medio.

El desarrollo de la fotografía gira alrededor de la substitución del proceso de daguerrotipo — positivos directos sobre placas de metal — por el proceso positivo-negativo mediante el cual se pueden obtener un número ilimitado de copias (positivos) a partir de un original (negativo). (Aunque se inventaron simultáneamente a finales de 1830, el primer proceso fotográfico de uso general no fue el proceso positivo-negativo de Fox Talbot sino más bien el invento de Daguerre, patrocinado por el gobierno y anunciado con gran publicidad en 1839.) Pero ahora podría decirse que la cámara está regresando sobre sí misma. La cámara Polaroid revive el principio de la cámara daguerrotipo: cada copia es un objeto único. No sorprende la fascinación que padecen algunos de los fotógrafos más sofisticados ante esta imagen relativamente tosca: Walker Evans, en sus últimos años (murió en 1975) tomaba principalmente instantáneas en color con la (entonces) nueva SX-70; Robert Frank, en su retiro de Nueva Escocia, trabaja únicamente con la Polaroid.

Hay otros ejemplos del imperceptible primitivismo de los últimos avances técnicos en fotografía. El holograma (imágenes tridimensionales creadas con luz láser) puede considerarse variante del heliograma, las primeras fotografías sin cámara hechas en 1820 por Nicéphore Niépce. El uso cada vez más popular de las diapositivas —imágenes que no pueden exhibirse permanentemente o guardarse en carteras o álbumes, sino que sólo pueden proyectarse en la pared o en el papel (como ayuda para el dibujo) —nos conduce todavía más a términos de prehistoria porque equivale a utilizar la cámara fotográfica para hacer el trabajo de la cámara oscura.

“La historia nos impulsa al borde de una época realista”, manifiesta Abbott al conminar a los fotógrafos a dar por sí solos el salto. Pero si bien los fotógrafos siguen perpetuamente aconsejándose unos a otros una mayor intrepidez, persisten dudas sobre la realidad y sobre el valor del realismo, dudas que los mantienen oscilando entre la sencillez y la ironía, entre la insistencia en el control y el cultivo de lo inesperado, entre el ansia por aprovecharse de la compleja evolución del medio y el deseo de reinventar la fotografía a partir del tachón. Al parecer los fotógrafos necesitan periódicamente resistir a su propio conocimiento y volver a mistificar su labor.

□

Las preguntas sobre el conocimiento no son históricamente la primera línea de defensa de los fotógrafos. Las primeras controversias se centran en torno a una cuestión: ¿la fidelidad de la fotografía a las apariencias y la dependencia de un aparato le impiden ser una de las bellas artes, distinguiéndose así de un arte meramente práctico, una forma de ciencia y un comercio? (Desde el principio fue obvio que las fotografías proporcionaban información útil y frecuentemente muy llamativa. Los fotógrafos sólo empezaron a preocuparse sobre lo que sabían y sobre el tipo de conocimiento que en un sentido más profundo, proporciona una fotografía, después de la aceptación de la fotografía como arte.) Durante un siglo, la defensa de la fotografía se identificó con la lucha por asumirla como una de las bellas artes.

Frente a la acusación (“la fotografía es una copia mecánica y sin alma de la realidad”) los fotógrafos la afirmaron como revuelta de vanguardia opuesta a los cánones ordinarios, un arte no menos valioso que la pintura. Ahora, los fotógrafos seleccionan más la etiqueta que escogen. Al convertirse la fotografía en una rama de las bellas artes, ya no buscan la “respetabilidad” que la noción de arte ha dado intermitentemente a la empresa fotográfica.

Por cada uno de los fotógrafos importantes norteamericanos que han identificado orgullosamen-

te su trabajo con los objetivos del arte (como Stieglitz, Minor White, Aaron Siskind, Harry Callahan, Dorothea Lange, Clarence John Laughlin), muchos más descartan la cuestión en sí. “Carece de importancia si los resultados (de la cámara) entran o no en la categoría de Arte”, escribió Strand en los años veinte; y Moholy-Nagy declaró que “no interesa si el fotógrafo produce arte o no”. Los fotógrafos que llegaron a la madurez en los cuarentas o después son más audaces y tratan con desdén su oficio equiparando arte con preciosismo. “La mayor parte de mis fotografías son compasivas, dulces y personales”, ha manifestado Bruce Davidson. “No tienden a predicar. Y no tienden a posar como arte.” Por lo general, los fotógrafos hoy se reivindicar como personas que descubren, graban, observan imparcialmente, dan testimonio, se exploran a sí mismos; todo menos como hacedores de obras de arte.

El hecho de que fotógrafos importantes ya no estén dispuestos a debatir si la fotografía es o no una de las bellas artes, excepto para proclamar que su trabajo *no* tiene que ver con el arte, nos muestra en qué medida dan por supuesto el concepto de arte impuesto por el triunfo del modernismo: cuanto mejor es el arte, más subversivo será respecto a los objetivos tradicionales del arte. Y el gusto modernista ha dado la bienvenida a esta actividad sin pretensiones que pueda ser consumida, casi a pesar de sí misma, como una de las grandes artes.

Incluso en el siglo diecinueve, cuando se pensaba a la fotografía evidentemente necesitada de su proclamación como arte, no existía una línea defensiva estable. La pretensión de Julia Margaret Cameron (la fotografía se califica como arte porque, lo mismo que la pintura, busca lo bello) siguió la demanda casi wildeana de Henry Peach Robinson: la fotografía es un arte porque puede mentir. A principios del siglo diecinueve, el elogio de la fotografía de Alvin Langdon Coburn (es “la más moderna de las artes” por ser una manera rápida impersonal de ver) compite con el elogio de Weston: la fotografía es un medio nuevo de creación visual individual. En las últimas décadas, la noción de arte ha quedado agotada como instrumento de polémica; una buena parte del inmenso prestigio artístico adquirido por la fotografía proviene de su declarada ambivalencia al respecto. Si hoy los fotógrafos niegan su cualidad de hacedores de arte, es porque creen estar haciendo algo *mejor*. Sus negativas dicen más sobre el saqueado status de cualquier noción de arte que sobre lo que es o no es la fotografía.

Pese a los esfuerzos de los fotógrafos contemporáneos por exorcizar el espectro del arte, algo sigue ahí. Por ejemplo, cuando los profesionales objetan la impresión de sus copias en los bordes de página en libros o revistas, invocan el modelo heredado de otro arte: así como las pinturas, las fotografías deben enmarcarse con espacio en blanco. Otro ejem-

Weegee Escolares de Brooklyn ven a un jugador asesinado en la calle. 1941



plo: muchos fotógrafos siguen prefiriendo las imágenes en blanco y negro por sentir las más tácticas, más decorosas que las de color, no tan para voyeurs y menos sentimentales o crudamente naturalistas. Pero la base real para tal preferencia es, una vez más, la comparación implícita con la pintura.

En la introducción a su libro de fotografías *The Decisive Moment* (1962), Cartier-Bresson justifica su falta de disposición para utilizar el color citando limitaciones técnicas: la baja velocidad de la película de color que reduce la profundidad de campo. Pero ante el rápido desarrollo de la tecnología en películas de color en las dos últimas décadas (recordemos la sutileza tonal y alta concreción de las fotografías de Harlem de Helen Levitt, las fotografías de Leni Riefensthal de Nuba, las de Stephen Shore de los terrenos baldíos en Main Street)—Cartier-Bresson ha cambiado de terreno y ahora le propone a los fotógrafos renunciar al color como cuestión de principio. Cartier-Bresson reelabora este mito persistente según el cual—después de la invención de la cámara—al dividirse el territorio entre fotografía y pintura, el color le correspondió a la pintura. El insta a los fotógrafos a resistir la tentación y mantenerse del lado que les es propio.

Aquellos que todavía quieren definir la fotografía como arte desean siempre mantenerse a raya. Pero cualquier intento por restringir la fotografía a ciertos temas o técnicas, por muy fructífero que haya demostrado ser, está destinado al reto y el derrumbe. Porque en la misma naturaleza de la fotografía están sus visiones promiscuas y, en manos talentosas, su calidad de medio infalible de creación. (Como observa John Szarkowski, "Un fotógrafo hábil puede fotografiar bien cualquier cosa".) De

allí su interminable pelea con el arte que (todavía recientemente—) se tradujo como los resultados de un modo de ver discriminador y purificado y los de un medio de creación regido por los standards que volvieron una rareza al logro genuino.

Comprensiblemente, los fotógrafos no han querido renunciar al intento de definir más estrictamente a una "buena" fotografía. La historia de la fotografía está puntuada por una serie de controversias dualistas (la copia directa versus la copia retocada, fotografía "pictórica" versus fotografía documental), cada una de las cuales propone debate distinto, sobre la relación de la fotografía con el arte: qué tan cerca puede llegar sin desistir de su pretensión de adquisición visual ilimitada. Ahora es cada vez más común sostener lo anticuado de estas controversias, lo cual sugiere la cancelación del debate. Pero es poco probable que se extinga por completo la defensa de la fotografía como arte. Mientras la fotografía sea no sólo una manera voraz de ver sino algo que se reivindica como una manera especial y diferente, los fotógrafos continuarán refugiándose (aunque sea disfrazadamente) en los allanados pero todavía prestigiosos precintos del arte.

Los fotógrafos que suponen que están alejándose de las pretensiones del arte, ejemplificado en la pintura, tomando fotos, nos recuerdan a aquellos pintores expresionistas abstractos que se imaginaron alejándose del arte, o del Arte, por el acto de pintar (a saber, tratando el lienzo como un campo de acción más bien que como un objeto). Y mucha de la importancia adquirida recientemente por la fotografía como arte se basa en exigencias similares a las de la pintura y la escultura más recientes. El apetito aparentemente insaciable por la fotografía

en los setentas expresa algo más que los placeres de descubrir y explorar una forma de arte relativamente descuidada; deriva en gran parte de su fervor por el deseo de reafirmar la destitución del arte abstracto que fue uno de los grandes mensajes del gusto por el pop en los sesentas. Prestar cada vez más atención a las fotografías es un gran descanso para sensibilidades hartas de los esfuerzos mentales que exigía el arte abstracto o deseosas de evitarlos. La pintura modernista clásica presupone una habilidad de visión altamente desarrollada; exige en quienes la vean un conocimiento de arte. La fotografía, como el arte pop, confirma a los observadores que el arte no es difícil; parece tratar más sobre las cosas que sobre el arte.

La fotografía es el vehículo más consumado del gusto modernista en su versión pop, con su celo por desbancar la cultura del pasado (centrándose en cascajos, trastos viejos y cosas raras; sin excluir nada); su consciente adulación de la vulgaridad; su inclinación por el kitsch; su habilidad para reconciliar las ambiciones de la vanguardia con las recompensas del comercialismo; su patrocinio pseudoradical del "arte" como reaccionario, elitista, snob, insincero, artificial, fuera de contacto con las enormes verdades de la vida cotidiana; su transformación del arte en documento cultural.



Alfred Stieglitz Georgia Engelhard. 1921

Al mismo tiempo, la fotografía ha adquirido toda la autoconciencia de un arte modernista clásico. Ahora a muchos profesionales les preocupa que esta estrategia populista se haya llevado demasiado lejos y que el público olvide que la fotografía es, en definitiva, una actividad noble y loable. En resumen, un arte... La promoción modernista del arte naïve siempre dispone de un comodín: que se continúe ensalzando su pretensión oculta por la sofisticación.

II

No puede ser mera coincidencia que casi al tiempo que los fotógrafos abandonaban la discusión sobre si la fotografía era un arte, ésta fuese aclamada como tal por el público en general y entrase a los museos a la fuerza. La promoción en museos de la fotografía como arte es la victoria decisiva de una campaña de un siglo de duración declarada por el gusto modernista a favor de una definición del arte con fines abiertos, terreno en donde la fotografía ofrece argumentos más adecuados que la pintura. Porque no es sólo más difícil trazar la línea entre "aficionado" y "profesional", "primitivo" y "sofisticado" en fotografía que en pintura; tiene menos sentido. La fotografía naïve o comercial o meramente utilitaria no es de una clase diferente a la practicada por los profesionales mejor dotados; hay fotos de aficionados anónimos tan interesantes, tan complejas formalmente, tan representativas de los poderes característicos de la fotografía como las de un Stieglitz o de un Walker Evans.

Todas las diferentes clases de fotografía forman una tradición continua. Este es el supuesto en otro tiempo alarmante y ahora aparentemente obvio que cohesiona el libro *Looking at Photographs: 100 Pictures from the Collection of the Museum of Modern Art*, de John Szarkowski, director del departamento de fotografía del museo. Ya lo dijo Szarkowski en *The Photographer's Eye* (1966), una antología anterior y más polémica, "la tradición de ser una de las 'bellas artes' y la tradición 'funcional' [son] aspectos íntimamente interdependientes de una sola historia".

Esta tesis, convertida en la década siguiente en principio rector del gusto fotográfico contemporáneo, autoriza la expansión indefinida de este gusto y debe su credibilidad primordial a los esfuerzos de las personas encargadas del museo y a las exposiciones de fotografías que se multiplican continuamente en museos y galerías de arte. Lo más interesante de esta carrera museográfica de la fotografía es que no se recompensa a ningún estilo en particular. Se presentan las fotografías como una colección de intenciones y estilos simultáneos aunque ampliamente diferentes y que no se perciben en absoluto contradictoriamente.



David Douglas Duncan
Capitán Ike Fenton. No
Name Ridge, Corea. 1950

□

La hábil, imaginativa defensa que hace Szarkowski de los standards fotográficos reconciliando la fotografía de arte y la funcional, le han convertido en un dictaminador principal del gusto en la fotografía contemporánea. Pero si bien su empresa ha tenido enorme éxito con el público, la respuesta de los fotógrafos profesionales ha sido confusa. Aun cuando reciben de buen grado la nueva legitimidad de la fotografía, muchos se sienten amenazados cuando las imágenes más ambiciosas se discuten asociándolas en continuidad directa con *todo* tipo de imágenes, del periodismo gráfico a la fotografía científica a las instantáneas familiares. Algunos de los críticos más jóvenes han acusado recientemente a Szarkowski de reducir la fotografía a algo trivial, vulgar o de mera artesanía.

El verdadero problema que plantea la incorporación de las fotografías funcionales, fotografías tomadas con una finalidad práctica, por encargo comercial, o como recuerdos, a la corriente principal de los logros fotográficos no consiste en que se rebaje a la fotografía considerada una de las bellas artes, sino en que el procedimiento contradice la naturaleza de la mayor parte de fotografías. En muchas ocasiones, la función descriptiva o naïve de la fotografía es primordial. Pero cuando se contemplan en el museo o la galería las fotografías dejan de relacionarse con sus temas de la misma manera directa o primaria; se

convierten en estudio sobre las posibilidades de la fotografía. La adopción de la fotografía que llevan a cabo los museos la obligan a parecer problemática en sí misma, generalizándose así el trabajo experimental de un pequeño número de fotógrafos auto-conscientes que, precisamente, cuestionan el poder de la cámara para captar la realidad. Las eclécticas colecciones de los museos refuerzan la arbitrariedad, la subjetividad de todas las fotografías, incluyendo las más directamente descriptivas.

Ahora, los museos presentan tantas exposiciones de fotografía como de pintores individuales. Pero un fotógrafo no es como un pintor, ya que su papel es marginal en muchas de las fotos profesionales y es virtualmente irrelevante en todas las acepciones corrientes ("vernáculos"). En cuanto nos importa el tema fotografiado, esperamos del fotógrafo una presencia muy discreta. El éxito mismo del periodismo gráfico reside en la dificultad existente para distinguir el excelente trabajo de un fotógrafo del de otro excepto en la medida en que él o ella hayan monopolizado un tema específico. Las memorables fotografías de Erich Salomon, Alfred Eisenstaedt, David Douglas Duncan, Robert Capa, Margaret Bourke-White, Marc Roboud, Edouard Boubat, Don McCullin, Inge Morath, derivan su poder como imágenes (o copias) de gente y lugares interesantes y no de la conciencia individual del artista. En la vasta mayoría de fotografías con fines científicos e industriales, periodísticos, militares, policíacos, familiares, cualquier huella de la visión personal se interfiere con la exigencia primordial de la fotografía: que registre, diagnostique, informe.

Que una pintura esté firmada tiene sentido pero una fotografía no (o si lo está parece de mal gusto). La misma naturaleza de la fotografía implica una relación equívoca con el fotógrafo como *autor*; cuanto mayor y más variado es el trabajo de un fotógrafo talentoso tanto más parece adquirir un carácter de autor no tanto individual sino corporativo. Muchas de las fotografías publicadas por los grandes nombres en fotografía parecen trabajo al alcance de cualquier profesional dotado de su época. Necesitan de trucos formales (como las fotografías solarizadas de Todd Walker o las secuencias narrativas de Duane Michals) o una obsesión temática (como Thomas Eakins con el desnudo masculino o Clarence John Laughlin con el Viejo Sur) para volver al trabajo fácilmente reconocible.

□

En los fotógrafos que no se limitan a sí mismos de esta manera, el "conjunto" de sus obras no dispone de integridad común a los trabajos variados en otras formas del arte. Incluso en aquellas carreras con los cambios más agudos de periodo y estilo —piénsese en Picasso, en Stravinsky— puede percibirse la unidad de intereses que trasciende estas rupturas y

puede (retrospectivamente) verse la íntima relación de un periodo a otro. Cuando se conoce todo el conjunto de la obra, se observa cómo el mismo compositor pudo haber escrito *La consagración de la primavera*, el concierto *Dumbarton Oaks* y las últimas obras neoschoenbergianas; puede reconocerse la mano de Stravinsky en todas estas composiciones. Pero no hay evidencias internas que nos ayuden a identificar como obras de Eadweard Muybridge sus estudios del movimiento humano y animal, los documentos de sus expediciones fotográficas en América central, sus reportajes de cámara patrocinados por el gobierno en Alaska y Yosemite y las series de *Nubes* y *Arboles*. Aun después de saber que todas fueron tomadas por Muybridge, todavía no pueden relacionarse entre sí estas series de imágenes (aunque cada una posea un estilo coherente y reconocible), del mismo modo que no se puede inferir el modo en que Atget fotografiaba árboles a partir de su método para fotografiar los escaparates de París o de la manera que no es admisible vincular los retratos de judíos polacos en la preguerra de Roman Vishniac con las microfotografías científicas que tomó a partir de 1945. En fotografía el tema siempre se abre paso y los temas diferentes siempre crean brechas insuperables entre uno y otro periodo de una obra amplia confundiendo la firma.

Es cierto que la misma presencia de un estilo fotográfico coherente —piénsese en los fondos blancos y la iluminación plana de los retratos de Avedon, en la característica neblina de los estudios de las calles de París hechos por Atget— parece implicar un material unificado. Y el tema parece jugar papel muy importante en la formación de gustos y preferencias del observador. Aun cuando las fotografías están aisladas de su contexto práctico original (si se les mira como obras de arte), preferir una fotografía a otras raras veces significa únicamente juzgar a la fotografía superior formalmente; casi siempre quiere decir —como en formas de ver más casuales— que el observador prefiere este tipo de humor o respeta esta intención o está intrigado por este tema (o le provoca nostalgia). Los enfoques formalistas sobre fotografía no pueden responder por el poder de *lo que* se ha fotografiado y por la forma en que nuestro interés acrece conforme la distancia cultural y la distancia temporal de la fotografía.

Sin embargo es lógico que el gusto fotográfico contemporáneo haya tomado un rumbo ampliamente formalista. Aunque el status naïve o natural del tema en fotografía es más firme que en cualquier otro arte representativo, la misma pluralidad de las situaciones en que se pueden contemplar las fotografías complica y debilita eventualmente la primacía del tema. El conflicto de interés entre objetividad y subjetividad, entre demostración y suposición, es irresoluble. Si bien la autoridad de una fotografía siempre dependerá de la relación con un tema (o

sea, una fotografía *de* algo) todas las reivindicaciones en defensa de la fotografía como arte deben acentuar la subjetividad de la visión. Hay una equivocación en el meollo de toda evaluación “estética” de las fotografías; y esto explica la perenne actitud a la defensiva y la extrema mutabilidad del gusto fotográfico.

□

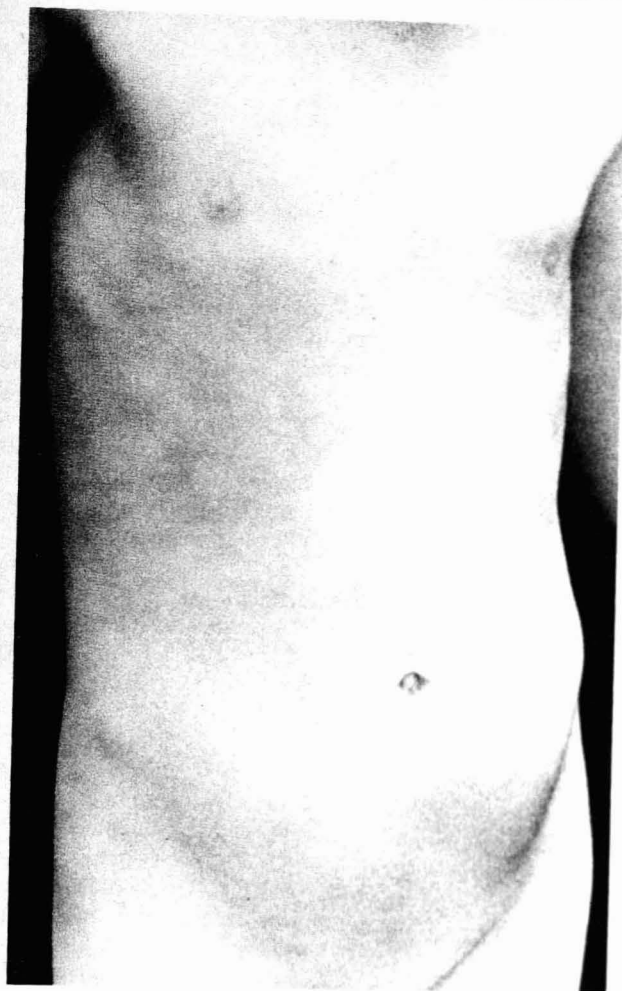
Durante un breve periodo —digamos que desde Stieglitz pasando por el reinado de Weston— parecía establecido un punto de vista sólido desde el cual evaluar las fotografías: iluminación impecable, habilidad de composición, claridad del tema, precisión de foco, perfección de calidad en las copias. Pero esta posición —que generalmente se pensaba como westoniana, y esencialmente no consistía más que en criterios técnicos para valorar las calidades de una fotografía— hoy está en bancarrota. (La apreciación despectiva de Weston sobre el gran Atget como “un técnico no muy bueno” muestra sus limitaciones.) ¿Qué posición ha reemplazado a la de Weston? Una que abarca mucho más, con criterios que varían el centro de juicio de la fotografía individual considerada como un objeto acabado, a la fotografía advertida como ejemplo de la “visión fotográfica”.

Lo que se quiere significar con visión fotográfica no excluiría casi nada del trabajo de Weston pero incluiría también como “excelente ejemplo [de] fotografía pura”, la fotografía contenida en *Looking at Photographs* de Szarkowski, reproducida en la parte superior de la página 53: la “pequeña imagen escrofulosa”, como él la llama, de un conductor y cuatro personas en un carruaje, que probablemente data de 1870 y fue tomada por un fotógrafo desconocido. La composición de esta foto, comenta Szarkowski,

—o lo que podría considerarse su falta de composición— es característica del tipo de estructura de la imagen que se obtenía como resultado cuando los fotógrafos abandonaban sus estudios para trabajar con temas en los que no se podía posar fácilmente. La acumulación aparentemente arbitraria de imágenes en el borde de la foto, las moldeaciones inesperadas creadas por la superposición de formas, el patrón asimétrico y centrífugo, la yuxtaposición de masas ocupadas y vacías— estas cualidades constituyen una definición visual de lo que se quiere decir, en gran parte, con la frase “visión fotográfica”.

Este nuevo acercamiento basado en la noción de la visión fotográfica, pretende liberar a la fotografía como arte de los cánones opresores de la perfección técnica. Liberar a la fotografía también de la belleza. Abre la posibilidad de un gusto global en donde ningún tema (o falta de él) ni ninguna técnica (o falta de ella) descalifica a la fotografía.

Edward Weston Torso de Neil. 1925



Alexander Rodchenko Reuniéndose para una exhibición. 1928



□

Si bien en principio todos los temas son pretextos válidos para ejercitar el modo de ver fotográfico, ha ido surgiendo la convención de que la visión fotográfica es más clara en temas triviales marginales. Los temas se elijen porque son aburridos o banales. Como somos indiferentes a ellos, muestran mejor la capacidad para "ver" de la cámara.

"Los mejores fotógrafos de hoy", escribe Szarkowski, "descubren más y más dentro de lo que parece menos y menos". Menos se supone que es Más pero Menos es también Menos. Szarkowski recomienda lo que Joel Meyerowitz puede extraer de un tema tan "profundamente banal". (Meyerowitz, nacido en 1938, es el número 98 en la lista de cien fotógrafos ordenada cronológicamente por Szarkowski; el libro empieza con dos fotógrafos de 1840.) Cuando Irving Penn, conocido por sus elegantes fotografías de celebridades y comidas para revistas de moda y agencias de publicidad, expuso finalmente en el Museo de Arte Moderno (en 1975), presentó una serie de close-ups de colillas de cigarrillo. "Podría adivinarse", comentó Szarkowski, "que [Penn] ha disfrutado pocas veces de algo más que de un precipitado interés en los temas nominales de sus fotos".⁴

La adopción de la fotografía por los museos se asocia ahora firmemente con aquellos importantes caprichos modernistas: el "tema nominal" y lo "profundamente banal". Pero este enfoque no sólo disminuye la importancia del tema; libera también a la fotografía de su conexión con un solo fotógrafo. El modo de ver fotográfico no está ni mucho menos

ilustrado exhaustivamente en las frecuentes exhibiciones de un solo fotógrafo y en las retrospectivas de los museos. El punto principal no es la comprensión de una *oeuvre*, porque un acercamiento de este tipo a las fotografías favorece necesariamente los nuevos significados que cualquier imagen adquiere al juxtaponerse —en las antologías ideales: las paredes de un museo o los libros con el trabajo de otros fotógrafos. Por lo mismo, muchas de las fotografías que escogió Szarkowski para su libro *Looking at Photographs* son muy poco características del trabajo de sus autores. (Por ejemplo, la fotografía de Boubat en la página 153). Pero Szarkowski nunca tuvo la intención de educar a sus lectores sobre el centenar de fotógrafos representados en su libro. Su recopilación está dirigida a educar el gusto sobre la fotografía en general; enseñar una forma de ver que convierte en equivalentes todos los temas.

Cuando Szarkowski describe las plantas de gas, las salas de estar vacías y otros temas desoladores como "patrones de hechos al azar puestos al servicio de la imaginación [del fotógrafo]", lo que quiere decir en realidad es que estos temas son ideales para la cámara. Los criterios ostensiblemente formalistas y neutrales de Szarkowski parecen disponer de una poderosa capacidad de juicio sobre temas y estilos. La revaluación de fotografías naïve o fortuitas del siglo XIX, especialmente aquellas tomadas como registros humildes, se debe en parte a su estilo de foco nítido, un correctivo pedagógico del foco suave "pictórico" que se asocia, desde la Cameron hasta Stieglitz, con la pretensión de la fotografía como arte. Pero los standards de la visión fotográfica no implican un compromiso inalterable con el foco

nítido. Cada vez que se cree haber purgado a la fotografía sería de relaciones anticuadas con el arte y con lo bonito, se puede del mismo modo complacer el gusto por la fotografía pictórica, por la abstracción, por temas nobles y no por colillas y plantas de gas y espaldas volteadas.

□

El lenguaje en que se evalúa generalmente las fotografías es sumamente parco. A veces es un parásito del vocabulario de la pintura: composición, luz, y demás. Más a menudo consiste en un tipo muy vago de juicios, como cuando se elogian las fotografías por ser sutiles o interesantes o potentes o complejas o simples o —uno de los favoritos— engañosamente simples.

La razón de que el lenguaje sea tan pobre no es casual. Se debe a la ausencia de una rica tradición de crítica fotográfica. Es algo que la fotografía lleva consigo siempre que es vista como arte. La fotografía propone un proceso de imaginación y un llamado al gusto bastante diferentes de los de la pintura (por lo menos tal como se concibió tradicionalmente). Ciertamente la diferencia entre una buena y mala fotografía no es parecida en lo absoluto a la diferencia entre una buena pintura y una mala. Las

Diane Arbus
Marcha proguerra. 1967



normas de evaluación estética elaboradas para la pintura dependen de criterios de autenticidad (y falsedad) y de la habilidad artesanal, criterios más tolerantes o inexistentes para la fotografía. Y si bien la labor del conocedor en pintura parte invariablemente del supuesto de una relación orgánica entre una pintura y un conjunto individual de obras con su integridad propia (además de con las escuelas y las tradiciones iconográficas), en fotografía el amplio conjunto de obras de un individuo no presenta necesariamente una coherencia estilística interna y la relación de un fotógrafo con las escuelas de fotografía es un asunto más superficial.

□

Un criterio de evaluación compartido por la pintura y la fotografía es la innovación; a las pinturas y a las fotografías frecuentemente se les valora por imponer esquemas formales nuevos o cambios en el lenguaje visual. Otro criterio compartible es el carácter único, de presencia, que Walter Benjamin consideraba la característica definitoria de la obra de arte. No es esfo, por supuesto, lo que dijo Benjamin de las fotografías. En su famoso ensayo "La obra de arte en la época de la reproducción mecánica", adujo que una fotografía se diferenciaba de una pintura porque la primera, precisamente, al ser un objeto reproducido mecánicamente, no podía ser auténtico, ni tener una presencia genuina. Pero nosotros diríamos ahora que precisamente tal situación que determina el gusto en fotografía, a saber, las exposiciones en museos y galerías de arte, nos ha revelado que las fotografías tienen un cierto tipo de autenticidad. Un daguerrotipo de mediados del siglo diecinueve disfruta de una "existencia única" e incluso una fotografía de la que existan muchas copias puede ser —para utilizar palabras de Benjamin— "testimonio de la historia que ha experimentado".

Además, aunque es cierto que ninguna fotografía es un "original" en el sentido en que una pintura siempre lo es, existe una gran diferencia cualitativa entre lo que podrían llamarse "originales" —copias sacadas del negativo original en el momento, es decir, en el mismo instante en la evolución tecnológica de la fotografía, en que fue tomada la fotografía— y las generaciones consecutivas de la misma fotografía. (Lo que conoce la mayoría de la gente de los fotógrafos —en libros, periódicos, revistas y demás— no son más que fotografías de fotografías; los originales, que sólo se pueden ver probablemente en un museo o galería, contienen muchos placeres visuales no reproducibles.) La reproducción técnica, dice Benjamin, "puede poner la copia del original en situaciones que estarían fuera del alcance del mismo original." Pero en la medida en que todavía puede decirse del aura de una pintura vieja en una exhibición de museo, donde también ha sido arrancada de



Robert Doisneau
En el café, Chez Fraysse.
Calle de Seine, París. 1958

su contexto original y, lo mismo que la fotografía, "se encuentra con el que la contempla a medio camino" —en el sentido estricto en que no sucede así con la noción de aura que da Benjamin— entonces también puede decirse que una fotografía de Atget, impresa por él mismo en el papel que Atget utilizaba y que ya es inconseguible, posee una aura.

La diferencia real entre el aura de una fotografía y la de una pintura reside en su diferente relación con el tiempo. Las devastaciones del tiempo tienden a perjudicar a las pinturas. Pero parte del interés intrínseco en las fotografías y una fuente importante de su valor estético, consiste precisamente en las transformaciones que el tiempo ejerce en ellas y en la manera en que escapan a las intenciones de sus autores. Con tiempo suficiente, muchas fotografías adquieren un aura. (El hecho de que las fotografías a color no envejezcan del mismo modo que las fotografías en blanco y negro, puede explicar parcialmente el status marginal que ha tenido el color hasta muy recientemente en el gusto fotográfico serio. La fría intimidad del color parece cancelar a la fotografía la posibilidad de la pátina.) Porque si bien las pinturas y los poemas no mejoran necesariamente ni se vuelven más atractivos simplemente por ser más viejos, la mayor parte de fotografías nos parecen interesantes y conmovedoras cuando son lo

bastante viejas. No es del todo equivocado decir que no existe lo que podría llamarse una "mala" fotografía; únicamente las hay menos interesantes, menos importantes, menos misteriosas. La adopción de la fotografía por los museos ha acelerado solamente este proceso que el tiempo acarrearía de cualquier manera: hacer valiosas todas las obras.

No debe sobrevalorarse el papel del museo en la formación del gusto fotográfico contemporáneo. Los museos no determinan qué fotógrafos son buenos y malos, sólo ofrecen nuevas condiciones para mirar fotografías. Este procedimiento, así en la apariencia vaya creando standars de evaluación, de hecho dictamina su abolición. No puede decirse que el museo, como ha sucedido con la pintura, haya creado un canon seguro para las obras fotográficas del pasado. Aun cuando parece estar patrocinando un gusto fotográfico específico, lo que hace es socavar la idea misma de un gusto normativo. Su papel es mostrar que *no* existen criterios fijos de evaluación, que *no* hay una tradición canónica de trabajo. Con el beneplácito del museo, la idea misma de una tradición canónica resulta redundante.

□

Esta Gran tradición de la fotografía está en flujo constante, se baraja continuamente, y no porque la fotografía sea un arte nuevo y, por lo tanto, algo inseguro. Es porque, en parte, allí radica el gusto fotográfico. En la fotografía hay una secuencia de redescubrimiento mucho más rápida que en cualquier otro arte. Según esta ley del gusto formulada decisivamente en *La tradición y el talento individual* de Eliot, cada obra nueva importante altera nuestra percepción de la herencia del pasado. Así pues, las fotografías nuevas cambian nuestra manera de ver las fotografías del pasado. (Por ejemplo, la obra de Diane Arbus ha facilitado la apreciación de la grandeza del trabajo de Lewis Hine, otro fotógrafo dedicado a retratar la opaca dignidad de las víctimas.) Pero las oscilaciones en el gusto fotográfico contemporáneo no sólo reflejan estos procesos coherentes y consecutivos de reevaluación en donde lo semejante exalta a su parecido. Lo que expresan más normalmente es el carácter complementario y el valor equiparable de estilos y temas antitéticos.

Durante varias décadas la fotografía en los Estados Unidos ha estado dominada por una reacción en contra del "Westonismo", o sea, contra la fotografía contemplativa, la fotografía considerada como exploración visual independiente del mundo sin ninguna urgencia social evidente. La perfección técnica de las fotografías de Weston, las bellezas calculadas de Minor White y Aaron Siskind, las construcciones poéticas de Frederick Sommer, las elegantes y contundentes ironías de Cartier-Bresson— todas han sido desafiadas por la fotografía que es, al menos programáticamente, más naïve, más directa; que es

vacilante, incluso torpe. Pero el gusto en fotografía no es tan lineal. Sin querer debilitar los compromisos actuales con la fotografía informal y con la fotografía como documento social, está teniendo lugar un perceptible renacimiento de la obra de Weston. Porque, con una cierta distancia en el tiempo, sus trabajos también parecen naïve.

Finalmente, no hay razón para excluir a ningún fotógrafo del canon. Justamente ahora están teniendo lugar minireposiciones de fotógrafos pictóricos pertenecientes a otra época, despreciados durante mucho tiempo como Oscar Gustav Rejlander, Henry Peach Robinson y Robert Demachy. A medida que la fotografía adopta a todo el mundo como tema, deja lugar para cualquier tipo de gustos. El gusto literario sí es excluyente: el éxito del movimiento modernista en poesía elevó a Donne pero redujo a Dryden. En literatura se puede ser ecléctico hasta cierto punto pero no puede gustar todo. En fotografía, el eclecticismo no tiene límites. Este es el verdadero mensaje del libro de Szarkowski que contiene todo tipo de fotografías y estilos fotográficos y los elogia a todos. Las simples fotografías que datan de 1860 sobre niños abandonados admitidos en una institución de Londres llamada Doctor Bernardo's Home (y que fueron tomadas como "datos") son tan conmovedoras como los acariciados retratos de ciudadanos escoceses de David Octavius Hill (tomados como "arte"). La límpida mirada del estilo moderno clásico de Weston no queda refutada por ejemplo con el ingenioso y reciente restablecimiento del carácter borroso y pictórico de Benno Friedman.

Con esto no se quiere negar que a cada observador le gusta el trabajo de algunos fotógrafos más que el de otros. Por ejemplo los observadores más cultivados prefieren en la actualidad el trabajo de Atget al de Weston. Lo que se dice es que, dada la naturaleza de la fotografía, no se está verdaderamente obligado a elegir y las preferencias de este tipo son por regla general meramente producto de una reacción. El gusto en fotografía tiene tendencia a ser —y quizás sea necesario— algo global, ecléctico, tolerante, lo cual significa que a fin de cuentas tiene que negarse la diferencia entre buen y mal gusto.

Por eso parecen ingenuos o ignorantes los intentos hechos por los polemistas de la fotografía por establecer un canon. Hay algo falso en todas las controversias sobre fotografía y las atenciones del museo han jugado un papel crucial en ponerlo en claro. Los niveles del museo superan a todas las escuelas de fotografía. En realidad no tiene ningún sentido ni siquiera hablar de escuelas. En la historia de la pintura, los movimientos tienen una vida y funciones genuinas: se entiende incluso mejor a los pintores como parte de la escuela o movimiento al que pertenezcan. Pero los movimientos en la historia de la fotografía son fugaces, adventicios, a veces meramente superficiales y no se entiende mejor a

ningún fotógrafo de primera clase como miembro de un grupo. (Piénsese en Stieglitz y Photo-Secession, en Weston y f-64, en Renger-Patzsch y Nueva objetividad, Walker Evans y el proyecto de Farm Security Administration, en Cartier-Bresson y Magnum.) Agrupar a los fotógrafos en escuelas o movimientos parece una especie de falta de comprensión, basada (una vez más) en la irresistible pero invariablemente desatinada analogía entre fotografía y pintura.

El papel orientador que ahora juegan los museos en la formación y esclarecimiento de la naturaleza del gusto fotográfico marca aparentemente una nueva etapa en donde la fotografía no puede dar marcha atrás. Paralela al respeto tendencioso de los museos por lo profundamente banal está su difusión de una perspectiva historicista que inexorablemente promueve toda la historia de la fotografía. No es sorprendente que los críticos de fotografía y los fotógrafos parezcan angustiados. Por debajo de muchas de las recientes defensas de la fotografía está el miedo a aceptar en la fotografía un arte ya senil, salpicado por movimientos espúreos o muertos; y en donde la única labor por hacer resulta la conservación y la historiografía. (Mientras los precios suben a las alturas tanto para los fotógrafos viejos como para los nuevos.) No es sorprendente que esta desmoralización se sienta en el momento de mayor aceptación de la fotografía. Como dijo Wallace Stevens, "Es una de las peculiaridades de la imaginación surgir siempre al final de una época".

Notas

1. Las citas de Gallahan, Strand y Adams, junto con la mayoría de citas en la primera parte de este ensayo, provienen de las declaraciones recopiladas en *Photographers on Photography*, editado por Nathan Lyons (Prentice-Hall, 1966).
2. El significado original de "pictórico" fue, por supuesto, el de carácter positivo popularizado por el más famoso fotógrafo de arte en el siglo XIX, Henry Peach Robinson en su libro *Pictorial Effect in Photography* (1869). "Su sistema consistía en adularlo todo", dice Abbott en un manifiesto que escribió en 1951, "Photography at the Crossroads" (pp. 17-21 en *Photographers on Photography* de Lyons). Al elogiar a Nadar, Brady, Atget y Hine como maestros de la foto-documento, la Abbott degrada a Stieglitz como heredero de Robinson, fundador de una "escuela superpictórica" en donde, una vez más, "predominó la subjetividad".
3. En entrevista publicada en *Le Monde*, 5 de septiembre, 1974.
4. Las expresiones despreocupadas al respecto se han convertido en lugar común de los fotógrafos jóvenes. Un ejemplo reciente: *Urban Landscapes* de George Tice (Rutgers University Press, 1975), fotografías del New Jersey urbano y suburbano concebidas originalmente como proyecto documental. Tice dice en su prefacio: "A medida que iba avanzando en mi proyecto, fue cada vez más obvio que carecía verdaderamente de importancia en dónde escogía fotografiar. El lugar específico proporcionaba simplemente una excusa para producir trabajo... se ve únicamente lo que se está preparado a ver, lo que la mente refleje en este momento específico."
5. De la introducción de Szarkowski a *William Eggleton's Guide* (Museo de Arte Moderno, 1976).