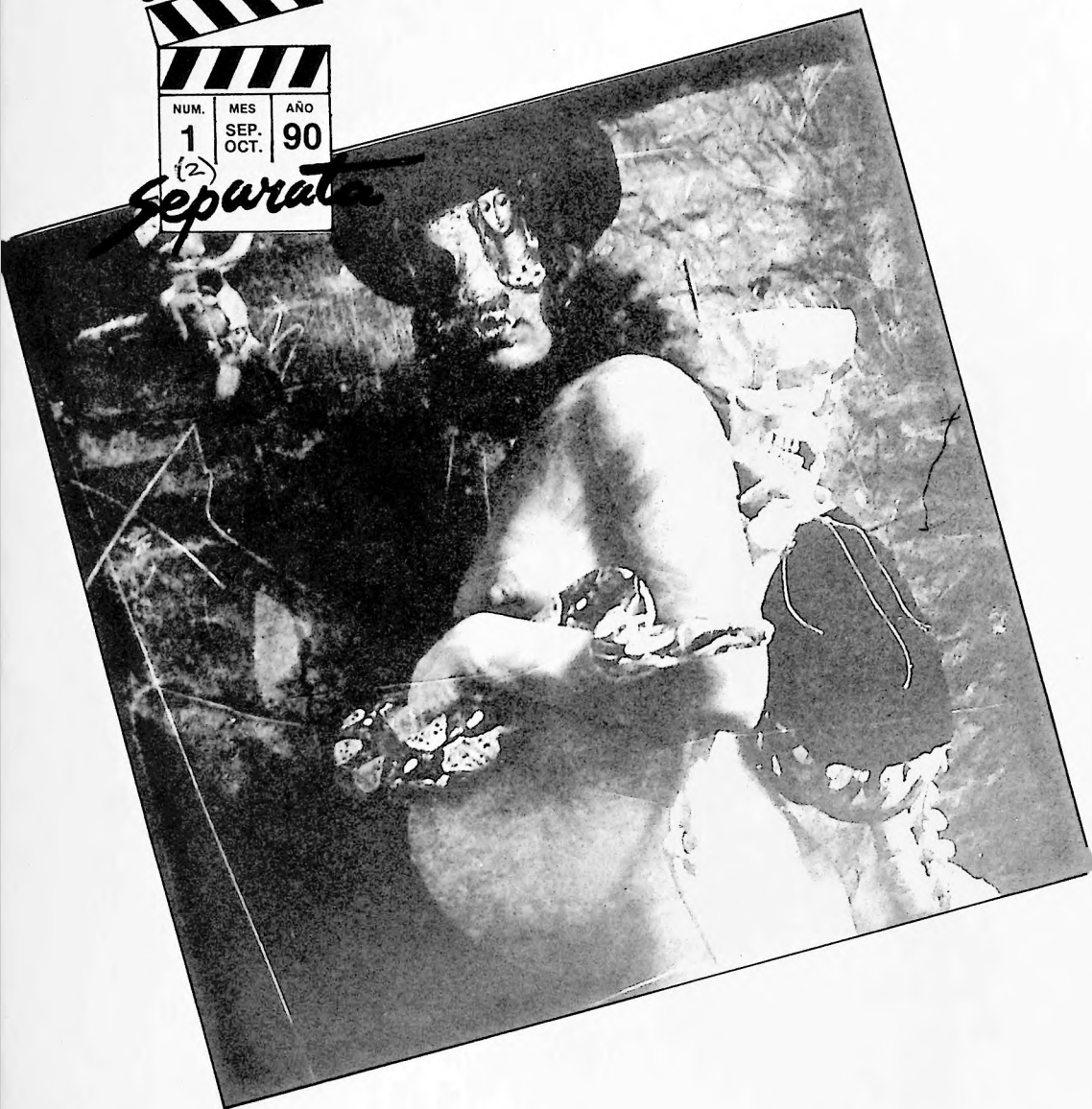


encuadre

/ / / / / / / / / /		
NUM.	MES	AÑO
1	SEP. OCT.	90
(2)		

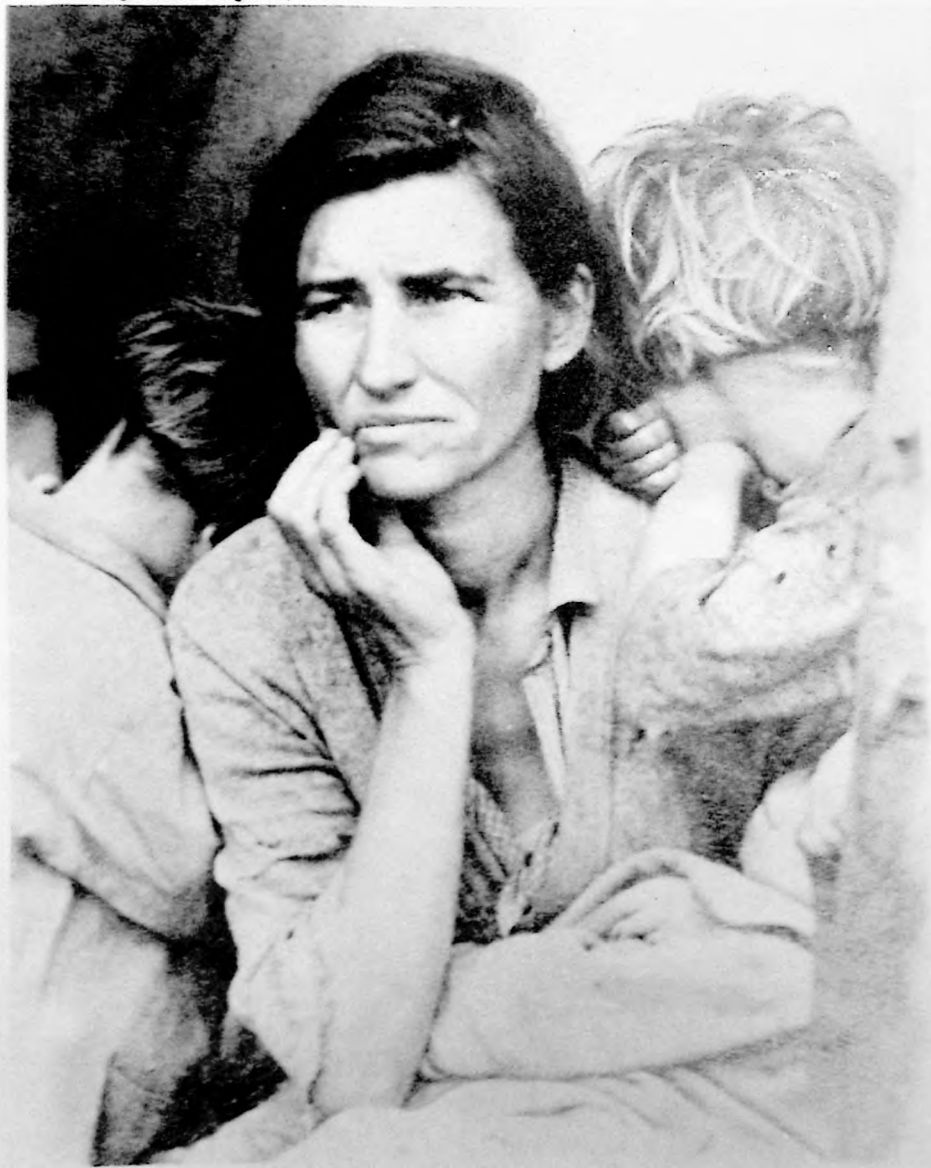
Separata



JOSE ANTONIO NAVARRETE

Foto directa y
Posmodernismo

Dorothea Lange. *Madre emigrante*, 1936.





a sucesión histórica de los movimientos de vanguardia o modernos por lo que se ha dado en llamar el posmodernismo, provoca aún discusiones entre los principales teóricos y críticos dedicados a estudiar los fenómenos y procesos del arte y la literatura contemporáneos. Dichas controversias tienen más que ver con la inclusión de este o aquel movimiento o figura al posmodernismo, o a la falta de coincidencia respecto al momento de deslinde entre modernidad-posmodernidad, que con la creencia —ya suficientemente generalizada— de que la cultura del capitalismo tardío ha sufrido cambios radicales. La comprensión del posmodernismo no como un estilo, no como un movimiento particular, sino como una *nueva norma cultural sistémica*¹

JOSE ANTONIO NAVARRETE. Licenciado en Historia en la Universidad de La Habana. Ejerce la crítica y la investigación histórica de la fotografía. Actualmente se desempeña como Jefe del Departamento de Investigaciones y Servicios Informacionales del Museo de Bellas Artes de Cuba. Ha viajado a Venezuela en dos oportunidades para dictar talleres sobre su especialidad.

dominante en los países capitalistas avanzados durante las últimas décadas, constituye una guía para el análisis de la reorientación de la teoría y la práctica artísticas en general, incluyendo a la fotografía.

La apropiación del lenguaje amateur

El primer lustro de la década del 60 revela, particularmente en los Estados Unidos, que la foto directa toma nuevos derroteros. La década del 70 es la definitiva consolidación de este proceso. El arte *pop* reivindica a la fotografía publicitaria y comercial, así como a la sensacionalista, incluyéndolas en sus propuestas artísticas. El fotorrealismo desprecia las obras de los grandes maestros y utiliza fotos de aficionados, consideradas hasta entonces estéticamente intrascendentes. En estas circunstancias, los fotógrafos creativos se orientan hacia la asimilación del lenguaje *amateur*, revalorando las imágenes triviales, mal iluminadas y encuadradas, a veces hasta desenfocadas, hechas por los aficionados. Como

(1) Jameson, Fredric. **El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío.** Casa de las Américas, La Habana, año XXVII, nos. 155-6, marzo-junio, 1986, p. 145.

fundamental de las ideas predominantes en la estética fotográfica de vanguardia, aunque se mueva entre la crítica y la fascinación de la modernidad.

Cuando en 1985 Andy Warhol publica su libro de fotografías *America*, es entrevistado para la revista newyorkina *American Photographer*. Sus



Lee Friedlander. New York, 1963.

resultado de estas búsquedas se eliminan la estilización y los criterios de composición vigentes en la fotografía directa.² Entretanto, vinculado a esta praxis, se configura un sistema reflexivo de nuevo tipo, alejado en lo

respuestas confirman la influencia decisiva que la estética *pop* ha desempeñado en la fotografía contemporánea:

AP: *¿Qué criterios usó para seleccionar las alrededor de 300 imágenes finales del libro? Había cientos de miles de negativos.*

AW: Escogimos las malas y dejamos las buenas en la caja.

AP: *¿Ud. piensa que es posible tomar una mala fotografía?*

AW: No. Cada foto mala es una buena foto.

AP: *Por lo tanto, ¿una foto buena es realmente una mala foto?*

AW: Sí.

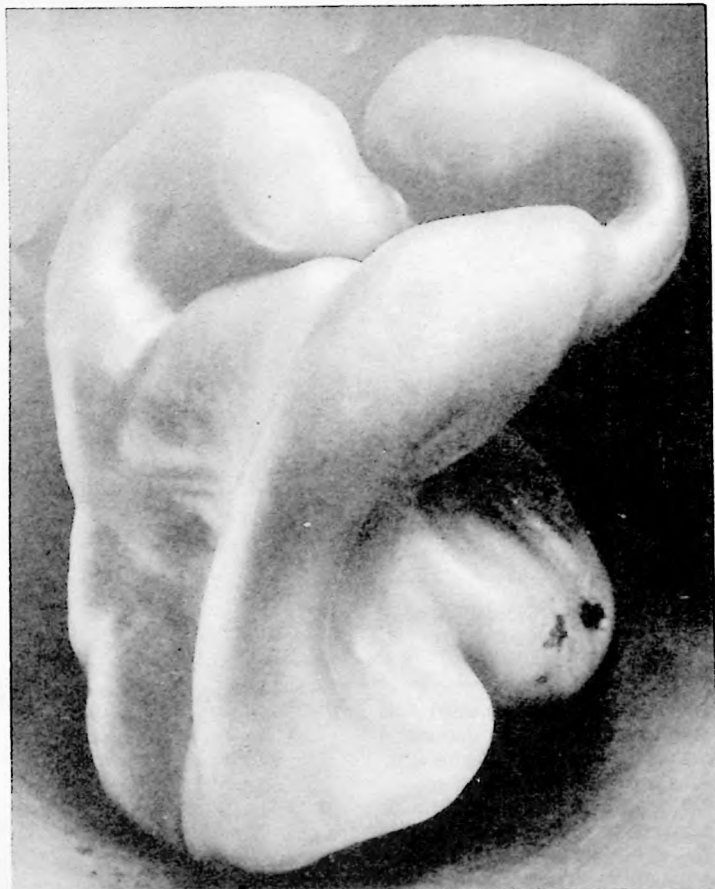
(2) Tausk, Petr. *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*. Edit. Oriente, Santiago de Cuba, 1984, p. 224.

AP: *Eso suena pop. ¿Ud. piensa que su fotografía es fotografía pop?*

AW: Bueno, sí... Cualquiera puede tomar una buena foto. Todo el mundo puede tomar una foto.³

La recurrencia al pasado del medio —característica de la posmodernidad— pretende justificar el novedoso credo fotográfico. John Szarkowski, Director de fotografía del Museo de Arte Moderno de Nueva York, valora una temprana obra del siglo XIX —un ambrotipo— como anticipo de los criterios actuales de *visión fotográfica*:

No tiene nada de excepcional —escribe—, excepto el carácter visual de la imagen misma (...). La composición de la imagen —o lo que puede considerarse su falta de composición— es característica del tipo de estructuras gráficas que se producían cuando los fotógrafos salían de sus estudios para trabajar con temas de difícil pose. El corte aparentemente arbitrario de las figuras por el borde de la imagen, las imprevistas formas creadas al solaparse los diferentes planos, el esquema asimétrico y centrífugo, la yuxtaposición de masas, llenos y vacíos, son cualidades que constituyen una definición visual de lo que se entendería a grandes trazos por el concepto de ver fotográficamente.⁴



Edward Weston. *Pimiento*, 1930.

(3) Bogre, Michelle. Andy Warhol. The art world's most famous voyeur looks at America with a camera. *American Photographer*, N. Y., vol. XV, no. 4, october, 1985, p. 77-8.

(4) Szarkowski, John. *Looking at photographers*. The Museum of Modern Art, N. Y., 1973. Traducción tomada de: Fontcuberta, Joan. *Introducción a Estética fotográfica. Selección de textos*. Edit. Blume, Barcelona, 1984, p. 17-8.

La posición mesurada, intelectual, de Szarkowski en su defensa de la fotografía artística posvanguardista, y la irreverente de Warhol, coinciden en algo fundamental: lo *visual*

fotográfico —es decir, aquello que da carácter particular a la foto fija respecto a otros lenguajes artísticos— rechaza como ajena al medio la voluntad ordenadora precedente e

La incorporación del lenguaje *amateur* a la fotografía directa de arte expresa uno de los rasgos característicos del posmodernismo, el referido a la ruptura de las empalizadas que en la modernidad separaban a la alta cultura —el arte culto— de otros sistemas culturales (la cultura comercial de los países capitalistas desarrollados, las culturas primitivas de otros países, etc.); pero como en la asimilación del *kitsch* por mucha de la producción posmoderna, la fotografía actual somete esta apropiación a otra *clave de lectura*.⁶

La disolución de la subjetividad.

El movimiento moderno concedió gran importancia al componente subjetivo de la creación artístico-fotográfica. Si bien insistió en sus reflexiones sobre la fotografía en la representación, la ficción o la forma, subrayando uno u

(6) Escobar, Ticio. **Posmodernismo/Precapitalismo**. Casa de las Américas, La Habana, año XXVIII, no. 168, mayo-junio, 1988, p. 19.



Joel Meyerowitz. Quinta Ave. y calle 52, N. York, 1974.

incorpora la accidentalidad, peculiar de la producción *amateur*. Cuando Garry Winogrand, el fotógrafo soporte del pensamiento szarkowskiano, dijo: *No hay un modo especial al que una fotografía deba parecerse*, validaba con palabras su postura creativa, desdeñosa de las ideas de composición o de diseño predominantes en la fotografía moderna haciendo del accidente, del descuido formal, cualidades de una estética inédita.⁵

(5) Szarkowski, John. The work of Garry Winogrand. En: Szarkowski, John. **Winogrand. Figments from the real world**. The Museum of Modern Art, N. Y., 1988, p. 31.

Andy Warhol. Del libro *America*, 1985.





Winogrand, Garry. New York, s.f.

otro aspecto de la potencialidad del medio —no los tres juntos—, concibió siempre cualquiera de ellos como manifestación de la acción subjetiva, individual, del fotógrafo. Cuando a comienzos de la década del 50 Otto Steinert teoriza sobre la *fotografía subjetiva*, llega a su cumbre el pensamiento fotográfico moderno. En este concepto Steinert agrupa todas las experiencias creadoras, desde las rayografías hasta

el fotorreportaje, superando así las oposiciones radicales entre las diferentes corrientes de vanguardia. (...) *La producción de la imagen —escribe— se desenvuelve siempre en el ámbito de lo conciente, pero el grado de conciencia depende de la organización de la personalidad del fotógrafo. Si en la elaboración de la fotografía se acentúa más el aspecto sentimental o el realista, ello no depende en ningún caso del intelecto*

*discriminante, sino de una decisión adoptada por la emoción creadora y el genio estilístico. Es la calidad del acto creativo lo que determina en última instancia la constitución de una fotografía como imagen.*⁷

(7) Steinert, Otto. Sobre las posibilidades de creación en fotografía. En: Fontcuberta, Joan. *Estética fotográfica. Selección de textos*. Edit. cit., p. 227.

Esta idea desaparece en la nueva estética fotográfica norteamericana. Cuando Winogrand y Szarkowski insisten en la interdependencia de la representación, la ficción y la forma en la fotografía de la vida, el corolario de ello es que la foto representa la realidad, el hecho fotografiado, pero sólo de modo ficticio, ilusorio, y con arreglo a las posibilidades formales que la propia cámara o técnica fotográfica impone. Las tres cualidades ya señaladas —siguiendo este orden de razonamiento— deben estar entonces en equilibrio, sin que sobrepase una a la otra. Si la forma se hace demasiado evidente, la foto se vuelve demasiado artística, ficticia, y pierde su autenticidad como representación. Si el contenido se proyecta con demasiada fuerza, dramáticamente, las cualidades formales y de ficción de la fotografía pasarán inadvertidas. De ahí que para Szarkowski la objetividad y exactitud descriptivas del fotógrafo, la menor interferencia personal del mismo hecho evidencian, son condiciones para los logros más altos en el arte fotográfico. En suma, el carácter representativo-aparencial de la fotografía sitúa al medio en lugar preeminente sobre la subjetividad del artista.⁸

Esta postura significa, por un lado, la negación del formalismo fotográfico de Strand a Weston —zona importante de la vanguardia—, y por otro se separa del documentalismo social, muy fuerte durante el movimiento moderno en la tradición norteamericana, que asumió a la fotografía con un expresa intención

moralizante. La disolución de la subjetividad —tesis llevada hasta el extremo por los posmodernos—⁹ se instala como un rasgo caracterizador de la fotografía contemporánea.

La ausencia del compromiso social

La disolución de la subjetividad del artista nos enfrenta, de plano, a otro problema subsiguiente. Si bien para el formalismo —en el seno del movimiento moderno— la honestidad del

(9) Sánchez Vázquez, Adolfo. **Posmodernidad, posmodernismo y socialismo**. Casa de las Américas, La Habana, año XXX, no. 175, julio-agosto, 1989, p. 141-2.

fotógrafo se reducía en lo fundamental al respeto a las denominadas *leyes* del medio, el documentalismo social y el fotoperiodismo hicieron énfasis, con diferentes enfoques, en la responsabilidad moral del fotógrafo como ente social. Dicha responsabilidad incluía el uso del potencial comunicador de la fotografía para moldear la opinión pública. De ahí que el llamado a hacer una crónica sincera de la sociedad norteamericana, que defendió la *Photo League*, dentro de la corriente documentalista, así como la búsqueda de la verdad, que sólo un fotoreportero éticamente íntegro podría alcanzar, según tesis de Eugene Smith, se inscriben en esa actitud activa frente a la realidad que caracteriza al modernismo. Pero, ¿qué actitud ha venido a sustituir a la anterior?: la ausencia de compromiso social, que se convierte en rasgo de la obra de los fotógrafos vinculados con la nueva estética norteamericana.

Desde este emplazamiento, el artista problematiza la creencia vanguardista en la inmediatez y validez del documento fotográfico. Se

Winoarand. Garry. Albuquerque, Nuevo México, ca. 1970.



(8) Green, Jonathan. La foto fija en América (traducción fotocopiada).

Aun cuando se habla de que el universo de Winogrand es de contacto social, el distanciamiento emocional que él adopta hace de su obra descripción de un paisaje humano elusivo de sus contradicciones internas.

La ausencia de *contaminación* ideológica expresa el desdén por la investigación de la



Lee Friedlander. *Hillcrest*, N.Y., 1970.

coloca a distancia de su tema. Lo trata con frialdad. Se aparta de toda pretensión ideológica. Al valorar las peculiaridades de la aprehensión fotográfica del mundo de Lee Friedlander —figura base de esta estética, junto a Winogrand—, Loïs Malle destaca que el artista se sitúa en la perspectiva actual de la *indiferenciación*, de la *sobreinformación*, de la *neutralidad*,¹⁰ aspectos que definen su ruptura con la tradición de la foto directa.

naturaleza de la sociedad que abiertamente han enunciado los representantes cimeros de esta fotografía. Si ella brinda una observación de la realidad —de la vida, del *paisaje social*— se trata en

definitiva de una observación que quiere renunciar a los significados. Por esta vía, se llega a la conclusión de que la fotografía debe renunciar al cumplimiento de cualquier función extrafotográfica y ser vista sólo como fotografía. Ello se identifica con el programa desideologizador que enarbola la producción cultural posmoderna.

(10) Malle, Loïs. *Le retirement*, introducción a Lee Friedlander. Centre National de la Photographie, Collection Photo Poche, no. 29, Paris, 1987, s. p.

Esto hace parecer a dicha teoría continuadora de la busca de lo *especial* fotográfico que signó al movimiento vanguardista, y oscurece la diferencia radical, de principios, que la separan del último.

Quizás la diferencia fundamental sea que mientras la vanguardia de la foto directa se planteó la investigación de lo *fotográfico* como vía para representar las cualidades propias de la realidad, y sólo en este correlato dicha investigación cobraba su sentido, la busca actual hace del registro de la realidad pretexto para definir las características del medio.

Es cierto que toda obra de arte, en tanto tal, es un *comentario* sobre el arte. La vanguardia de la foto fija tomó plena conciencia de este hecho, pero mantuvo los términos arte-vida en equilibrio, obligando a sus productos a develar la *esencia* de la realidad. La posmodernidad se decidió porque la obra utilice los datos de la vida —si no, ¿cómo podría trabajar?— para que hable, ante todo, sobre el arte. Para la nueva estética fotográfica norteamericana cada fotografía no es más que un acontecimiento estético, un discurso sobre el arte fotográfico.

La fascinación por la modernidad

En el movimiento artístico moderno domina la tendencia a la diversificación y particularización de las diferentes artes. La vanguardia de la foto directa se planteó el deslinde de lo específicamente fotográfico, para lo cual 1) desvinculó los presupuestos del modelo axiológico de la fotografía de la historia de la pintura anterior —y posterior— al surgimiento de la misma, y 2) reivindicó una dirección del pasado fotográfico, la purista —respetuosa de los límites físico-químicos del medio—, menospreciando al pictorialismo.

La teoría norteamericana actual de la foto directa se presenta como una indagación en la visión *propia*mente fotográfica. La fascinación por la modernidad de este planteo, se acompaña de productos que discursan sobre la ontología del medio, tanto al nivel reflexivo como al de la creación concreta de obras artísticas. Se elabora, también, la inevitable genealogía de sus fotógrafos paradigmáticos, que son emparentados con los predecesores modernos.

Otra perspectiva de examen

Hasta aquí hemos hablado, fundamentalmente, de lo que podríamos valorar como *excesos* de la nueva estética. Pero el necesario abordaje —tanto de sus ideas como de las obras que las condicionan— desde otras instancias de análisis, devalúa costados que han contribuido a enriquecer la fotografía actual, a veces rebosando las fronteras de la teoría matriz. La apropiación del lenguaje *amateur* por la fotografía creativa directa echó por tierra los cánones de artisticidad fotográfica más o menos rígidos que el movimiento moderno elaboró, al demostrar el carácter histórico-temporal de los mismos. Los criterios que les suceden, al decir de Susan Sontag, (...) *desplazan el centro de evaluación de la fotografía individual considerada como un objeto acabado a la fotografía considerada como un ejemplo de 'visión fotográfica' (...) la nueva posición procura liberar a la fotografía como arte de las normas opresivas de la perfección técnica; también liberarla de la belleza. Abre la posibilidad de un gusto global para el cual ningún tema (ni ausencia de tema) o técnica (ni ausencia de técnica) bastaría para descalificar una fotografía.*¹¹

aceptación de lo intrascendente, de lo trivial, como susceptible de ser aprehendido artísticamente, amplía la noción de *realidad fotografiable*. Los cultivadores modernos de la foto directa tendieron a polarizarse entre aquellos preocupados por objetos, paisajes, etc., de altas posibilidades estético-fotográficas, y aquellos otros



William Klein. *Esquina de venta de cigarros, N. York, 1983.*

Las reglas elementales del actual sistema de percepción artístico-fotográfico dan una extraordinaria flexibilidad al trabajo del fotógrafo al aumentar el caudal de recursos técnico-expresivos, que desbordan la taxativa *perfección técnica* del modernismo. A su vez, la

que, volcados sobre el hombre, resolvieron dejar documentos de situaciones interesantes. Ambas actitudes excluían lo aparentemente anodino, una abundante zona de la realidad, de los intereses de la cámara.

Por otro lado. Es sabido que la vanguardia dio un papel destacado a la técnica fotográfica en el proceso de creación artística. La defensa de los llamados límites del medio fue llevada a cabo con denuedo por los representantes de la foto directa, no sólo en la práctica artística, sino también al nivel de la literatura teórica. Sobre la base de estos límites se define la existencia del vocabulario fotográfico,

(11) Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. EDHASA, Barcelona, 1981, p. 146.

resumido por Strand en *las formas de los objetos, sus valores tonales, las texturas y las líneas*.¹² Pero estos *instrumentos fotográficos* —también es una denominación de Strand— habrían de ser controlados por el fotógrafo para alcanzar la dimensión creativa. La subjetividad del artista —ya nos referimos antes a esa idea— determina la *constitución de una fotografía como imagen*, es decir, como arte. Esta opinión concede un papel subordinado a la técnica. La coloca en aquel sitio de medio para un fin —fin que trasciende al medio— que atraviesa al pensamiento moderno. La rebaja de la subjetividad que defiende la teoría norteamericana actual de la foto de la vida, debe verse, también, como una reacción a estas conclusiones. Se parte del criterio de que la técnica no está subordinada, sino que *co-participa* en la configuración del *mensaje* artístico de modo directo, o dicho de otra manera, que *interactúa* —a partir de las insoslayables peculiaridades físico-químicas que la caracterizan— para definir la calidad del acto creativo. Este enfoque contribuye a elevar el *status* de la fotografía como medio

productor de hechos artísticos al liberarla *totalmente del complejo de inferioridad* que su condición técnica le impuso en el pasado siglo. El movimiento moderno se debatió en la contradicción existente entre el criterio de que la fotografía es, por su naturaleza, el perfecto *analogon* de la realidad, y el papel asignado a la subjetividad del fotógrafo en la interpretación de dicha realidad. La nueva estética fotográfica norteamericana desestima esta contradicción. No obstante, las investigaciones estético-artísticas actuales han esclarecido aspectos significativos de la compleja relación arte-sociedad, que apuntan a la solución de la misma.

Cuando Roland Barthes se opone a la valuación de la fotografía como mentira —especie de agnosticismo dentro de las aproximaciones teóricas al medio—, aclara que (...) *la fotografía jamás miente: o mejor, puede mentir sobre el sentido de la cosa, siendo tendenciosa por naturaleza, pero jamás podrá mentir sobre su existencia (...)*¹³ o lo que es igual: la fotografía toma directamente la realidad, es posible

reconocer en la primera los elementos de la segunda, pero no es la *propia* realidad. Ese *es-no* es de la fotografía resulta de dos factores fundamentales: 1) La intervención de la subjetividad, que comprende no sólo la del autor de la obra al estructurar su mensaje artístico, sino también la del receptor al descodificarlo, ambos con una determinada ubicación socio-clasista, ideología, cultura, etc., y 2) Las peculiaridades físico-químicas del medio, que transforman la pluralidad de puntos de vista de la realidad en el único que proporciona la cámara, la tridimensionalidad de la primera en la bidimensionalidad de la obra, los colores de nuestra percepción directa por la escala de valores de la foto en blanco y negro o el color del procedimiento químico, las propiedades del ojo por la del lente utilizado, entre otras muchas.

De estas premisas parte la comprensión de que la fotografía no reproduce la realidad, no la copia, sino que la *re-presenta*, esto es, la modifica y transfigura. Dado que la presencia de dichos caracteres es una ley de la apropiación artística del mundo por el hombre,¹⁴ la foto directa se puede instalar cómodamente en el terreno del arte, sin recurrir a fatigosas agucias.

Quizás uno de los mayores excesos de la nueva estética fotográfica norteamericana sea su tendencia a reducir a ficciones el registro de la realidad hecho por la foto directa. Szarkowski ha calificado la obra de Friedlander como *falsas*

(12) Strand, Paul. *La motivación artística en fotografía*. En: Fontcuberta, Joan. Ob. cit., p. 98.

(13) Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Edit. Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p. 151.

(14) Kagan, Moisés S. *La estructura de la forma artística*. *Criterios*, tercera época, La Habana, nos. 3-4, julio-diciembre, 1982, p. 34-5.

recursos expresivos del arte que la foto directa desechó o miró con recelo, se instalan ahora legítimamente en su acervo. La posición antisignificado contemporánea elude muchas veces enfrentarse a la complejidad de los significados.

apariencias, y con el título **Winogrand. Ficciones del mundo real** presentó la obra de este último en exposición itinerante inaugurada en 1988 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Aunque Szarkowski proclama el equilibrio representación-ficción-forma, parece a veces romperlo para inclinar la balanza hacia la ficción. Ello resulta, más que de una necesidad de explicación de su propia teoría, del menosprecio que hace de la realidad al reducir su importancia a la particular relación del artista-fotógrafo con la vida: la objetividad y exactitud descriptivas que demanda disuelven la realidad en la experiencia creativa individual.



Stephen Shore. Calle Broad, Regina, Saskatchewan, 1974.

Pero el rechazo al documentalismo, al *contenidismo*, y el abandono de la supuesta finalidad directamente movilizadora de las conciencias que parte de la vanguardia definió como obligatoriedad de la cámara, no sólo barrió con las jerarquizaciones temáticas —cuestión ya aludida— sino que también ha aportado otros aspectos positivos a la expresión de la foto fija actual, a veces más por la brecha que abrió la teoría que por el alcance de sus propias tesis. La exigencia de una codificación del mensaje que apelara de manera clara e inmediata al espectador, ha entrado en bancarota. Lo lúdico, lo ambiguo, *lo oscuro*, en fin,

El aporte más valioso de esta estética puede ser que ella ha estimulado la investigación del proceso artístico-fotográfico a fin de que sus productos sean evaluados sobre la base de leyes fotográficas generales —aspiración modernista que sus teorías no alcanzaron—, y no en dependencia de rangos apriorísticos de temas y formas de organización de los signos. Sin embargo, ha conducido también a estrechar tanto el ámbito de la creación como el de la teoría fotográficas. El equilibrio que exige entre las denominadas cualidades del medio es un freno a la

libertad artística, una suerte de normativa de nuevo tipo. A su vez supone el intento de separar *sentimentalmente* la fotografía de la vida. Sus conceptos, inicialmente novedosos, dadas su extensión y suficiencia han devenido en retórica *dogmática* que aboca a la esterilización de la necesaria dinámica conceptual que todo proceso artístico supone.¹⁵

(15) Green, Jonathan. Ob cit.

exagerada, pero por lo menos identifica el *corpus* conceptual que ha acompañado a aquella fotografía catapultada por la élite del sistema cultural institucional norteamericano como representativa de la renovación de la foto fija.

Otros rasgos, no analizados aquí, ubican a la foto directa actual en el cauce del posmodernismo —uno de ellos es el referido a la saturación de la información en sus obras, opuesta a la economía de signos defendida por los modernos—, pero nuestro interés ha sido, más bien, plantear la cuestión en sus líneas más generales.

Desde el punto de vista estético, el posmodernismo tiene un aporte y significado contradictorios dentro de la cultura contemporánea. También la práctica artística y teórica de la foto fija que se produce bajo su impronta. Pero en estas contradicciones descansa la posibilidad del diálogo que requiere una contemporaneidad de la cual los latinoamericanos somos también participantes.

En el medio fotográfico continental impera el criterio de adscribir a la posmodernidad la producción fotográfica con base en la manipulación y alteración de la imagen —opinión válida—; pero, al parecer, no se ha atendido suficientemente la afinidad que existe entre una parte creciente de la foto directa que se hace en los centros metropolitanos de poder, y los conceptos que la avalan, con la estética posmoderna. Nuestra práctica artística, desde hace años, ha sido la avanzada del diálogo intercultural, pero nuestra exigua producción teórica, a su vez intermitente, se ha quedado a la zaga en la elaboración del discurso reflexivo pertinente. Quizás subvertir esta circunstancia sea un reto que enfrenta la fotografía latinoamericana en los inicios de la presente década, cuando nuevas experiencias artísticas se abren y, tal vez, el posmodernismo acabe como cosa del pasado.

Final

Hemos soslayado deliberadamente en nuestro análisis aquella fotografía que la crítica actual ha colocado sin trabas en el cauce del posmodernismo. Nos referimos a las experiencias concretas de apropiación de lenguajes modernos o premodernos por parte de algunos artistas contemporáneos, o a elaboraciones más o menos conceptuales que dentro de la foto directa se vienen produciendo. La filiación de la fotografía contemporánea de la vida a la estética posmodernista ha quedado oscurecida por una comprensión puntual del posmodernismo, tanto idéica como cronológica, que lo ha reducido a una corriente más del mundo del arte de los años setenta y los ochenta. Así, la reorientación de la fotografía directa de los Estados Unidos en las últimas tres décadas ha quedado un tanto desasida de la intelección globalizadora de los fenómenos y procesos artísticos.

A su vez, hemos usado la denominación de nueva estética fotográfica norteamericana para la zona del pensamiento teórico que ha intentado generalizar los problemas que plantea la práctica de la foto directa en este país en el período señalado. Tal denominación es, probablemente,

Fotografía manipulada y alterada y posmodernismo

E

s la negación el rasgo fundamental que caracteriza la relación del vanguardismo con el arte precedente. *Destruir el pasado* podría ser la consigna enarbolada por las nuevas y variadas doctrinas que se elaboran en sustitución de las antiguas. Pero tal actitud ha sufrido un vuelco decisivo en la actualidad. (...) *La respuesta posmoderna a lo moderno* —ha escrito Umberto Eco— *consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse —su destrucción conduce al silencio—, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad (...).*¹⁶

La fotografía contemporánea se conecta con su pasado en más de una dirección. Bastaría recordar dos posiciones hoy extendidas entre los cultivadores de la foto directa. Una refiere al creciente eclecticismo de algunos, que han aprehendido la múltiple experiencia secular de la práctica purista y la vierten en una obra donde encuentran su lugar conceptos artísticos históricamente antagónicos. Ellos han contribuido a poner en tela de juicio la noción de estilo —aun la *coherencia* que pide

Szarkowski—, al recorrer toda la historia visual de la foto directa dentro de un mismo espacio creativo. Otra postura remite su producción a la estética cronológica y conceptualmente puntual de un género o autor(es), con creaciones que se convierten en un discurso racional, a veces irónico, sobre los presupuestos epocales de artísticidad del medio. Pero de todas las formas de visita al pasado por la foto de arte actual, la más frecuentada es la manipulación y alteración de la imagen.

Los orígenes

El *pop* abrió el camino que ahora se transita. El *combine-painting*, el fotomontaje, la fotografía traspuesta a la técnica del *silks-creeen*, instalan a la obra fotográfica en el arte contemporáneo, en interrelación con otras formas de la plástica. El fotorrealismo realiza con técnicas pictóricas tradicionales la traslación de la foto a la tela. El conceptualismo la utiliza como uno de sus medios al elaborar el mensaje artístico. *Happenning*, *body art*, *land art*, tienen en ella una fuente de documentación. Ya fuese subrayando su función auxiliar, o con el rango de un recurso más del discurso plástico, la fotografía aumenta su vínculo con otras manifestaciones de las artes visuales.

(16) Eco, Umberto. *Apostillas a El nombre de la rosa*. Editorial Lumen, Buenos Aires, 1987, p. 74.

En estas condiciones, muchos fotógrafos comienzan a experimentar a fin de *superar* las limitaciones del medio, de forzar los parámetros de su técnica y conseguir resultados que desborden la cualidad representacional que le es inherente. Se refuncionalizan los conceptos que en la Bauhaus alemana y, después, en la norteamericana, se desarrollaron sobre la fotografía experimental, de filiación vanguardista. Se asimilan las enseñanzas que en el uso de la fotografía —en particular del fotomontaje— había acumulado la cartelística y la publicidad en general. Se recurre a fórmulas olvidadas de virajes, y los colorantes químicos usados por los bisabuelos fotógrafos compiten de nuevo con el óleo y la acuarela. En suma, se aprovecha todo el conocimiento acopiado sobre la manipulación con fines artísticos de la imagen fotográfica.¹⁷

(17) Szarkowski, John. *Mirrors and Windows. American Photography since 1960* (catálogo). The Museum of Modern Art, New York, 1978.

Robert Demachy. *Entre bastidores*, ca. 1897.

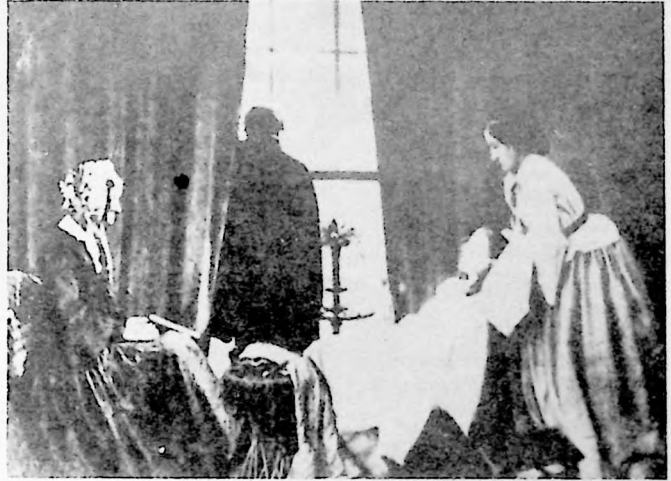


¿Nuevo pictorialismo?

Los antecedentes de la fotografía manipulada y alterada actual podríamos encontrarlos, entonces, en búsquedas tan diversas como las de los fotógrafos *pictorialistas* del siglo XIX y comienzos del presente —desde Robinson y el fotomontaje primitivo hasta Demachy y los procedimientos nobles de impresión—, que pretendían asemejar la fotografía a la pintura, o las de aquellos vanguardistas que, en oposición a los primeros, querían desencadenar todas las posibilidades técnico-expresivas que la fotografía podía aportar alejada del proceso normal negativo-positivo tales como fotogramas, seudoinsolación, granulosidad expresamente producida y otros procedimientos.

Estos antecedentes le han valido el calificativo de neopictorialismo, con lo que se sustituye el análisis objetivo de sus peculiaridades por la aplicación de un diagnóstico sobado por la pereza. Ello obedece a una comprensión estrecha del posmodernismo, visto sólo como una corriente de vocación historicista y desasida de la contemporaneidad.

En el arte actual se manifiestan dos tendencias que remontan su origen a los albores del movimiento moderno. Una se encamina hacia la diversificación y particularización de los lenguajes artísticos, en la busca de lo especial constitutivo de cada cual. En la fotografía esta tendencia está hoy representada, en primer orden por la indagación sobre la *visión fotográfica* planteada por Szarkowski y otros. Ella se vincula, por tanto, con la foto directa. La otra apunta a la integración de las artes, a la asimilación respectiva de las



Henry Peach Robinson. *Agonizando*, 1858.

conquistas de las restantes y la realización de propuestas artísticas sintéticas. La práctica de la fotografía manipulada y alterada se inserta en esta última, en cuyo auge influye profundamente la estética posmoderna.

La apertura posmodernista ha sancionado positivamente la recurrencia a los *estilos históricos* en cada manifestación artística. La fotografía manipulada y alterada revela su filiación posmoderna, entre otras cosas, al transgredir cualquier barrera conceptual y expresiva entre las diversas corrientes que integran el acervo fotográfico, en su aspiración a servirse ampliamente de los recursos

técnicos, conceptos, etc., disponibles para la estructuración de sus códigos visuales.

Ella no se interesa por resucitar el pictorialismo de Robinson o Demachy, ni la *nueva visión* moderna, de los que ha tomado sus procedimientos sincrónicamente. Tampoco intenta imitar a la pintura, cruzada imposible en una época signada por un universo de propuestas pictóricas diversas y en permanente renovación. Se canibalea al pasado. Pero la evidente reapropiación de la práctica precursora de signo pictorial o experimental vanguardista, se contamina con la asimilación del vocabulario de otras

Reconsideración de la historia

Aquí y allá se levantan voces que anatematizan a la fotografía manipulada y alterada. Su inclinación historicista es criticada como una desviación respecto al lenguaje plenamente fotográfico. Los defensores intransigentes de la foto directa recurren al arsenal teórico de los iniciadores del vanguardismo, sin remozar sus argumentos. Se atribuye a la fotografía un perfil moral, que no puede exceder so pena de prostituirse, por lo que la contienda adopta un carácter ético, en lugar de situarse en el plano directamente artístico.

El vanguardismo dejó un legado de críticas al pictorialismo del siglo XIX y comienzos del XX que prevaleció en los círculos artístico-fotográficos hasta fecha relativamente reciente. Los pictorialistas fueron

acusados de equivocarse temporalmente el camino de la fotografía, de supeditarla totalmente a la pintura, de retrasar la línea progresiva del nuevo arte. No había en su trabajo nada positivo rescatable como experiencia. La estética posmoderna ha puesto en crisis estas conclusiones, al validar la manipulación y alteración de la imagen con propósitos creativos. Ello exigió una reconsideración de la tradición del medio que aporta nuevas opiniones.

corrientes fotográficas de sello purista. Esto no quiere decir que vive parasitariamente de la memoria histórica. Su capacidad de asimilación se extiende —ya lo apuntamos antes— al conjunto de vivencias plásticas actuales. De ahí la variedad y riqueza de su producción.

La fotografía manipulada y alterada, en vez de reproducir contemplativamente el ayer del medio fotográfico, lo que pretende es dirigirse al espectador del presente reivindicando la historia del propio medio. Y eso la distancia, también, de la simple afición mimética.

Sam Haskins.



Si nos referimos al primer pictorialismo (1850-1880 aprox.) es indiscutible que, para el gusto presente, las imágenes de Rejlander, Robinson u otros de los fotógrafos de aquellos años —incluida parte de la producción de Cameron—, parecen expresión de un arte *kitsch*, sensiblero y ridículo en su ampulosa espiritualidad. Pero tal consideración no es aplicable sólo a una parcela de la fotografía del momento, sino también, en amplia medida, a la pintura prerrafaelista que le sirvió de inspiración inmediata. Es necesario, entonces, para justipreciar la producción pictorialista temprana, situarla en la red de sus vínculos con el ideal estético-artístico dominante en la época.

Pero aun cuando concluyamos que la fotografía victoriana, con su teatralidad evidente y literaturización extrema, rinde culto a un patetismo y sentimentalismo ha mucho ya caducos, no es en estos rasgos de su estética —o de la apreciación actual de esa estética— de los que únicamente podemos valerlos para un análisis integral de su significación histórica.

Esta fotografía quiso huir de la mecánica repetición de temas y motivos veristas —los paisajes y bodegones que aflujan a las primeras exposiciones fotográficas—, trascenderlos con un mensaje moral, y ello constituía una postura progresiva. Por otra parte, su ensayo con el positivado combinado —forma todavía rudimentaria del fotomontaje—, al pretender superar o controlar *la literalidad del medio*, abrió la vía hacia el trabajo experimental dirigido a rebasar los límites del uso purista de la técnica.



Man Ray. Sin título.



Duane Michals. *El espíritu se eleva del cuerpo.*

En la segunda etapa del pictorialismo (1890-1918 aprox.), a diferencia de la precedente, se explotaron temas que el vanguardismo valoró como eminentemente fotográficos, por sus vínculos con la vida real, y se desarrolló un concepto de la imagen que —dada su espontaneidad— revela el entronque con la práctica purista que le fue coetánea.

Esta fase se caracteriza por gran afán investigativo. En ella se introdujeron los procedimientos nobles de impresión, con los que se aspiraba violentar —por senda distinta a la del período anterior— los parámetros de la técnica fotográfica directa. Las lecciones de esta etapa han

sido altamente significativas para la contemporaneidad. Sus representantes se interesaron por la investigación dirigida a conseguir texturas, impresiones y color *controlados*, lo que subrayaba la libertad del fotógrafo de sobrepasar las empalizadas del medio y subordinar a su arbitrio los préstamos de otras artes —conceptuales o técnicos— imprescindibles para la elaboración de los hechos artísticos.

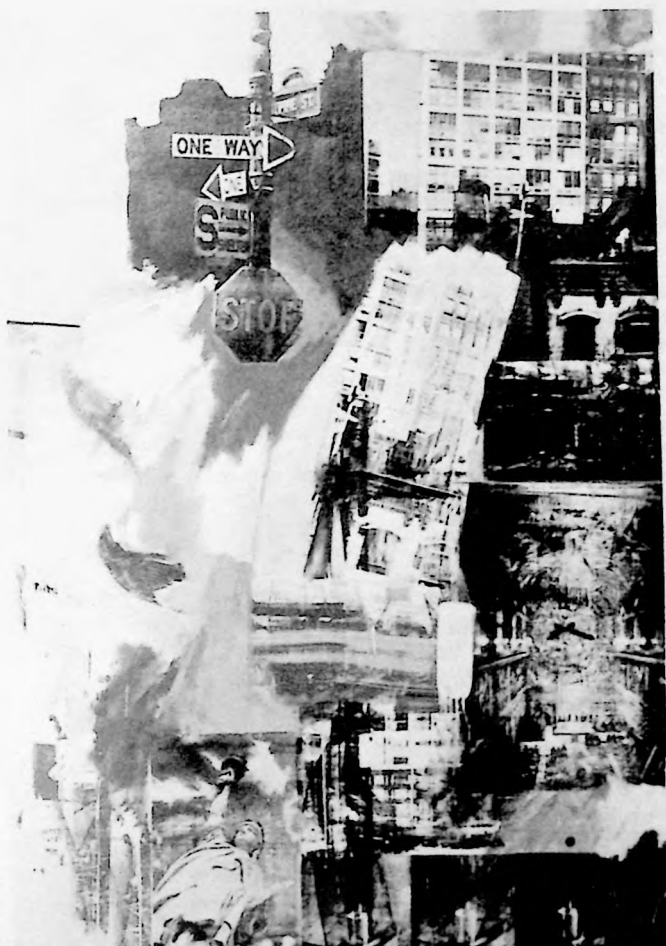
En general, los fotógrafos pictorialistas defendieron que sus obras se estimaran con criterios similares a los usados para evaluar los objetos de las bellas artes tradicionales, pero nunca

debemos juzgar a una época exactamente por la conciencia que de sí misma ha tenido. La vanguardia estigmatizó al pictorialismo como productor de híbridos, y no le faltaba razón en ello, aunque aquí otra vez el énfasis del rechazo le impidió ver todos los costados del fenómeno. La intención imitativa pictorialista no obtuvo los resultados apetecidos, pese a que gozara de prestigio circunstancial. Sus obras continuaron tozudamente asidas a la cámara, a la par que anhelantes de desprenderse de ella; pero es en esa contradicción —descubierta por los modernos— donde descansa la contribución del pictorialismo al ensanchamiento del campo artístico-fotográfico. Su negativa a aceptar al purismo —reductor de sus ambiciones— abrió al medio las posibilidades de exploración en su capacidad técnica inmediata (Robinson y el fotomontaje) o de una rica contaminación con otras manifestaciones del arte a partir de la puesta en circulación de procedimientos que constituyeron, generalmente, una extensión de la *propia* técnica fotográfica (Demachy y los procedimientos nobles de impresión). Su dependencia de las otras artes, no obstante, le impidió individualizarse, lo que fue una especie de pecado *contra naturam* para el movimiento moderno, que sentía una hostilidad despiadada por la imitación.

La avidez técnico-experimental de una sección de la vanguardia —desde el fotomontaje hasta *la nueva visión*—, tiene sus antecedentes, más o menos directos, en esta zona de la historia de la fotografía. No es usual que Weston recusara las tentativas de los vanguardistas

contemporáneos suyos de alejarse de la representación inmediata de los objetos como un modo de hacer uso fraudulento y efectista de la cámara. No obstante, la historiografía y la crítica de filiación purista aceptaron a Moholy Nagy, Ray y otros artistas afines, lo que se explica por dos razones fundamentales: 1) el signo de la obra de ellos, que aunque se apartaba del proceso normal negativo-positivo rechazaba las formas de experimentación pretéritas; y 2) su plataforma teórica, que abjuraba del pictorialismo y mantenía como divisa que su investigación iba encaminada a profundizar en la naturaleza particular de la fotografía, postulado consonante al purismo. Pero la búsqueda de estos autores coincidía con el pictorialismo en algo primordial. Fontcuberta ha escrito al respecto:

(...) La 'Nueva Visión' según denominación de Moholy Nagy, recibía como herencia del pictorialismo la actitud reticente, cuando no descaradamente adversa, a aceptar de forma tácita los límites aparentes del medio, y la voluntad de investigación. Las manipulaciones, la negación de las reglas y las tentativas por forzar los límites se convertían ahora en un desafío a la definición convencional de fotografía,



Robert Rauschenberg. *Patrimonio*, 1963.

*pero manteniéndose (bastante) fiel a su naturaleza. Era la hora de las vanguardias.*¹⁸

(18) Fontcuberta, Joan. Introducción a *Estética fotográfica. Selección de textos*. Editorial Blume, Barcelona, 1984, p. 28-9.

Final

Respetar la naturaleza de la fotografía podría ser la divisa que aglutinara al espectro de propuestas artísticas de la vanguardia fotográfica. Pero si una zona de la fotografía posmoderna parece fascinada por este planteo, otra lo hace trizas —el posmodernismo es heterogéneo y contradictorio— y, con voluntad antropofágica, se decide a desbordar esta restrictiva naturaleza.

Si aceptamos la tesis moralizante de que las artes tienen límites inviolables que fijan el espacio donde puede actuar la creatividad, la fotografía manipulada y alterada no tendría otro lugar que el cesto de la basura. La propia práctica artística global de las últimas tres décadas, sin embargo, nos orienta en dirección contraria a esta opinión.

No se trata, tampoco, de sobreestimar una u otra de las tendencias que se han desarrollado en el seno del movimiento fotográfico actual. Quizás una de las más importantes lecciones de la contemporaneidad ha sido demostrar que el trabajo artístico puede desplegar sincrónicamente múltiples propuestas. Es cierto que este proceso se acompaña de voces que repiten la vieja cantinela de que el arte está en decadencia y desorientado, pero a ninguna

época le han faltado los falsos profetas apocalípticos.

Lo dicho hasta ahora —ni con mucho— pretende erigirse como *corpus* teórico que demuestre la adscripción de la fotografía manipulada y alterada al posmodernismo. No hemos abordado los múltiples rasgos que revelan este hecho, tarea por demás en muchos aspectos cumplida.

El ejercicio de la fotografía manipulada y alterada en América Latina —que cubre la pasada década— ha sido permanentemente atacado por un purismo dogmático, a veces excesivamente contenidista, que no desea superar los excesos doctrinales del vanguardismo. Eso puede justificar nuestro interés por situar el problema planteado en la perspectiva de un enfoque que legitima dicho ejercicio en el plano artístico, idea subrayada por el posmodernismo.

La creciente difusión de la fotografía manipulada y alterada en América Latina en los últimos años, se vincula a la participación del continente en el juego mutuo de influencias e interrelaciones que genera la difusión internacional del arte, en particular de aquel producido en las metrópolis capitalistas. Pero este

Robert Heinecken. *Fetichismo*, 1978.





Arthur Tress. *Epitalio para un matrimonio.*

(...) Necesitamos retomar sus formas de trabajo, combinarlas con los actuales conocimientos, regresar a esa época en donde Kodak, Agfa, Ilford, Polaroid, no eran ni siquiera sueños, mucho menos monopolios de la creación.

(...) El bloqueo económico para algunos, las devaluaciones para otros, la pobreza para los de más acá, no son ni serán obstáculos para la creación y la expresión fotográficas. No dependemos. Si nos facilitan el pensar y el hacer no significa que dependemos de esas compañías. Hay nuevas rutas, viejas fórmulas, perfecciones actuales, experimentaciones que retomen caminos para decir lo que tienen que decir.¹⁹

fenómeno se proyecta en condiciones tan desfavorables para los latinoamericanos, que la expresión artística de signo contemporáneo pasa entre nosotros no sólo por el necesario diálogo crítico, sino también por el uso de la más amplia *inventiva* —así, en su sentido directo. Nuestro cine da fe de ello, también nuestra fotografía, y en especial la vertiente analizada aquí.

Los viejos maestros que, en la modestia de sus laboratorios, desarrollaron los más variados procedimientos para ampliar el caudal expresivo de la fotografía, tienen algo bien actual que enseñarnos. Mejor lo dijo el fotógrafo mexicano Raúl Serrano cuando escribió:

(19) Serrano, Raúl. **Manipulación y alteración de la imagen fotográfica** (catálogo). Consejo Mexicano de Fotografía, México, D.F., enero, 1984.

