

Usos de la fotografía



© Gerardo Suter, *Bilácora*, vista de instalación de impresiones fotográficas sobre acetato transparente y video proyección en blanco y negro, 1997.

John Berger

Quiero escribir algunas de mis respuestas a las ideas que expone Susan Sontag en su libro *On Photography*. Todas las citas que utilizaré en este artículo están sacadas de dicho texto. A veces, las ideas son mías, pero todas ellas se me ocurrieron como resultado de la lectura del libro.

La cámara fue inventada por Fox Talbot en 1839. Tan sólo treinta años después de su invención, como un instrumento de lujo para la élite, la fotografía ya era utilizada en los archivos policiales, en los informes de guerra, en los reconocimientos militares, en la pornografía, en la documentación enciclopédica, en los álbumes familiares, en las postales, en los informes antropológicos (muchas veces, como en el caso de los indios de Estados Unidos, acompañada por el genocidio), en el moralismo sentimental, en cierto tipo de sondeos (el mal llamado “objetivo indiscreto”): efectos estéticos, periodismo y retrato formal. La primera cámara barata se puso en el mercado un poco después, en 1888.

Habría que esperar, no obstante, hasta el siglo xx y el periodo de entreguerras para que la fotografía llegara a ser el modo dominante y más “natural” de remitirse a las apariencias. Fue entonces cuando pasó a sustituir al mundo como testimonio inmediato. Fue éste el periodo en el que se creyó en la fotografía como el método más transparente, más directo, de acceso a lo real: el periodo de los grandes maestros testimoniales del medio, como Paul Strand y Walker Evans. En los países capitalistas fue éste también el momento más libre de la fotografía: se había liberado de las limitaciones que imponían las bellas artes para convertirse en un medio público que podía ser utilizado democráticamente.

Sin embargo, este momento fue breve. La misma “veracidad” del nuevo medio dio paso a su uso deliberado como instrumento de propaganda. Los nazis fueron de los primeros en emplear sistemáticamente propaganda fotográfica.

Las fotografías son tal vez las más misteriosas de todas las cosas que conforman y densifican el entorno que reconocemos como moderno. Las fotografías son, en verdad, experiencia capturada, y la cámara es el arma ideal de la conciencia en su modalidad adquisitiva.

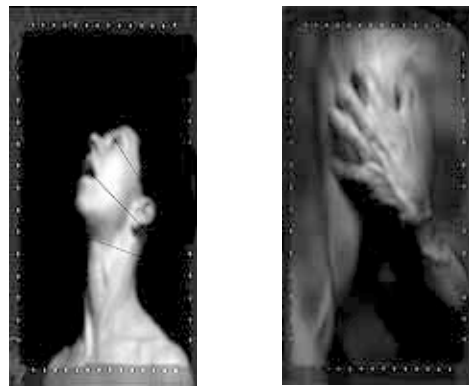
Durante el primer periodo de su existencia, la fotografía ofrecía una nueva posibilidad técnica: se trataba de una herramienta. Ahora bien, en lugar de ofrecer nuevas opciones, su uso y su "lectura" se fueron convirtiendo en algo habitual, una parte sin examinar de la propia percepción moderna. Muchos fueron los desarrollos que contribuyeron a esta transformación. La nueva industria cinematográfica. La invención de la cámara ligera, que hizo que el tomar una fotografía dejara de ser un ritual y se convirtiera en un "reflejo". El descubrimiento del fotoperiodismo, a partir del cual el texto empieza a seguir a las imágenes, en lugar de a la inversa. La aparición de la publicidad como una fuerza económica crucial.

Por medio de la fotografía el mundo se convierte en una serie de partículas independientes, inconexas; y la historia, la pasada y la presente en un conjunto de anécdotas y *faits divers*. La cámara torna la realidad atómica, manejable y opaca. Es una visión del mundo que niega la interconexión, la continuidad, pero que confiere a cada momento un carácter de misterio.

La primera revista de gran tirada empezó a publicarse en los Estados Unidos en 1936. En el lanzamiento de *Life* hubo, al menos, dos cosas proféticas, unas profecías que se harían realidad después de la Segunda Guerra mundial, en la era de la televisión. La nueva revista no se financiaba por sus ventas, sino por la publicidad que contenía. Un tercio de sus imágenes estaban consagradas a la publicidad. La segunda profecía reside en su título. "*Life*" ("Vida") es ambiguo. Puede querer decir que las imágenes que contiene son imágenes sacadas de la vida. Sin embargo, parece que promete algo más: que esas imágenes *son* la vida. La primera foto en el primer número de la revista jugaba con esta ambigüedad. Mostraba a un recién nacido con el siguiente pie de foto: "*Life begins...*" ("La vida empieza...").

¿Qué hacía las veces de la fotografía antes de la invención de la cámara fotográfica? La respuesta que uno espera es: el grabado, el dibujo, la pintura. Pero la respuesta más reveladora sería: la memoria. Lo que hacen las fotografías allí fuera, en el espacio exterior a nosotros, se realizaba anteriormente en el marco del pensamiento.

En cierto modo, Proust no supo ver que las fotografías no son tanto un instrumento de la memoria como una invención o un sustituto de ésta.



© Gerardo Suter, *Territorio*, detalles de la instalación *Cartografía*, 1996.

A diferencia de otras imágenes visuales, la fotografía no es una imitación o una interpretación de su sujeto, sino una verdadera huella de éste. Ninguna pintura o dibujo, por muy naturalista que sea, *pertenece* a su sujeto de la manera en que lo hace la fotografía.

Una fotografía no es sólo una imagen (como lo es una pintura), una interpretación de lo real, sino que es además una huella, algo directamente estarcido de lo real, como una pisada o una máscara mortuoria.

La percepción visual humana es un proceso mucho más complejo y selectivo que aquel mediante el cual se imprimen las películas. No obstante, tanto la lente de la cámara como el ojo, debido a su sensibilidad a la luz, registran imágenes a una gran velocidad y de forma inmediata al acontecimiento que tienen delante. Lo que, sin embargo, hace la cámara, y el ojo por sí mismo no puede hacer nunca, es *fijar* la apariencia del acontecimiento. Extrae la apariencia de éste del flujo de otras apariencias y lo conserva, tal vez no para siempre, pero al menos mientras exista la película. El carácter esencial de esta conservación no depende de que la imagen sea estática; las primeras pruebas de una película sin montar tienen exactamente la misma capacidad de conservación. La cámara separa una serie de apariencias de la inevitable sucesión de apariencias posteriores. Las mantiene intactas. Y antes de la invención de la cámara fotográfica no existía nada que pudiera hacer esto, salvo, en los ojos de la mente, la facultad de la memoria.

No estoy diciendo con esto que la memoria es un tipo de película. Eso es un símil de lo más banal. La



comparación película/memoria nada nos enseña sobre la segunda. Lo que aprendemos es cuán extraño ha sido el proceso de obtención de cada fotografía.

No obstante, a diferencia de la memoria, las fotografías no conservan en sí mismas significado alguno. Ofrecen unas apariencias—con toda la credibilidad y gravedad que normalmente les prestamos—privadas de su significado. El significado es el resultado de comprender las funciones. “Y las funciones tienen lugar en el tiempo y han de explicarse en el tiempo. Sólo lo que es capaz de narrar puede hacernos comprender.” Las fotografías no narran nada por sí mismas. Las fotografías conservan las apariencias instantáneas. Hoy la costumbre nos protege contra el *shock* que entraña esa conservación. Comparemos el tiempo de exposición de una película con la vida de la impresión que queda registrada en ella, y supongamos que ésta va a durar solamente diez años: la relación en el caso de una fotografía moderna estándar sería de 20,000,000,000 a 1. Tal vez, esto no sirva para re-

cordar la violencia de la fisión mediante la cual la cámara separa las apariencias de sus funciones.

Hemos de distinguir ahora entre dos usos muy diferentes de la fotografía. Hay fotografías que pertenecen a la experiencia privada, y hay fotografías que son utilizadas públicamente. Las primeras, el retrato de una madre, la instantánea de una hija, una foto de grupo de nuestros compañeros de equipo, se aprecian y leen en un contexto *que es una continuación de aquel de donde lo sacó la cámara*. (Muchas veces la violencia de la extirpación se siente en forma de incredulidad: “¿De verdad era éste papá?”.) No obstante, este tipo de fotografías permanece rodeado por el significado del que fueron separadas. En cuanto artilugio mecánico, la cámara ha sido empleada como un instrumento que contribuye a la memoria viva. La fotografía es así un recuerdo de una vida que está siendo vivida.

La fotografía pública contemporánea suele presentar un suceso, una serie de apariencias atrapadas, que no tiene nada que ver con nosotros, sus espectadores, o con el significado original de ese acontecimiento. Ofrece información, pero una información ajena a toda experiencia vivida. Si la fotografía pública contribuye a una memoria, es a la de alguien completamente desconocido e incognoscible para nosotros. La violencia se expresa en esa incognoscibilidad. Recoge una vista instantánea de la misma forma que si el desconocido nos hubiera gritado: “¡Mira!”.

¿Quién es ese desconocido? Uno podría responder: el fotógrafo. Sin embargo, si consideramos la totalidad del sistema de uso de las imágenes fotografiadas, esa respuesta, “el fotógrafo”, resulta claramente inadecuada. Tampoco podemos responder: los que utilizan las fotografías. Éstas no se prestan a ningún uso porque en sí mismas no encierran significado alguno, porque son como imágenes en la memoria de un completo desconocido.

Un famoso dibujo de Daumier que muestra a Nadar en su globo sobre los tejados de París nos sugiere una respuesta. Nadar viaja por el cielo—el viento le acaba de arrebatar el sombrero—fotografiando con su cámara la ciudad y las personas a sus pies.



© Gerardo Suter, *Travesía*, de la serie *Geografía de la memoria*, 1996.

¿Ha pasado la cámara a sustituir al ojo de Dios? El declive de la religión coincide con la aparición de la fotografía. ¿Acaso la cultura del capitalismo ha sido asimilado a Dios a la Fotografía?

Esta transformación podría no ser tan sorprendente como resulta a primera vista.

Aquí y allá, la facultad de la memoria condujo a los hombres a preguntarse si, al igual que ellos podían preservar del olvido ciertos acontecimientos, no habría otros ojos observando y registrando unos acontecimientos que de no ser por ellos quedarían sin atestiguar. Tales ojos eran atribuidos a sus ancestros, a los espíritus, a los dioses o a una sola deidad. Lo que veía ese ojo sobrenatural estaba inseparablemente ligado al principio de justicia. Era posible escapar de la justicia de los hombres, pero no de esta justicia superior a la que nada se le podía ocultar.

La memoria entraña cierto acto de redención. Lo que se recuerda ha sido salvado de la nada. Lo que se olvida ha quedado abandonado. Si un ojo sobrenatural ve todos los acontecimientos de forma instantánea, fuera del tiempo, la distinción entre recordar y olvidar se transforma en un juicio, en una interpretación de la justicia, según la cual la aprobación se aproxima a *ser recordado*, y el castigo, a *ser olvidado*. Este presentimiento, que el hombre ha aprendido de su larga y dolorosa experiencia del tiempo, puede encontrarse bajo diversas formas en todas las culturas y religiones y, muy claramente, en el cristianismo.

Al principio, la secularización del mundo capitalista que tuvo lugar durante el siglo XIX transformó, en nombre del Progreso, el juicio de Dios

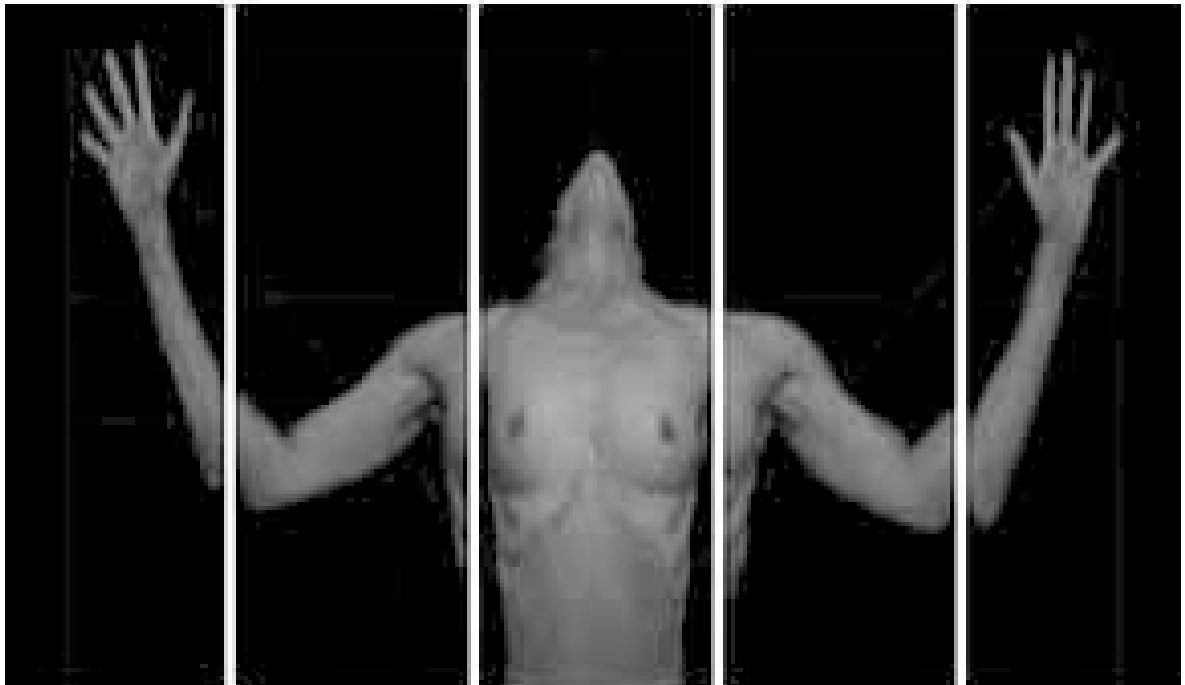


en el juicio de la Historia. La Democracia y la Ciencia se convirtieron en los agentes de este último. Y durante un breve periodo, como acabamos de ver, se consideró que la fotografía era una ayudante de estos agentes.


A este momento histórico le sigue debiendo la fotografía su reputación ética de Verdad.

Durante la segunda mitad del siglo XX, el juicio de la historia ha quedado abandonado por todos, salvo por lo menos privilegiados o los desposeídos. El mundo industrializado, “desarrollado”, horrorizado por el pasado, ciego con respecto al futuro, vive un oportunismo que ha vaciado de toda credibilidad el principio de justicia. Este oportunismo convierte todas las cosas en un espectáculo: la naturaleza, la historia, el sufrimiento, el resto de las personas, las catástrofes, el deporte, el sexo, la política. Y la herramienta utilizada en esta transformación —hasta que el acto se haga tan habitual que la imaginación condicionada pueda hacerlo por sí misma— es la cámara.

Nuestro sentido mismo de la situación está en la actualidad articulado por las interven-



© Gerardo Suter, *Cipalli*, de la serie *Cartografía*, 1996.



ciones de la cámara. La omnipresencia de ésta no deja de sugerirnos que el tiempo consiste en acontecimientos interesantes, acontecimientos que vale la pena fotografiar. Esto, a su vez, facilita que lleguemos a creer que todo acontecimiento, una vez iniciado, ha de verse completado, independientemente de su carácter moral, a fin de poder traer al mundo algo más: su fotografía.

El espectáculo crea un presente eterno de expectación inmediata: la memoria deja de ser necesaria o deseable. Con la pérdida de la memoria perdemos asimismo las continuidades del significado y del juicio. la cámara nos libra del peso de la memoria. Nos vigila como lo hace dios, y vigila por nosotros. Sin embargo, no ha habido dios más cínico, pues la cámara recoge los acontecimientos para olvidarlos.

En el uso privado, el contexto de la instantánea registrada se conserva, de modo que la fotografía vive en una continuidad. La fotografía pública, por el contrario, ha sido separada de su contexto y se

convierte en un objeto muerto que, precisamente porque está muerto se presta a cualquier uso arbitrario.

Las fotografías son reliquias del pasado, huellas de lo que ha sucedido. Si los vivos asumieran el pasado, si éste se convirtiera en una parte integrante del proceso mediante el cual las personas van creando su propia historia, todas las fotografías volverían a adquirir entonces un contexto vivo, continuarían existiendo en el tiempo, en lugar de ser momentos separados. La función de cualquier modalidad de fotografía alternativa es incorporarse a la memoria social y política, en lugar de servir de sustituto que predispone a la atrofia de esa memoria. El uso alternativo de las fotografías vuelve a llevarnos una vez más al fenómeno y facultad de la memoria. El objetivo ha de ser construir un contexto para cada fotografía en concreto, construirlo con palabras, construirlo con otras fotografías, construirlo por su lugar en un texto progresivo compuesto de fotografías e imágenes.

La memoria no es en absoluto unilineal. La memoria funciona de forma radial, es decir, con una cantidad enorme de asociaciones, todas las cuales conducen hacia el mismo acontecimiento.

Si queremos restituir una fotografía al contexto de la experiencia, de la experiencia social, de la memoria social, hemos de respetar las leyes de la memoria. Hemos de situar la fotografía impresa de forma que adquiera algo del sorprendente carácter decisivo de aquello que *fue* y es.

Del libro de John Berger, Mirar, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1998. Traducción de Pilar Vázquez Álvarez.



© Gerardo Suter, *Ventre*, de la serie *Geografía de la memoria*, 1995.