

¿Registro, creación o fuerza de cambio? El conflicto entre ciencia y arte en el debate sobre el uso de la fotografía en la investigación de las prácticas sociales¹

Pablo Hermansen²

Resumen

En este artículo se propone que la fotografía es tanto un campo de juego como el juego mismo de dos fuerzas en disputa: la ciencia burguesa y el arte burgués. Este enfrentamiento impone condiciones de producción que inscriben lo fotográfico ideológicamente. Desde esta perspectiva, la fotografía se entiende no como una tecnología estática y definible de una vez, sino como un entorno dinámico y cambiante, cuyo modo de operar se constituye en cada uso, y que re-sitúa el conflicto entre dos formas de conocer: arte y ciencia. La presente revisión historiográfica nos permite rastrear el conflicto que tensiona este juego. Para esto se describe brevemente el origen de la cámara fotográfica, para luego presentar y comentar casos clave del conflicto entre ciencia y arte respecto a cómo usar *correctamente* la fotografía, haciendo hincapié en las representaciones urbanas de John Thomson y Jacob Riis. Para finalizar, se revisan algunas ideas de Allan Sekula, quien propone superar el conflicto entre dos formas burguesas de conocimiento interpretando la fotografía desde la teoría crítica.

Palabras clave: fotografía, estética, representaciones urbanas, documental, Street photography teoría crítica.

Abstract

This article suggests that photography is both a contested field as well as the contest itself, between two forces: bourgeois science and bourgeois art. This contest imposes conditions of production that place the photographic ideologically. From this perspective, photography appears not as a static and xxx technology, but as a dynamic and changing environment, which modes of operation is defined in every use, and

¹ Recibido el 10 de julio de 2014, aprobado el 1 de septiembre de 2014.

² Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile. E-mail: phermans@uc.cl

Keywords: photography, aesthetics urban representations, documentary, Street photography, critical theory.

1. Introducción

La fotografía está presente en casi todos los ámbitos de nuestra cultura. Y para dar validez a esta afirmación no importa cómo comprendamos *cultura*, ya que la producción y consumo de imágenes participa de ocio y negocio, liberación y control, cambio y conservación. Tomemos o no regularmente fotografías, “pensamos y nos comunicamos fotográficamente” (Collier y Collier, 1986: 9).

La inabarcable diversidad y alcance de los usos de la imagen fotográfica corrobora la afirmación de que “la fotografía habla paradójicamente de disciplina y libertad, de verdades rigurosas y de placeres desenfrenados” (Collier y Collier, 1986: 9). Por lo mismo, el presente texto se acota a describir un conjunto de eventos y casos relevantes para intentar responder la pregunta sobre los fines para los cuales se ha usado la fotografía. Si no necesariamente ha servido a los fines que sus cultores se han planteado, entonces ¿para quién(es) trabaja?

2. El origen

La cámara fotográfica nace de la combinación de dos asuntos distintos: la cámara oscura y las superficies fotosensibles, siendo la segunda, en gran medida, una consecuencia del incremento del uso de la primera (Chapman, 2009). La mención más antigua de la cámara oscura data del siglo V AC en China. Es el filósofo Mo Ti -o Mo Tsu- quien describe que, al pasar la luz través de un pequeño agujero dentro de un espacio oscuro, se proyecta invertida sobre una superficie la imagen del exterior (Rho y Kim, 2001). En el siglo X DC, el sabio musulmán Ibn al-Haytham describe e implementa una cámara oscura. Esta implementación deriva de su conocimiento sobre cómo la luz formaba imágenes en la pared posterior del

glóbulo ocular (Grepstad, 2003). Los usos dados a este instrumento óptico en la cultura musulmana de la época –para el conocimiento sistemático y como medio de espectáculo– ya demostraban la doble vocación que luego será la base del conflicto que mueve la historia de la cámara fotográfica.

En el renacimiento europeo, Leonardo Da Vinci desarrolló dos precisas descripciones de la cámara oscura. Este artefacto fue usado principalmente como instrumento de dibujo y medio de diversión. El primer científico destacado en hacer uso de la cámara oscura en Europa es Johannes Kepler a comienzos del siglo XVII, quien la usa en sus observaciones astronómicas, especialmente para no dañar sus ojos observando los eclipses de sol (Renner, 2000).

A pesar de que la luz *-foto-* estaba controlada, aun faltaba la *grafía*, es decir, fijar la imagen. Si bien Charles Françoise Tiphaigne de la Roche, en su libro de 1760 *Giphantie*, describió lo que se puede entender como un dispositivo fotográfico (Marien, 2002), la invención de la fotografía exigió a una serie de científicos, en distintas partes de Occidente, el control químico de la oxidación por luz de superficies fotosensibles. La fotografía más antigua que se conoce es la que el inventor francés Nicéphore Niépce toma desde su pieza en 1826, la cual requirió ocho horas de exposición. Sin embargo, no fue hasta 1839, año en que William Fox Talbot refinó el proceso desarrollado por Louis Daguerre, que la emulsión fotográfica se hizo lo suficientemente sensible y rápida como para poder capturar imágenes de personas al natural, es decir, sin necesidad de andamiaje para la cámara y el modelo (Newhall, 1982).

La naturaleza híbrida de la cámara fotográfica, nacida del *affaire* entre ciencia y arte, aporta el conflicto narrativo de esta revisión historiográfica. Pero el desarrollo de este conflicto reclama un ámbito en que éste

se materialice, respecto del cual la ciencia y el arte estén equidistantes: el presente ensayo hará foco en las descripciones fotográficas de la vida cotidiana urbana, integrando algunos casos temáticamente distintos pero relevantes para la narración.

3. Primeras aproximaciones

Con la invención de la cámara fotográfica se dio comienzo a una serie de felices encuentros entre la práctica científica y la expresión artística: vivían una luna de miel. La ciencia había sido capaz de fijar la imagen que los artistas observaban a través de la cámara oscura, e investigaciones como Etienne Jules Marey o Eadweard Muybridge beneficiaron la esfera del arte y ciencia. El fotógrafo y antropólogo John Collier Jr. lo describe de la siguiente forma: “Buscando un método para captar acciones que los ojos no podían percibir, el fotógrafo pionero Eadweard Muybridge perfeccionó un primitivo método de estudio de desplazamientos y tiempos. En 1887, publicó *Animal Locomotion*, once volúmenes con 20.000 fotografías de movimientos de animales y seres humanos, incluida una madre pegándole a su hijo. Si bien Muybridge concibió su trabajo como instrumento para artistas que buscaban el realismo en sus dibujos, su método fue aprovechado por un fisiólogo francés, Marey, para estudiar detalladamente los movimientos de los animales, las aves y los insectos. Marey ideó una cámara de placa móvil precursora de la cámara cinematográfica, con la que podía hacer doce fotografías por segundo” (Collier, 2007: 178-179)

Junto con su uso en disciplinas como la zoología, la botánica, la antropología o la eugenesia, la fotografía se desarrolla como un arte propiamente moderno. Brown (1971: 31) lo entiende así, “en el sentido que su historia completa pertenece a la era industrial”. El autor destaca que si bien no es una novedad que la ciencia se use para fines artísticos, la fotografía incorpora ambos mundos de

manera nunca antes vista, ya que “la imagen de la máquina creando arte ha tenido un efecto indeleble en nuestra actitud hacia la cámara y sus productos” [...] “¿Cuál parte es humana y cuál maquinal? ¿Qué parte es ciencia y qué parte es arte? Más allá queda la capacidad de la máquina para ‘simular arte’ y registrar la realidad. Desde el primer momento, la fotografía enfrentó este dilema. Emergió fortuitamente en un tiempo donde la fidelidad a la naturaleza se había transformado nuevamente en el principal indicador de excelencia en el arte” (Brown, 1971: 32).

La admiración que provocaba su “fidelidad a la naturaleza” y la voluntad de hacer que la fotografía entrara a las Bellas Artes produjo, en esta primera etapa, obras que no materializaban el carácter moderno del medio. Más bien reproducían motivos tradicionales en la pintura. La fotografía era entonces una proto-disciplina, una práctica sin convenciones originales. Es interesante que de los primeros usos de la técnica fotográfica en el arte trasciendan aquellos que la usaron como medio y no como fin. Ejemplo de lo anterior son artistas como Degas o Eakins, quienes la incorporaron como instrumento para investigar sus temas de representación pictórica (Brown, 1971). Benjamin destaca a David Octavius Hill, quien “tomó como base para su fresco del primer sínodo general de la Iglesia escocesa en 1843 una gran serie de retratos fotográficos [...] Y son estos adminículos sin pretensión alguna, destinados al uso interno, los que han granjeado para su nombre un puesto histórico, mientras que como pintor ha caído en el olvido” (Benjamin, 2008: 24).

Usando la fotografía como medio, desarrollando una práctica documental sin pretensiones artísticas, cercana al periodismo y la prédica moralizante, encontramos a fotógrafos como Jacob Riis, Matthew Brady o Lewis Hine. Lograron que realidades sociales ignoradas, como las condiciones en la guerra, el trabajo infantil o los guetos de

miseria, irrumpieran en el imaginario social para promover cambios mediante la denuncia gráfica de las miserias de su época. A pesar de la distancia entre las intenciones pictóricas de Hill y las de los pioneros fotodocumentalistas, coinciden en considerar que, ni práctica ni teóricamente, la fotografía constituye un fin, sino un medio.

La fotografía, irregular y desigualmente, ha penetrado profunda e irreversiblemente diversas dimensiones de la cultura (Naranjo, 2007). Así, sin sesgo teórico, nos asomaremos a trabajos fotográficos que son referencia obligada. Revisaremos la obra del británico John Thomson y del norteamericano Jacob Riis para graficar que, desde sus orígenes, el conflicto entre arte y ciencia ha sido un importante motor evolutivo.

4. John Thomson y la vida en las calles de Londres

El estudio fotográfico de los tipos humanos fue común durante el siglo XIX. El que una persona pudiese ser un “tipo”, es decir un espécimen representativo de su clase o etnia, era una idea común en la época. Hoy, la tipificación de las personas se inscribe, en el mejor de los casos, en la ingenua pretensión de establecer leyes generales; o en el peor, en la jerarquización racista de la especie humana. Comparecen la estratificación colonial de las etnias según su estado de evolución, o aquellas cartas de clasificación por aspecto facial, como las comparaciones de Johannes Lavater entre rostros humanos y animales, o las experimentaciones fotográficas de Francis Galton.

Ejemplos destacables de esta práctica son las fotografías de William Carrick y John MacGregor en la Rusia rural, o el trabajo de John Thomson (1837–1921) en Londres, quien, en sociedad con el periodista y activista social Adolphe Smith, produjo la revista mensual *Street Life in London*, entre 1876 y 1877. Las fotografías fueron

republicadas como libro el año 1878 (Thomson y Smith, 1994). El esfuerzo editorial de Thomson y Smith es un importante referente en la historia del periodismo fotográfico y en la tradición del registro y documentación sistemática de la vida cotidiana en las grandes ciudades, especialmente por su descripción de las formas de vida de las clases bajas urbanas a finales del siglo XIX. Como las grandes ciudades del XIX, Londres mostraba una sobreabundancia de gente en sus calles, que realizaba las tareas pesadas que mantenían funcionando la vida urbana.

Las fotografías de Thomson son, al mismo tiempo, cuidadosamente compuestas y técnicamente precisas y detalladas. Cada una está acompañada de un ensayo, escrito por el mismo Thomson o por su socio Adolphe Smith. En estos se describe el tipo de actividad y la historia de vida del personaje retratado, destacando la dura lucha por llegar a ser un ciudadano que desarrolla una actividad socialmente reconocida. Precursores en el trabajo de hacer visibles a los sin voz, dieron tribuna a las condiciones de vida de personajes más bien invisibles para la esfera pública británica, como son floristas, músicos callejeros, conductores de carros, payasos, dibujantes de letreros, entre muchos.

Después de un siglo y medio de registro fotográfico de la vida urbana y desde otro contexto histórico, comentaremos críticamente dos aspectos del trabajo de Thomson y Smith, a pesar de que esto, evidentemente, no es *fair play*. Primero, su afán de tipificación, con aire cientificista, que expone a los sujetos fotografiados como arquetipos. Buscando más el patrón que la diferencia, este afán se manifiesta en la cuidadosa producción de las escenas y la composición de los elementos a fotografiar. La preparación de representaciones *in situ* con actores reales entra en conflicto con su condición de documento social. En cierta forma son ilustraciones de una preconcepción, del lugar común.

Ahora, en favor de Thomson y Smith, hay que mencionar que el estado de las técnicas y sus altos estándares de calidad en las fotografías publicadas les hacía imposible optar a una estética espontánea. Ahora, el aroma a montaje no viene solo de condicionantes técnicas y mediáticas, sino desde la propia mirada de los autores: el discurso de este proyecto tiene una voluntad normalizadora sobre los sujetos retratados y los grupos a que pertenecen. Esta voluntad, que también se demuestra en el texto, implica que quienes no pertenecen a las clases dominantes son dignos de mención en la medida que, entre los dramas de su esforzada vida, demuestren coincidencias valóricas con las de la burguesía.

Ensayos y fotografías se ilustran mutuamente. Mientras las fotografías muestran una escena del trabajo diario, los ensayos describen en generales la jornada de cada oficio y los esfuerzos necesarios para ejercerlo. De esta manera, los autores construyen un discurso de dignificación a través de la normalización. A pesar de que las breves historias de vida presentadas para cada artículo son reconstrucciones de una biografía particular, éstas están estructuradas sobre un patrón que las hace parecer las varias estrofas de una misma canción. Ni en el texto ni en las fotografías destacan las particularidades por sobre lo genérico: este trabajo visibiliza la mentalidad hegemónica a través de los sesgos de sus autores.

5. Jacob Riis y la marginalidad urbana: la primacía de lo particular

Sin pretensiones estilísticas, las fotografías de Jacob A. Riis (1849-1914) nacieron para fortalecer un relato que impactó la sociedad norteamericana. Las imágenes de Riis revelaron descarnadamente las condiciones de vida en los tugurios de Nueva York, los que conoció primero como inmigrante y luego como reportero policial. La denuncia de las condiciones de vida sub-humanas de los marginados del progreso antecede la

elección del medio. De hecho, Riis es primero un escritor. Fotografía para impactar a las autoridades políticas y a los ricos de NY, ya que sus relatos escritos sobre el hacinamiento en los tugurios de inmigrantes no lo habían logrado.

La cámara de Riis fue, en dos sentidos, un arma de fuego. Primero, literalmente: fue el primer fotógrafo norteamericano en usar el flash de pólvora para retratar lugares oscuros. De hecho, en febrero de 1888, el diario *New York Sun* publicó su ensayo, *Flashes from the Slums: Pictures Taken in Dark Places by the Lightning Process*. El uso pionero de esta tecnología le costó varios accidentes, dos de los cuales fueron serios: en uno su pelo se comenzó a incendiar y en otro quedó ciego por varios días.

Segundo, metafóricamente: su cámara fue un arma de revelación que positivamente logró el cambio social. Sus narraciones periodísticas y performances públicas, donde combinaba la declamación con la proyección de fotografías, ganaron la atención y la memoria de la sociedad norteamericana de la época respecto a las dramáticas condiciones de vida de los marginales. Impulsó la creación del *Tenement House Commission* en 1884 y numerosas campañas de caridad de privados e instituciones (Hermansen, 2008).

En diciembre de 1889, la revista *Scribner* le publicó un ensayo fotográfico sobre la vida en la ciudad, antecedente de su *magnum opus* “How the Other Half Lives” (Riis, 1890). Este trabajo impactó directamente al entonces Comisionado de Policía, Theodore Roosevelt, quien modificó los procedimientos policiales en los barrios más pobres, donde Riis había vivido en sus primeros meses de inmigrante en NY.

La revelación fotográfica de Riis nace de su propia experiencia, trascendiendo lo técnico, estilístico, político o profesional. Ansel Adams en el prólogo del libro *Jacob A. Riis: Photographer & Citizen* describe este punto:

“Sería muy difícil imaginar estas fotografías como imágenes aisladas, aparte de la gran matriz del proyecto de vida de Riis. Sus fotografías, libros, artículos y charlas se presentan como un manifiesto unitario, como el trabajo de toda una vida. Y esto es lo que la fotografía debería ser, un discurso integrado, creativo y constructivo, no una serie de imágenes desconectadas y desorganizadas, cuyo aspecto es más bien superficial” (Alland, Adams y Riis, 1974).

A pesar de que el trabajo de Riis cambió la sociedad de su época, reveló contextos sociales totalmente desconocidos e hizo un uso avanzado de la técnica fotográfica, fue olvidado hasta la década de 1940. Entonces, el fotógrafo ruso-norteamericano Alexander Alland, sondeó y rescató las placas originales de Riis. Con una carrera activa como fotógrafo y editor, Alland se especializó en recuperar el trabajo de fotógrafos pioneros, adquiriendo placas y negativos antiguos para su reimpresión. En 1939 la Russell Sage Foundation encargó a Allan la impresión de los negativos que Lewis Hine había hecho de Ellis Island sobre las condiciones de trabajo de los niños. Pocos años después, Allan encontró sobre 2000 negativos de Robert Bracklow. También adquirió numerosos negativos de Jessie Tarbox Beals, la primera foto-reportera del mundo. Las fotografías que Beals tomó en los tugurios pusieron a Alland en la pista del trabajo de Riis.

En 1946, Alland consiguió las placas de vidrio tomados por Riis entre 1887 y 1897, hoy conservadas en la New York Historical Society. En 1947, Alland las imprimió para la exhibición “The Battle With the Slum: 1887-1897” en el Museo de la Ciudad de Nueva York. Nuevamente es la esfera del arte -no las ciencias sociales- la que rescata, publica y salvaguarda documentos irremplazables para conocer las condiciones de vida durante las migraciones hacia Norteamérica a finales del siglo XIX, las que hicieron crecer hasta un 700% la población de algunas ciudades. Para Collier (1986), Riis es el primer antropólogo

visual urbano. Ahora, que Riis, ajeno a las ciencias sociales, sea considerado *fotodnógrafo*, evidencia una bruma metodológica y epistemológica sobre la investigación social con datos visuales (Hernández, 2006).

6. Fotografía e investigación: divorcio después del affaire

La fotografía como huella y su uso artístico están unidos y son divergentes, como las caras de una moneda. El antropólogo visual John Collier es a la vez entusiasta y pesimista respecto de la relación entre investigación social y arte fotográfico. Para él, “sólo una pequeña parte de la investigación antropológica se ha basado realmente en fotografías. Los antropólogos no han confiado en la mecánica de la cámara para superar el impresionismo y la manipulación subjetiva de la visión” (Collier, 2007, 178).

Collier critica el empecinamiento de los antropólogos con el uso de notas como medio principal de registro en terreno: el texto, impresionista y subjetivo, favorecería que las hipótesis se impongan sobre los datos empíricos. Pero los antropólogos, acostumbrados al texto, verían en los datos fotográficos una puerta abierta a interpretaciones equívocas de su trabajo. Ahora, es justamente esa falta de control sobre el total del registro la que aportaría veracidad a la investigación. Collier encarna el conflicto entre lo mecánico y lo subjetivo. Siendo un artista de la fotoetnografía, declara que la cámara es una máquina de producción de datos mensurables: “¿Cuáles son los especiales atractivos que tiene la cámara para que la fotografía sea de gran valor para la antropología? La cámara es un instrumento automatizado pero, al mismo tiempo, muy sensible a las actitudes de los usuarios. Igual que el magnetófono, documenta mecánicamente, pero su mecánica no limita la sensibilidad del observador humano: es un instrumento extremadamente selectivo” (Collier, 2007: 177).

Collier no se refiere a la capacidad de representar la subjetividad de quien maneja la cámara, sino a la precisión y replicabilidad del mecanismo fotográfico: “¿Cuáles son las limitaciones de la cámara? Fundamentalmente, las de quienes la utilizan. Nos enfrentamos de nuevo al problema de la fidelidad de la observación humana en su conjunto” (Collier, 2007: 181).

Desde la confianza moderna en la neutralidad de la tecnología y en la capacidad del método científico para formar operadores altamente coordinados, Collier parece estar describiendo un objeto distinto del puesto en juego por quienes hacen arte fotográfico, fotoperiodismo o documentalismo. Para Collier, Muybridge pareció anticipar una relación “natural” entre fotografía e investigación. Sin embargo, como el mismo declara, dicha naturalidad no ha fructificado: “Gregory Bateson y Margaret Mead realizaron la primera (y, por el momento, la única) investigación exhaustivamente fotográfica sobre otra cultura, cuyos resultados se dieron a conocer en la obra *Balinés Character*, publicada en 1942 [...] Desde 1942, fecha de la publicación de *Balinés Character*, no se ha publicado ninguna obra semejante y sólo de vez en cuando aparecen referencias al uso de la cámara en la literatura antropológica” (Collier, 2007: 179 y 181).

Si la observación objetiva y la interpretación subjetiva operan de manera radicalmente distinta y, por lo tanto, son excluyentes entre sí como formas de conocimiento del mundo, ¿es condición que la fotografía deponga su capacidad para ser vehículo de la imaginación y de la intuición para poder aportar material comprensible y compatible con otros en las empresas de investigación?

7. Teoría crítica y la fotografía como medio

La interpretación crítica que Allan Sekula hace del rol de la fotografía aporta sentido y

tácticas a la coordinación texto-imagen. Sus consideraciones son pertinentes no sólo para el arte o la comunicación fotográfica, sino también para su aplicación en las ciencias sociales. Hace foco en el cambio social, imponiendo la necesidad de coordinación con distintas disciplinas, medios de registro y publicación. Interpela los límites entre arte y ciencia, exigiendo transformar dicho conflicto en motor de transformación social.

Para Sekula el conflicto arte-ciencia se manifiesta tanto en el artefacto como en la práctica fotográfica. Con el sesgo político de la teoría crítica, plantea que los vectores en conflicto nacen de la ciencia burguesa y el arte burgués, dos caras de una misma moneda. Mientras la ciencia burguesa destaca que la cámara registra mecánica y objetivamente hechos y artefactos, haciéndolos conocibles y apropiables, el arte moderno burgués se propone exorcizar la máquina de la deshumanización, para así redimir la cultura moderna de las atrocidades hechas por la dupla ciencia-tecnología. El arte ofrecería, según Sekula (1981: 15), “un sujeto reconstruido en la luminosa persona del artista”. Entonces, el discurso fotográfico construido estaría condicionado por actores aparentemente opuestos pero complementarios, que encuentran en la fotografía un campo de juego: “Así, desde 1839 en adelante, los comentarios que afirman la fotografía han interactuado en una danza divertida y revuelta entre el determinismo tecnológico y la autoreferencia, entre la fe en los poderes objetivos de la máquina y la creencia en las capacidades subjetivas e imaginativas del artista [...] el discurso fotográfico ha intentado sortear el abismo filosófico e institucional las prácticas científicas y artísticas que han caracterizado a la sociedad burguesa desde el final del siglo dieciocho” (Sekula, 1981: 15).

Para Sekula, un discurso fotográfico consciente de este conflicto, pero que se proponga superarlo, tiene el poder de reconciliar las imposiciones más brutales de

la modernidad industrial, ya que “la categoría de artista en el ejercicio del comando puramente mental e imaginativo” (1981: 16) conjura la cámara de los demonios del maquinismo. Ahora, esta categoría del artista no está presente en todos los usos de la fotografía. Para las prácticas fotográficas en búsqueda de verdades abstractas y estadísticas, o con la vigilancia y control, Sekula tiene un nombre distinto: “La apropiación socio-cientificista de la fotografía lleva a lo que yo llamaría *realismo instrumental* [sic], proyectos representacionales dedicados a desarrollar nuevas tecnologías para el diagnóstico y el control, para la denominación sistemática, categorización y aislamiento de la otredad, al determinarlo a través de la biología que se manifiesta a través del lenguaje del cuerpo en sí mismo” (Sekula, 1981: 16).

En referencia a la fotoetnografía decimonónica, Sekula ilustra y critica su actitud científica, que a pesar de estar desacreditada, sigue como patrón subyacente de la producción e interpretación de datos fotográficos. Aplica también su escepticismo crítico sobre las prácticas del arte fotográfico. Duda que estas puedan —o quieran—, oponer una resistencia saludable a las prácticas hegemónicas de los medios productivos. “Quizás la pregunta fundamental a responder es esta: ¿puede la representación fotográfica tradicional, ya sea simbolista o realista en su forma retórica dominante, trascender de la lógica invasiva de la comoditización de las formas, de la abstracción del intercambio que pena en la cultura del capitalismo?” (Sekula, 1981: 16).

Aparentemente, quienes rindieron culto a la metáfora y la libre asociación de significados, juegan de contrapartes del *realismo instrumental*: el *collage* y el *ready-made* jugaron este rol. Pero fotografiar incorporando el contexto impredecible no sólo renueva la estética, sino que provoca nuevas formas de interpretación. Sobre la lectura de fotografías, Krauss (1981) se interroga complementariamente a Sekula,

pero abriendo la complejidad a dimensiones distintas al poder y la política. Krauss ve, con Sekula, que la consideración puramente formal de la fotografía es incapaz de dar cuenta de los mundos que esta incluye e impide una crítica que haga justicia a la complejidad social y cultural en la cual se inserta: “¿Cuál es la forma correcta de leer la fotografía? ¿La plana, inocente del contexto, que blande un esta-era-la-forma-de-hacerlo? ¿O la que media entre la supuesta realidad y su imagen como un completo juego de textos específicos –por Aragon (Paysan de Paris), por Breton (L’Amour fou), por Frague (Banalité)- toda una literatura, un manifiesto, toda una política referida a la noción de lo Real? Esta no es una pregunta totalmente retórica, ya que sugiere que para cualquier fotografía existen ‘n’ perspectivas, de las cuales sólo una es realismo ingenuo” (Krauss, 1981: 34).

Para Sekula, la vanguardia del arte fotográfico, especialmente la del primer cuarto del siglo XX, en general opera desde ese realismo ingenuo. Su actitud es descrita por Sekula como reactiva y complaciente a los centros de poder, ya que sus miembros no reflexionan ni de los modos de producción ni de las connotaciones culturales inherentes a los contextos culturales de quien fotografía y de quien es fotografiado. Arte -realismo sentimental- y ciencia -realismo instrumental- están aparentemente en conflicto; operan en complicidad con las formas modernas de poder: “El libre juego de asociar metáforas estaba implícitamente contrastado con la servil extensión (de los centros de poder) del realismo instrumental y el realismo sentimental, presente en la fotografía familiar de finales del siglo diecinueve. Con el simbolismo, se cierne el último propósito de la abstracción, pero en los ámbitos metafísico y espiritual más que en el guiño positivista. Sin embargo tanto la ciencia moderna como el arte modernista tienden a finalizar navegando en catedrales flotantes construidas por leyes formales, abstractas y por

asociaciones entre lo evidente” (Krauss, 1981: 16).

La especialización y autoreferencia modernista enajena a artistas y científicos de las condiciones del conflicto. Para Sekula, este conflicto, que se desarrolla sin problemas ni lenguajes comunes a los adversarios, sólo puede profundizarse -perdida la fe en que ambas verdades se encontrarán, al final, en La Verdad. Para adoptar una posición crítica respecto de la lógica del los poderes sociales que utilizan el medio, “la fotografía requiere ser entendida simultáneamente como un peligro y una promesa en relación a las ambiciones predominantes de una cultura -trionfante pero en guardia- como la burguesía occidental de mediados del siglo XIX” (Sekula, 1981: 22).

Sekula reconoce a la fotografía como un actor relevante del gran fenómeno social. Considera que, como práctica, “no es una técnica semiótica neutra, disponible para usos ‘reaccionarios’ y ‘progresistas’” (1981: 22). La fotografía lleva innato la lógica de la producción masiva. Ni sucedáneo de la naturaleza, ni metáfora poética, ni instrumento científico, Sekula se rebela contra la adscripción de su fotografía a los espectros de su origen burgués, a la complacencia con el poder y el control. Con ideología, trabajo y reflexión Sekula se propone revertir su carácter nativo, de “lenguaje primitivo, infantil, agresivo –el discurso imaginario de la máquina” (1981: 23).

La complicidad entre realismo instrumental, realismo sentimental y simbolismo se manifiesta en su acuerdo respecto a que la fotografía tiene la potencia de constituir un “lenguaje universal”. “Casi desde 1839 hasta hoy, este honor ha sido declamado repetida y expansivamente por fotógrafos, intelectuales, periodistas, empresarios culturales y agencias publicitarias” (Sekula, 1981: 16). Esta idea emerge de la creencia moderna en una Verdad a la que, finalmente, se accede por la

ciencia y la tecnología, el arte retratista o el simbolista. Esta Verdad convocaría al total de la especie humana, mediante el lenguaje fotográfico universal.

Sekula menciona cuatro casos emblemáticos de esta pre-concepción que, desde perspectivas distintas pero complementarias, la asumen como lugar común: el discurso con que François Arago presenta “el invento de Daguerre” frente a la Cámara de Representantes en París; el titánico trabajo del alemán August Sander “People of the 20th Century”; el artículo de 1859 de Oliver Wendell Holmes en *Atlantic Monthly*; y la exposición internacional itinerante “The Family of Man”, curada por Edward Steichen, entonces director del departamento de fotografía del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

En 1838 Arago declara que la fotografía es una toma de muestra del mundo, una presentación objetiva de aquello que retrata y, por lo tanto, un dato fiable para la ciencia - idea influyente hasta hoy. Como medio, haría posible el registro de la Historia de la cultura, tarea de propia de una nación civilizada como Francia. A su vez, lo fotográfico prometía revolucionar el Arte, que en ese momento jerarquizaba las obras por su capacidad de espejar el mundo. La fotografía apareció como una forma de representación mecánica que superaba las capacidades humanas. Arago presentaba a la fotografía como un medio y como un fin.

Holmes encabeza su texto *The Stereoscope and the Stereograph* con la idea de que con la fotografía “la forma se divorcia de la materia. De hecho, la materia como objeto visible ya no es de gran uso, salvo por el molde con el que la forma se constituye. Dénos unos pocos negativos de una cosa que valga la pena, tomados desde distintos puntos de vista, y esto es todo lo que queremos de ella. Luego tírela o quémela si le place” (Holmes, 1858: 738).

El planteamiento de Holmes, por cierto extremo, es de inscripción positivista, que desde el siglo XIX hasta hoy influye en la ciencia, la tecnología y la vida cotidiana. Para él, los datos son más importantes que el mundo al que se refieren: estos nos permiten la reflexión sistemática que nos conduce al conocimiento de la Verdad, la que trasciende de la materia. Por extensión, la fotografía tiene la potencia de constituirse en lenguaje universal, ya que representa -o presenta- las cosas de manera universalmente entendible, rebalsando el alcance local de las lenguas vernáculas. Quienes tenían fe religiosa en que la humanidad avanzaba por una línea de progreso hacia una única cultura universal, el bajo grado de abstracción de la fotografía realista parecía ser una luz que provenía del final del túnel.

Esta manera de entender la fotografía produjo trabajos que, aplicando sistematicidad científica en la producción fotográfica, buscaban obtener declaraciones universales sobre la humanidad. En este grupo se inscriben Sanders y Steichen. Además, Arago y Sander serían complementarios. “Para Arago, la fotografía es un medio para adquirir agresivamente la verdad del mundo; para Sander, la fotografías diseminan benignamente estas verdades a una audiencia global. A pesar de que el énfasis del primero está en la adquisición y el del segundo en la distribución, fundamentalmente ambos proyectos están enraizados en la misma epistemología. Esta epistemología combina la fe en la universalidad de las ciencias naturales y la creencia en la transparencia de la representación” (Sekula, 1981: 18).

La raíz científica del proyecto de Sander no está sólo en su metodología de inspiración positivista, sino en su guiño a la tradición iniciada por el fisionomista Johann Lavater en el siglo XVIII de leer el carácter de las personas desde los rasgos corporales. “Lavater mismo ha sugerido que este lenguaje original de la naturaleza, escrito en

la cara del Hombre' podría ser descifrado por el riguroso análisis de la ciencia fisionómica" (Sekula, 1981: 18).

Lavater propuso que el análisis de cada una de las partes del cuerpo, especialmente del rostro, permitiría conocer las cualidades emocionales y mentales de una persona. Cada parte del cuerpo revelaría una cualidad subjetiva intangible y, haciendo una suerte de análisis asociativo, se podría predecir el carácter individual. En la misma dirección, se sitúan los "retratos compuestos" de Francis Galton, en los que se sobreimprimían las imágenes de varios miembros de una categoría humana –tan disímiles como grupos étnicos, de clases sociales, enfermos y criminales- para conseguir una suerte de concepto fotográfico, es decir, la imagen de un sujeto que comprenda a todos los miembros de su categoría. Más aun, la imagen arquetípica de, por ejemplo, la categoría de los ladrones, permitiría predecir quienes podrían serlo a pesar de no haber cometido aun un delito (Galton, 2007).

Sander participaba del "ala liberal del positivismo, con fe en la pedagogía universal. Pero, como los positivistas, no era sensible a las diferencias epistemológicas entre pueblos y culturas" (Sekula, 1981: 18). No obstante, la complejidad y viveza de sus retratos evidencia su capacidad para distinguir las particularidades de sus retratados, de talento para traducir fotográficamente estas cualidades. En Sander, el juicio crítico sobre las palabras que, se supone, sostienen las fotografías, terminan ahogando el asombro frente al obvio discurso en clave estética.

En Norteamérica durante la postguerra, esta concepción de la fotografía se materializa en la muestra "The Family of Man", organizada por Edward Steichen. Se inaugura en 1955, y durante más de 10 años recorre el mundo difundiendo la visión política estadounidense mediante la ONU.

A diferencia de la obra creada por Sander, esta muestra es curatoría y edición. "The Family of Man" se distingue de "People of the 20th Century" porque la primera es propaganda ideológica institucionalmente inscrita. A pesar de la alta calidad de los retratos, los soportes y la difusión, prima la expresión estética del poder y alcance del bloque occidental en oposición al soviético. Al contrario, en la obra de Sander el discurso es prescindible, quedando relegado por la fuerza expresiva de las fotografías. Sekula se resiste a leer las fotografías de Sander separadamente del discurso, dado que su propio trabajo fotográfico implica variables históricas y culturales que hacen más densas sus declaraciones y más explícita su crítica social.

En *TITANIC's Wake* (2001), Sekula describe su proceso de producción transparentando su método de trabajo. Combina cíclicamente fotografía de campo, reflexión crítica e investigación de otros datos primarios y secundarios. Conocido el contexto cultural, social y político, desarrolla su *descripción densa*. Socializa sus hallazgos para generar nuevas preguntas o hipótesis de trabajo. Con esas hipótesis de trabajo comienza un nuevo ciclo de trabajo.

Pero ¿es pertinente relacionar el arte de Sekula con la investigación social? ¿Investiga las prácticas sociales con sus fotografías? Las consideraciones de Sekula sobre la potencia discursiva de la fotografía son una apuesta avanzada de la relación fotografía-conocimiento. Desde el arte, ejerce una "subjetividad disciplinada" (Jacknis, 1988) en la producción, edición y publicación de su trabajo, inscrito en la teoría crítica, con una metodología sistemática y explícita de trabajo. ¿Depende su característica expresividad fotográfica de su rigor metodológico, de su adscripción ideológica o de su talento como artista? En la obra de Sekula -como en cualquier producción compleja- las explicaciones causales son puro realismo ingenuo.

Para Sekula, la fotografía se constituye como dispositivo de cambio social cuando logra que el espectador conozca al retratado, su contexto y conflictos, y se proyecte en él. Su fotografía es una plataforma de empatía y vínculo estético-reflexivo. Para Sekula y otros fotógrafos como Andreas Gursky o Sebastián Salgado, la cámara es una extensión del autor y su conocimiento del mundo. Como prótesis de un sujeto situado histórica e ideológicamente, cada serie de fotografías sólo se entiende respecto a quién, cómo, dónde y por qué se producen y, por supuesto, quién las observa. La estructura cíclica con que Sekula integra reflexión y acción creativa es sugerente para la investigación social con fotografías. Sin embargo, “¿puede la fotografía llegar a ser algo distinto a lo que ha sido?” (Sekula, 1981: 23).

Sobre esta última pregunta, sólo la práctica nos dirá.

Referencias bibliográficas

- Alland, A., Adams, A. y Riis, J. A. (1974). *Jacob A. Riis: photographer & citizen*. Millerton. Nueva York: Aperture Foundation.
- Benjamin, W. (2008). Pequeña historia de la fotografía. En *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.
- Brown, M. W. (1971). The history of photography as art history. *Art Journal*, 31.
- Chapman, D. E. (2009). The scientist and the potter: Felix-Louis Regnault and his imperialist lens. *International Journal of Critical Pedagogy*, 2.
- Collier, J. J. (2007). La cámara como instrumento de investigación. En Naranjo, J., *Fotografía, antropología, colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Collier, J. J., y Collier, M. (1986). *Visual anthropology: photography as a research method*. Nuevo México: University of New Mexico Press.
- Galton, F. (1879). Composite portraits, made by combining those of many different persons into a single resultant figure. *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 8.
- Grepstad, J. (2003). *Pinhole photography: history, images, cameras, formulas*. <http://photo.net/learn/pinhole/pinhole#note1>. Recuperado el 15 de 1 de 2011
- Hermansen, P. (2008). Jacob Riis: activismo y performance. *Bifurcaciones Revist de Estudios Culturales Urbanos*, 8. www.bifurcaciones.cl
- Hernández, R. (2006). Argumentos para una epistemología del dato visual. *Cinta de Moebius*, 26.
- Holmes, O. W. (1858). The stereoscope and the stereograph. *Atlantic Monthly*, 20.
- Jacknis, I. (1988). Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: their use of photography and film. *Cultural Anthropology*, 3.
- Krauss, R. (1981). Nightwalkers. *Art Journal*, 41.
- Marien, M. W. (2002). *Phoyography: a cultural history*. Nueva York: Laurence King Publishing.
- Naranjo, J. (2007). Medir, observar, repensar. Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006). En Naranjo, J., *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Newhall, B. (1982). *The history of photography*. Nueva York: New York Graphic Society.
- Renner, E. (2000). *Pinhole photography, rediscovering a historic technique*. Burlington: Elsevier.
- Rho, T.-C., y Kim, C.-G. (2001). *Motsu's view of technology and the direction of technology education in 21st Century*. The Australian Council for Education through Technology, http://www.pa.ash.org.au/acetech/PAPER_S/RHOKYM.HTM. Recuperado el 15 de enero.
- Riis, J. A. (1890). *How the other half lives: studies among the tenements of New York*. Obtenido de authentichistory: <http://www.authentichistory.com/postcivilwar/riis/contents.html>
- Sekula, A. (1981). The traffic in photographs. *Art Journal*, 41.
- Sekula, A. (2001). TITANIC's Wake. *Art Journal*, 60.

Thomson, J., y Smith, A. (1994). *Street Life in London*. Londres: C. D. Publications.
http://books.google.com/books?id=QF5DA_tCW6IC&printsec=frontcover&dq=street+life+in+london&hl=en&ei=QuYxTczyO8St8AaQrP3eCA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CC4Q6AEwAg#v=onepage&q&f=false.

Recuperado el 15 de enero de 2011.