

Manuales de fotografía creativa aplicada

Cómo leer una fotografía

Richard Salkeld



Título original: *Reading Photographs. An Introduction to the Theory and Meaning of Images*. Publicado originariamente por Fairchild Books, una división editorial de Bloomsbury Publishing Plc

Diseño gráfico: an Atelier project, www.atelier.ie

Traducción de Cristina Zelich

Diseño de la cubierta: Toni Cabré/Editorial Gustavo Gili, SL

Fotografía de la cubierta: © John Ingledew

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

La Editorial no se pronuncia, ni expresa ni implícitamente, respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© de la traducción: Cristina Zelich

Esta edición fue publicada de acuerdo con la Editorial Bloomsbury Publishing Plc

© Bloomsbury Publishing Plc, 2014
para la edición castellana:
© Editorial Gustavo Gili, SL, 2014

ISBN: 978-84-252-2918-3 (PDF digital)
www.ggili.com

Editorial Gustavo Gili, SL

Via Laietana 47, 2º, 08003 Barcelona, España. Tel. (+34) 93 322 81 61
Valle de Bravo 21, 53050 Naucalpan, México. Tel. (+52) 55 55 60 60 11

Título: Mujer en día lluvioso n.º 3, 2012 [Rainy Day Woman #3, 2012]

Fotógrafo: Richard Salkeld

La lectura de una fotografía es a menudo algo tan instantáneo que apenas si nos damos cuenta de que en realidad se trata de un proceso. No obstante la lectura es un proceso de interpretación activo y creativo en el que intervienen nuestra propia experiencia, conocimiento e imaginación. Esta imagen no ofrece toda su información directamente y, por lo tanto, ralentiza el proceso, generando preguntas y especulaciones. Se trata de una imagen "encontrada": la fotografía de un detalle de un anuncio fotocopiado expuesto a la lluvia. Las texturas y colores accidentales forman parte de la historia imaginada de esta mujer desconocida.



1

**¿Qué es una fotografía? 10**

Invencción: la unión de la química y la óptica	12
Tiempo y luz	20
Usos y aplicaciones	26
La cámara: una evolución	38
Estudio de caso: Chuck Close	40

2

**La lectura de los signos 44**

¿De dónde proceden los significados?	46
Lenguaje: palabras, sonidos e imágenes	48
Semiótica: el estudio de los signos	50
Ideología: ideas, prácticas y creencias	58
Estudio de caso: Anthony Barrett	66

3

**Verdad y mentiras 68**

¿Qué es "real"?	70
Representación y realidad	74
Hechos y ficción	80
Estudio de caso: Thomas Hoepker	90

Índice

4



Identidad	94
Personas y retratos	96
Significar la identidad	100
Mirar	106
El cuerpo	110
Estudio de caso: Marc Garanger	118

5



El Gran Hermano te observa	122
El mundo moderno	124
El malo, el loco y el "otro"	130
La sociedad vigilada: el panóptico	132
¿Quién mira a quién?	134
Espacios públicos, vidas privadas	136
Estudio de caso: Shizuka Yokomizo	142

6



Estética	144
Pero ¿esto es arte?	146
La fotografía no puede ser arte	148
¿Qué es arte?	152
La fotografía como arte: la historia de una idea	156
Posmodernismo	170
Estudio de caso: Richard Billingham	172

Conclusión	174
Bibliografía	176
Referencias	179
Índice temático y de autores	181
Créditos de las fotografías	183
Agradecimientos	184

Imaginemos un mundo sin fotografía; sin fotografías de actualidad, sin fotografías publicitarias, sin fotografías de familia, sin una oferta infinita de revistas ilustradas. Imaginemos Internet sin fotografía! ¿Nuestro conocimiento y nuestra comprensión del mundo no serían diferentes? ¿En qué se diferenciaría nuestra cultura? ¿En qué seríamos nosotros distintos?

Este libro se propone examinar de qué manera nos afecta la fotografía: cómo contribuye a dar forma a nuestro conocimiento del mundo, de nuestra cultura y de nosotros mismos. A través de una lectura minuciosa de imágenes, exploraremos y explicaremos teorías de la representación, la identidad y el análisis visual. También se plantearán aspectos éticos relacionados con la práctica de la fotografía y la representación de personas e ideas.

Es casi tan difícil imaginar un mundo sin fotografías como adivinar cuántas fotografías existen actualmente. En los últimos doscientos años, el mundo ha asistido a un aumento incesante de la producción que se ha visto acelerado con la aparición de la fotografía digital. En el momento de escribir este texto se calcula que diariamente se sube a Flickr una media de más de un millón de imágenes y que el total ya sobrepasa los seis mil millones. ¡Y se calcula que a Facebook ya se han subido más de cien mil millones de imágenes! En pocas palabras, vivimos en un entorno saturado de imágenes y es evidente que las fotografías desempeñan un papel primordial en la comunicación humana.

Magia y mito

A pesar del pasmoso número de imágenes que existen en el mundo, paradójicamente, la mayoría de las fotografías son “invisibles”, es decir, vemos lo que una fotografía “muestra” pero no vemos la fotografía como una “cosa”.

La mayoría de las fotografías existen para informar, documentar, ilustrar: sencillamente para mostrar y contar. Somos capaces de comprender la mayoría de ellas de forma instantánea: parece que su comprensión no exija más habilidad que la de abrir los ojos y mirar. De hecho, cuando vemos fotografías, generalmente no somos conscientes de estar mirando una representación y nos colocamos en la posición del fotógrafo que mira directamente a la escena que se desarrolla delante del objetivo de la cámara. Esta es la magia (y el mito) de la fotografía: es un medio que nos seduce, que nos hace olvidar que se trata de un medio y nos induce a pensar que es un conducto directo hacia la realidad.

En la mayoría de los casos, parece que las fotografías no han requerido ninguna habilidad especial por parte del fotógrafo que las ha realizado. Actualmente, casi todo el mundo tiene una cámara —de una sofisticación técnica que hubiera asombrado a las generaciones anteriores— que solo exige “apuntar y disparar” para capturar una imagen perfecta de la realidad. O al menos eso parece.

Este libro trata de lo que significa realizar una representación del mundo y de cómo fotografiar el mundo influye en la comprensión que tenemos de él y de nosotros mismos.



0.1

“[La fotografía es] tan fácil que resulta ridícula... A fin de cuentas, se reduce a mirar las cosas. Todos lo hacemos. Se trata sencillamente de una manera de documentar lo que vemos —míralo a través de la cámara y aprieta el botón—. ¿Qué dificultad entraña?... Resulta difícil porque está en todas partes, en cualquier lugar, siempre, incluso ahora. Pero entonces, si está en todas partes y todo el tiempo y si además resulta tan fácil de hacer, ¿qué valor tiene? ¿Qué imágenes son importantes?”

Paul Graham, artista fotógrafo

0.1

Título: 24 horas en fotos, 2011
[24 hours in photos, 2011]

Artista: Erik Kessels

Para esta instalación en el Foam de Ámsterdam (Holanda), Kessels positivó el millón de fotografías que se subieron a Internet en un lapso de 24 horas.

¿Para que sirve la teoría?

Es perfectamente posible vivir una vida rica y creativa sin entrar jamás en contacto con el vocabulario y los tecnicismos de, por ejemplo, la semiótica que en el mejor de los casos puede parecer difícil y en el peor sencillamente irrelevante.

Aquí no se trata de proponer la teoría como un fin en sí misma, sino de discutir el hecho de que la teoría es algo intrínseco a la fotografía, tanto en la práctica del que las realiza como en el contacto con ellas como espectadores. De hecho, lo sepan o no, la mayoría de las personas son ya expertos semiólogos. Por ejemplo, cuando conocemos a alguien, rápidamente nos forjamos una opinión de la persona basada en su apariencia, en lo que lleva puesto, en lo que parece y en el modo como se comporta —es decir que lo “leemos” como un conjunto de signos, como un “texto”—. Esto es la semiótica. Exactamente de la misma manera “leemos” rápidamente las fotografías y, de hecho, cualquier otra cosa. El valor de la teoría es que ofrece un conjunto de instrumentos para analizar este proceso de forma más detallada y es capaz de reforzar la comprensión de cómo y por qué una fotografía funciona y qué significa.

Sin embargo, puede parecer que la teoría “impide” una práctica intuitiva, guiada por el instinto. Miramos, apuntamos y disparamos. No es necesario reflexionar sobre este proceso —al menos, no de forma consciente—. Ver la imagen resulta estimulante, tanto si se trata del placer diferido del revelado de la película, como de la gratificación instantánea que ofrece la imagen digital, que permite verla directamente, revisarla, borrarla o guardarla, volver a disparar y mejorarla. El fotógrafo es el primer espectador de la imagen; el primero que la revisa; el primer lector. A veces vemos exactamente lo que esperábamos ver, otras nos sorprendemos. Evaluamos el encuadre, el foco, la profundidad de campo, la iluminación, el color...¿Es correcta la imagen? ¿Qué nos dice? ¿Qué significa?

Este libro trata de por qué una fotografía significa lo que significa y empieza considerando qué es exactamente una fotografía.

Se ha dicho que “no el que ignore la escritura, sino el que ignore la fotografía será el analfabeto del futuro”. Pero ¿acaso es menos analfabeto un fotógrafo que no sabe leer sus propias imágenes? ¿No se convertirá el pie en uno de los componentes esenciales de la fotografía?

Walter Benjamin, escritor y crítico, en *Pequeña historia de la fotografía* [texto original en alemán publicado en 1931]

¿Qué es una fotografía?

El capítulo 1 trata de la invención de la fotografía y reflexiona sobre cómo los principios de la fotografía afectan a nuestro modo de entender su significado.

La lectura de los signos

El capítulo 2 introduce la teoría semiótica y muestra cómo dar sentido a las fotografías puede entenderse como un proceso de lectura.

Verdad y mentiras

El capítulo 3 se centra en la relación de la fotografía con lo que representa y analiza la afirmación “la cámara nunca miente”.

Identidad

El capítulo 4 explora el papel de las fotografías en relación con la identidad individual y su efecto sobre cómo nos vemos y vemos a los otros.

El Gran Hermano te observa

El capítulo 5 examina el modo en que la fotografía se ha utilizado como una herramienta de vigilancia y voyeurismo.

Estética

El capítulo 6 trata la incómoda relación de la fotografía con el arte y lo que significa afirmar que la fotografía es arte.



1.1



1.1

Título: Imagen para mujeres, 1979 [Picture for Women, 1979]

Fotógrafo: Jeff Wall

La fotografía de Wall incluye tanto la cámara como al fotógrafo y, por lo tanto, desvela la relación, generalmente invisible, entre la cámara y el sujeto. O eso parece; resulta desconcertante la ambigüedad creada, ya que dudamos entre si estamos viendo el espacio ilusorio de un reflejo en el espejo o una representación de un espacio "real".

La estructura de la imagen hace referencia a un cuadro de Édouard Manet pintado en 1882, *El bar del Folies-Bergères*, en el que el espectador aparentemente asume el papel de un caballero (reflejado en el espejo de forma un tanto extraña) que entabla relación con una camarera que nos mira directamente. La geometría compleja de las miradas y el reflejo en la imagen de Wall demuestran de forma provocativa la confusión seductora que crea la fotografía entre ilusión y realidad.

¿Qué es una fotografía?

Una fotografía es el fantasma de un momento pasado —la huella de la luz que hace visible el mundo—. La palabra “fotografía” significa literalmente “dibujar con luz”. La cámara detiene el tiempo y nos permite ser testigos de momentos de la historia, al menos aparentemente. El estatus preciso de la imagen fotográfica y su relación con la escena que registra es difícil de determinar.

Sin embargo, podemos establecer claramente los principios esenciales de la fotografía. Para dar sentido a las fotografías, es importante comprender la naturaleza del medio y su evolución: el modo en que leemos una fotografía viene determinado en gran parte tanto por las características específicas del proceso como por nuestra comprensión de dicho proceso.

Este capítulo describe los principios fundacionales de la fotografía y explica los experimentos pioneros que permitieron su invención. Se examina el fenómeno de la cámara oscura y se consideran los supuestos de verdad que aparecen asociados a su uso.

Cámara oscura

Aunque la fotografía tenga menos de doscientos años, es el producto de un fenómeno natural, conocido desde hace siglos: el fenómeno óptico de la cámara oscura, y el efecto químico producido por la luz sobre determinados materiales, que causa su oscurecimiento, aclarado, reblandecimiento o endurecimiento.

El principio de la cámara oscura (o "habitación oscura") consiste en que si en una pared de una habitación sin ventanas, o en uno de los lados de una caja cerrada, se practica una abertura, aparecerá en la pared opuesta una imagen invertida de la escena que tiene lugar fuera de la habitación o de la caja. Se cree que el conocimiento de este principio se remonta a la antigua China cuando, según la historiadora Naomi Rosenblum, en el siglo v a. C., Mo Ti observó el fenómeno. Sin duda se utilizó en el Renacimiento y muchos artistas han utilizado variaciones de esta herramienta como ayuda para el dibujo —al trazar la imagen proyectada, el artista podía producir una representación bidimensional de la escena de manera rápida y precisa—. El pintor David Hockney ha escrito sobre el "conocimiento secreto", gracias al cual artistas como Jan van Eyck, en el siglo xv, utilizaron una cámara oscura y un espejo para obtener ese detalle sorprendente que encontramos, por ejemplo, en el retrato *El matrimonio Arnolfini* (1434).

La aparente fidelidad de la imagen obtenida con la cámara oscura da lugar a la creencia de que la "cámara nunca miente"; la imagen, después de todo, viene determinada por las leyes de la óptica. El mundo y sus objetos son visibles porque reflejan y absorben la luz, y es ese mismo diseño de luz el que registra y preserva la fotografía. Sin embargo, aunque el modo en que nace una fotografía es indiscutible, la "verdad" del motivo es algo mucho más complejo.

Fotogramas

Las imágenes producidas por la luz se pueden obtener sin ayuda de una cámara. Los fotogramas se realizan colocando objetos directamente sobre un material fotosensible antes de exponerlo a la luz. Los objetos ocultan una superficie idéntica a sí mismos creando una imagen no expuesta, no oscurecida sobre el material fotosensible. Sin embargo, al retirar los objetos para ver la imagen, esa imagen recibe luz y se oscurece hasta desaparecer, siempre y cuando no se detenga el proceso. La habilidad para detener la fotosensibilidad del material y fijar la imagen es lo que hizo posible la fotografía. Cuando la química se unió al principio óptico de la cámara oscura, nació la fotografía.

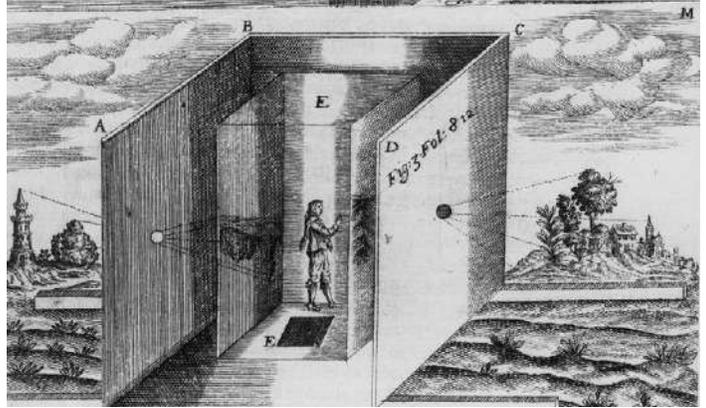
1.2

1.2

Título: Cámara oscura portátil de gran tamaño, 1646

Fuente: Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae (El gran arte de la luz y la sombra)*, 1646

Este grabado del siglo XVII ilustra el principio de la cámara oscura, tal como lo utilizaron los artistas mucho antes de la "invención" de la fotografía.



1.3

Título: El matrimonio Arnolfini, 1434, National Gallery

Artista: Jan van Eyck

El detalle y realismo asombrosos de esta pintura del siglo XV en parte se deben a la habilidad con la que Van Eyck utilizó las innovaciones asociadas con las pinturas al óleo y los barnices. Sin embargo, también se ha sugerido que quizá utilizara una cámara oscura como ayuda para dibujar los detalles: proyectando una imagen bidimensional y trazándola después. Aunque en el caso de Van Eyck esto no es más que una especulación, sí está documentado el uso de la cámara oscura por artistas posteriores.



1.3

Fotografía sin cámara

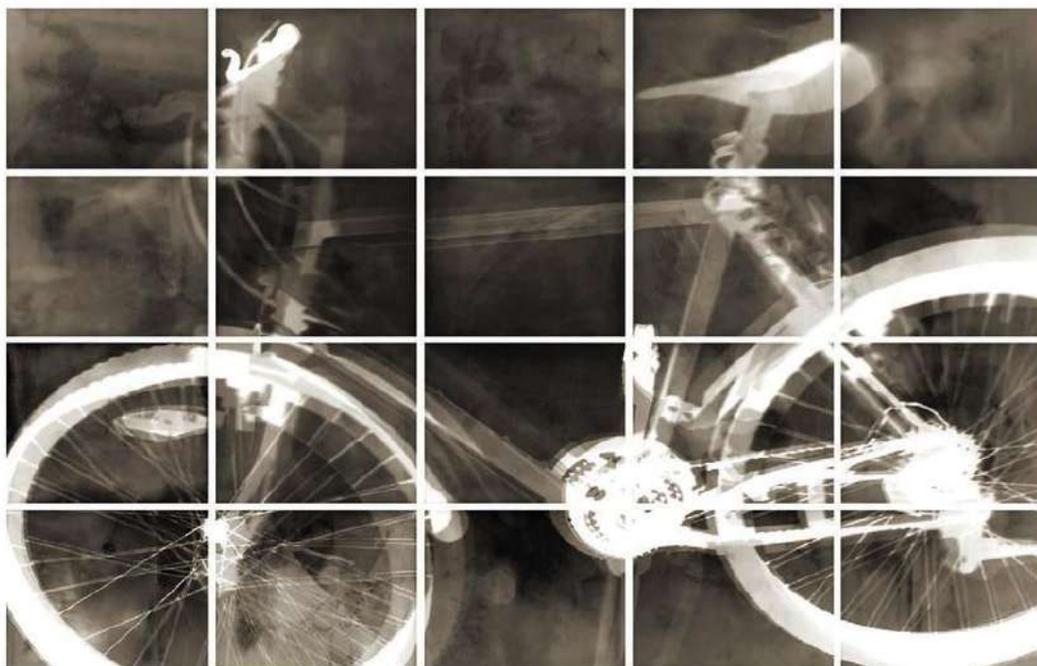
En 1802, el químico e inventor británico Humphry Davy informó sobre los experimentos que, junto a Thomas Wedgwood, había llevado a cabo con compuestos de plata fotosensibles. Habían conseguido crear “imágenes de sombras” a partir de objetos colocados sobre papel o cuero, previamente sumergidos en un baño de nitrato de plata. Sin embargo, no habían sido capaces de detener el proceso y preservar la imagen.

En torno a 1834, William Henry Fox Talbot (1800-1877), una de las figuras más notables por su contribución a la invención de la fotografía, descubrió que una solución de sal detenía la fotosensibilidad de los compuestos de plata. Puso el nombre de “dibujos fotogénicos” (*photogenics drawings*) a los resultados obtenidos. Colocó una hoja sobre un papel sensibilizado y la expuso al sol. El papel se oscureció en torno al borde de la hoja formando una silueta, y también las partes translúcidas de la hoja permitieron que la luz dibujara las nervaduras. Para fijar la imagen, sumergió el papel en una solución de sal.

Cazadores de sombras

Rápidamente Fox Talbot empezó a experimentar con imágenes obtenidas con cámara, sin embargo, desde entonces, ha habido notables realizadores de fotogramas. Anna Atkins utilizó el proceso de la cianotipia, basado en sales de hierro y que dan una imagen de color azul intenso, para producir fotogramas de especímenes botánicos de gran belleza y valor científico. En los años veinte, artistas de las vanguardias, como László Moholy-Nagy y Man Ray, exploraron las cualidades abstractas y surrealistas del proceso. Man Ray denominó “rayogramas” a sus trabajos experimentales.

Aunque el fotograma —en esencia, una imagen por contacto— pueda ser considerado la forma de fotografía más primitiva, es capaz de producir imágenes de gran belleza y misterio y sigue actualmente vigente. En 2010, el Victoria and Albert Museum de Londres organizó una exposición denominada *Shadow Catchers: Camera-less Photography* que presentaba el trabajo de cinco artistas entre los que se encontraba Floris Neusüss, cuya obra incluye *Körperfotogramms* (fotogramas de “cuerpo entero”). Neusüss visitó la Lacock Abbey, en Wiltshire (Inglaterra), y realizó un fotograma de la famosa ventana fotografiada por Fox Talbot en 1835. La imagen de Fox Talbot medía 1,27 cm², la de Neusüss es a tamaño natural!



1.4

1.4

Título: Bicicleta, 2012
[Bicycle, 2012]

Fotógrafo: Lisa Lavery

Para realizar este fotograma, Lavery colocó en el suelo veinte hojas de papel fotográfico en una habitación iluminada con luz inactiva, dispuso la bicicleta sobre el papel y, sosteniendo un *flash* en la mano, lo disparó tres veces sobre el papel. Las hojas de papel fotográfico fueron reveladas por separado y luego se juntaron para construir una imagen a tamaño real de la bicicleta.

Daguerrotipos

La *Vista desde la ventana en Le Gras* de Nicéphore Niépce (1765-1833), considerada generalmente como la “primera” fotografía, es una imagen indistinta de unos tejados. Niépce insertó una placa de peltre recubierta de betún en una cámara oscura, la expuso a la luz del sol durante ocho horas, luego la lavó con aceite disolviendo el betún que no se había endurecido por la acción de la luz. El resultado, una imagen única denominada “heliografía” (dibujo del sol), fue registrado por su socio Francis Bauer como el “primer experimento con éxito de monsieur Niépce de imagen tomada de la naturaleza y fijada permanentemente”.

En 1829, Niépce se asoció con Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851). Juntos descubrieron que una placa pulida de cobre plateado, tratada con vapor de yodo, se oscurecía al ser expuesta a la luz. Sin embargo, fue tras el fallecimiento de Niépce en 1833, cuando Daguerre realizó el descubrimiento crucial de que al tratar una placa de yoduro de plata con vapor de mercurio se revelaba la imagen latente que se había formado sobre la placa. Esto suponía reducir el tiempo de exposición necesario de horas a minutos: en 1839, la exposición necesaria se aproximaba a los treinta minutos; en 1842, el uso de otros compuestos de plata así como el uso de lentes en la cámara permitió reducir el tiempo de exposición a un minuto o menos.

El daguerrotipo causó sensación. El proceso podía producir imágenes con un detalle y una definición que resultaban asombrosos, y provocó el legendario comentario atribuido al pintor Paul Delaroche: “¡Desde hoy, la pintura ha muerto!”. Si bien es fácil comprender el deleite de los espectadores del siglo XIX y la popularidad inmediata que alcanzaron los daguerrotipos, sobre todo los retratos, resulta más difícil apreciar exactamente lo que vieron.

Resulta irónico, teniendo en cuenta que el proceso recibió el apodo de “el espejo con memoria” y fue considerado un registro fiel de la verdad, que toda reproducción de un daguerrotipo, incluidas las que aparecen en este libro, es engañosa y, efectivamente, no representa el objeto adecuadamente. Los daguerrotipos son delicados y normalmente se presentan bajo cristal, dentro de un marco o en un estuche forrado de terciopelo. Según el ángulo desde el que se miran, parecen solo espejos, pero, al cambiar de ángulo, la imagen se hace visible.



1.5

1.5

Título: Vista desde la ventana en Le Gras, c. 1825-1826

Fotógrafo:
Joseph Nicéphore Niépce

La "primera" fotografía es única, una imagen indistinta sobre una placa de peltre, y se conserva en la colección de la Universidad de Texas. Esta reproducción ha sido realizada gracias a la tecnología moderna para conseguir una definición mayor. Debido a que la exposición duró más de ocho horas, el sol se movió en el cielo e iluminó ambas fachadas del edificio.

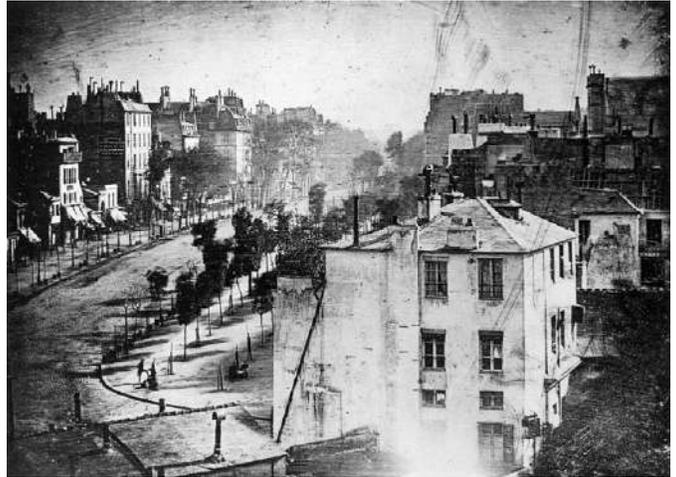
1.6

Título: Boulevard du Temple, París, c. 1838

Fotógrafo: Louis-Jacques-Mandé Daguerre

Si bien los detalles arquitectónicos que aparecen en este daguerrotipo de los inicios son sorprendentes, en cambio el boulevard parisino aparece extrañamente desierto o casi. Solo un hombre que se estaba haciendo limpiar los zapatos permaneció inmóvil el tiempo suficiente (unos diez minutos o más) para quedar registrado en la exposición necesaria para realizar la imagen.

1.6



Negativos y positivos

Cada daguerrotipo es un objeto único: la imagen es idéntica a la placa expuesta en la cámara y no puede ser reproducida, excepto utilizando otros procesos fotográficos. Por lo tanto, el daguerrotipo, a pesar de su belleza y definición, carecía de una cosa que se ha convertido en la característica definitoria de todos los procesos fotográficos posteriores: la reproductibilidad.

Esta posibilidad se hizo realidad con el proceso negativo-positivo de Fox Talbot, aunque su potencialidad, que ahora damos por supuesta, quizá no fuera apreciada de inmediato. El proceso del calotipo de Talbot utilizaba una hoja de papel recubierta con nitrato de plata y yoduro de potasio. Al ser expuesta y fijada, la imagen obtenida era un negativo de la escena fotografiada.

A continuación era posible explotar la semitransparencia del papel (que más tarde se aumentó aplicando cera, sobre todo con Gustave Le Gray) para obtener una copia positiva, colocando el negativo sobre otra hoja de papel recubierta con nitrato de plata y sal, exponiéndola a la luz del sol, es decir, realizando una impresión por contacto.

Con este método era posible obtener tantos positivos como se quisiera. Talbot pudo así producir el primer libro ilustrado fotográficamente, *The Pencil of Nature*, 1844-1846.

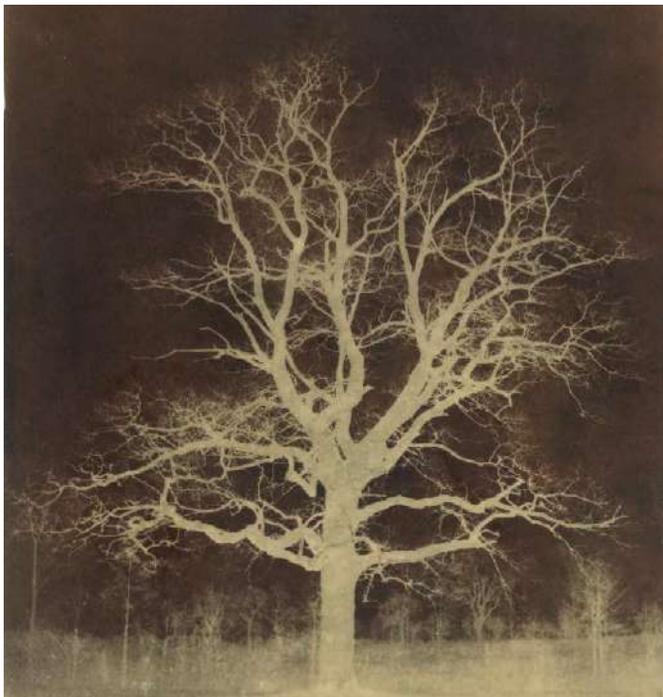
En general, estas imágenes sobre papel no tenían tanta definición como los daguerrotipos y, por lo tanto, tardaron más en alcanzar la popularidad. Sin embargo, en manos de artistas como David Octavius Hill (1802-1870) y Robert Adamson (1821-1848) se consiguieron resultados excelentes.

Proceso al colodión húmedo

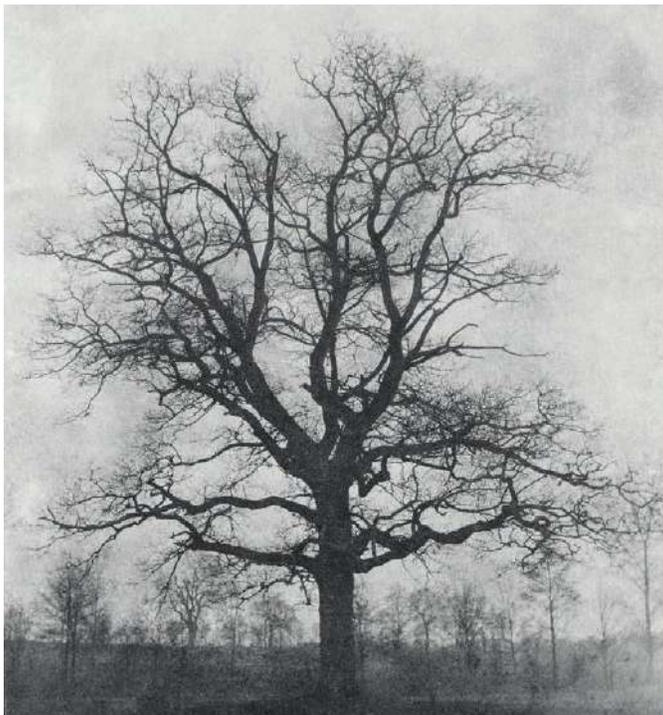
Este proceso, que combina la definición y el detalle del daguerrotipo con la reproductibilidad del calotipo, fue desarrollado por Scott Archer en 1850. El proceso al colodión húmedo permitió extender una capa de material sensible a la luz, sin color y sin granulosidad, sobre cristal.

Tanto la preparación como la ejecución de este proceso eran delicadas y complejas. Era necesario calcularlas para asegurarse de que el colodión —que se seca con rapidez— permaneciera húmedo durante la exposición. La placa negativa de cristal resultante se utilizaba para obtener por contacto imágenes definidas y claras. A pesar de su incomodidad, el proceso gozó de popularidad hasta la década de 1880, momento en que apareció la película flexible de celuloide.

1.7



1.8



1.7-1.8

Título: Roble en invierno,
c. 1842-1843 [An Oak Tree
in Winter]

Fotógrafo:
 William Henry Fox Talbot

El proceso del calotipo de Talbot permitía fijar una imagen negativa sobre papel, a partir de la cual se podía realizar un número ilimitado de copias positivas: esto estableció el principio sobre el que se desarrolló la fotografía moderna.

La fotografía está hecha de tiempo y luz

Nuestra comprensión de la vida está encuadrada por el tiempo, desde el nacimiento hasta la muerte, y desde la mañana hasta la noche. Si bien nuestra experiencia se limita al presente continuo, la historia y la memoria dan forma a nuestra comprensión. La fotografía es siempre del tiempo pasado, un momento fijado para siempre: es historia.

Percibimos el mundo visible, sus colores y formas, gracias a la luz y esta lo hace cambiar. Los colores de una mañana de invierno son muy distintos a los de un día de verano a mediodía.

Confiamos mucho en la verdad de lo que vemos: “ver es creer”; pero precisamente porque experimentamos el mundo como flujo y porque tendemos a interpretar lo que vemos a través de la “lente” de nuestra experiencia y de nuestras creencias —mirando quizá a través de un cristal teñido de rosa—, aportamos un alto nivel de subjetividad al proceso de la percepción. Resulta tentador pensar que el ojo mecánico de la cámara aporta una objetividad fiable al proceso —aunque las operaciones de la cámara traten precisamente de regular la transmisión de la luz—. El diseño del objetivo, la elección de la apertura y del tiempo de exposición, la sensibilidad de la película a la luz y al color o los sensores... todos estos parámetros se combinan para producir la imagen; si cambiamos cualquiera de ellos, cambiaremos el carácter de la imagen.

Sin embargo, lo que aparece en la fotografía viene determinado por aquello que se encuentra delante de la cámara. La óptica y la mecánica de los sistemas de las cámaras pueden mostrar lo que el ojo humano nunca podría ver sin ayuda.



1.9

1.9

Título: Estcourt Road, 2009

Fotógrafo: Richard Salkeld

Esta escena, fotografiada en una noche oscura y lluviosa, requirió una exposición larga que dio como resultado una imagen perfectamente legible; sin embargo, se trata de una escena que el ojo desnudo no podría ver. Las estelas de luz son un índice de tiempo y movimiento; refractadas a través del agua del cristal, se convierten en manchas de color, que confieren una calidad pictórica a la imagen y al mismo tiempo significan lluvia.

Quietud y movimiento

La fotografía de Daguerre del boulevard du Temple (página 17) de 1838 nos muestra una calle casi desierta: los peatones y el tráfico se movían demasiado rápidamente para ser registrados durante la larga exposición requerida; solo esa persona anónima que se está haciendo limpiar

los zapatos permaneció quieta el tiempo necesario para aparecer en la imagen. A medida que el tiempo de exposición se fue acortando, fue posible registrar más detalles del mundo.

Sin embargo, al principio, solo los objetos estáticos podían ser registrados con total definición; por supuesto, el movimiento podía sugerirse a través de la borrosidad. El ojo humano registra el movimiento de manera muy eficiente, pero no somos capaces de ver las patas del caballo al galope ni las alas del pájaro en movimiento —no podemos distinguir al bailarín de la danza—. El análisis de estos movimientos tiene un alto interés científico y artístico; una de las grandes aportaciones de la fotografía ha sido la imagen del movimiento detenido —no solo la congelación de un instante en el tiempo, sino de la propia estructura del movimiento—. Muchos de los cuadros de bailarinas de ballet de Edgar Degas constituyen el testimonio de una excepcional calidad de visión y dibujo, una coordinación entre la mano y el ojo conjugada con un conocimiento y una comprensión fruto de una observación atenta. Sin embargo, por muy hábil que sea su mirada, el artista no puede congelar el movimiento si no es pidiendo al modelo que pose y, por lo tanto, destruyendo el flujo dinámico del movimiento.

Muybridge y Marey

Una cosa es pedir a un bailarín que pose y otra conseguir que un caballo al galope lo haga. Los intentos por parte de los artistas de representar dicho movimiento resultan absurdos y poco convincentes para el ojo moderno. La fotografía ha aportado la información necesaria para representarlo.

Eadweard J. Muybridge —que se hizo famoso en la década de 1860 como fotógrafo de San Francisco y Yosemite— fue contratado por Leland Stanford, un hombre de negocios y propietario de caballos de carreras, para resolver el debate sobre el movimiento real de las patas del caballo; información que sería muy importante para el entrenamiento. Hacia 1877, Muybridge alcanzó su meta al colocar una serie de 12 cámaras (en experimentos posteriores duplicó dicho número) para fotografiar secuencialmente un caballo en movimiento sobre un fondo calibrado, con lo que consiguió una secuencia precisa de las posturas del caballo. Los resultados de este trabajo y de otros posteriores se publicaron en *Animals in Motion* y *The Human Figure in Motion*, libros que siguen editándose.

Los descubrimientos de Muybridge causaron sensación e inspiraron a otros fotógrafos en sus experimentos.

El científico francés Étienne-Jules Marey denominó sus estudios de movimiento “cronofotografías”. Utilizó una “cámara pistola” —sustituyó el tambor para las balas por una placa fotográfica circular— para capturar el movimiento de las aves en vuelo.

La mayoría de estos trabajos se realizaron únicamente en el ámbito de la investigación científica. Sin embargo, los resultados

poseen un indudable atractivo estético y han servido y sirven de fuente de inspiración para los artistas. El legado más importante de estos experimentos es el desarrollo del cine: tras conseguir descomponer el movimiento en imágenes secuenciales, era lógico que el siguiente paso fuera reconstituir el movimiento observando las imágenes en una sucesión rápida. Muybridge, Marey y otros experimentaron con toda una serie de dispositivos antes de la cinematografía. Este método de mover una película en celuloide a través de una cámara y un proyector fue desarrollado y mejorado por los hermanos Lumière en Francia en torno a 1895.

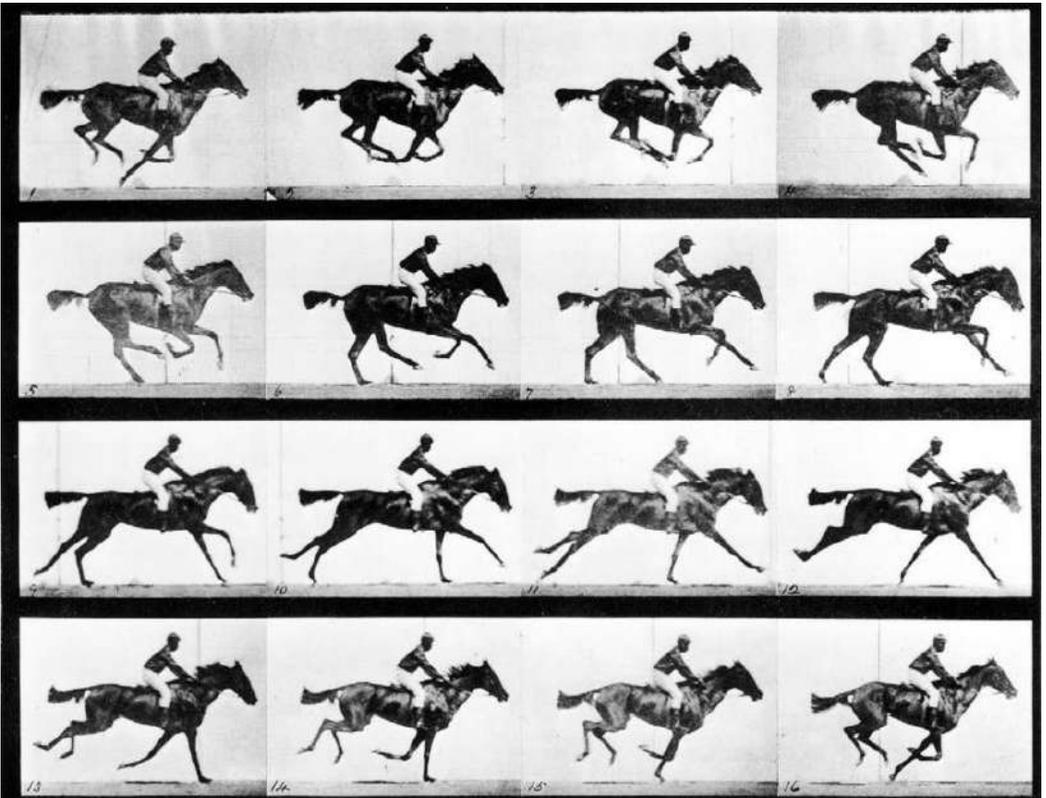
1.10

Título: Caballo al galope, 1878
[Galloping horse]

Fotógrafo: Eadweard J. Muybridge

Las cámaras de Muybridge desvelaron la verdad sobre el movimiento del caballo —incluyendo el momento en que las cuatro patas quedan en el aire sin tocar el suelo— verdad que ningún ojo había sido capaz de discernir. El conocimiento adquirido gracias a estas revelaciones aportadas por la fotografía ha influido profundamente en el modo en que ahora percibimos el mundo.

1.10



El inconsciente óptico

Es probable que el escritor y crítico Walter Benjamin estuviera pensando en las imágenes de Muybridge y Marey cuando propuso la idea de un "inconsciente óptico" en su ensayo de 1931 *Pequeña historia de la fotografía*.

Quizá el término sea un poco impreciso en cuanto a su significado, pero lo que está claro es que en gran parte nuestra comprensión del mundo depende de la información visual que no podemos ver realmente o de la que no hemos sido testigos. Los datos visuales que la fotografía ha desvelado sobre los movimientos de, por ejemplo, las alas de los pájaros, constituyen ahora un conocimiento que aplicamos a nuestras observaciones cotidianas de manera inconsciente.

Con el desarrollo de la fotografía estroboscópica y de la radiografía, incluso podemos ver, y conocer, una bala a toda velocidad y el cráneo oculto bajo la piel.

Es posible afirmar que conocemos mejor el mundo a través de su representación fotográfica que a través de nuestra experiencia directa. Los recuerdos visuales que almacenamos son superiores en número a lo que hemos experimentado directamente; fenómeno que con el crecimiento de la cultura de los medios digitales no ha hecho sino aumentar.

Walter Benjamin (1892–1940)

Académico y crítico alemán, Benjamin fue un pionero en el estudio y teorización de la fotografía. Su ensayo de 1936 *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* constituye un texto clave en el estudio del medio. Benjamin planteaba que la invención de la fotografía tuvo unos efectos revolucionarios y democratizadores en el modo en que experimentamos y comprendemos el mundo, y que ello transformó la idea de arte. En *Pequeña historia de la fotografía* (1931) propuso la idea de un "inconsciente óptico", que significaba que la fotografía había aumentado nuestras percepciones del mundo más allá de nuestra capacidad de visión. Estos ensayos están recogidos en *Sobre la fotografía* (2008).

Nos gusta pensar que las fotografías de nuestro pasado desencadenan nuestros recuerdos; pero ¿podemos estar seguros de que no son las fotografías las que producen "recuerdos"?

"No es difícil, por ejemplo, darse cuenta (aunque solo sea a grandes rasgos) de la manera de andar de la gente, pero seguro que no sabemos nada de su actitud en esa fracción de segundo en que se alarga el paso. La fotografía, en cambio, la hace patente con sus instrumentos auxiliares: la cámara lenta, las ampliaciones. Solo gracias a ella tenemos noticia de ese inconsciente óptico, igual que del inconsciente pulsional solo sabemos gracias al psicoanálisis".

Walter Benjamin, escritor y crítico



1.11

1.11

Título: Primer plano de una bala en el momento del disparo [Close-up of a bullet coming out of a gun]

Fotógrafo: Cocoon

Harold Edgerton fue pionero en la década de 1930 en el uso de iluminación estroboscópica para producir imágenes del movimiento congelado. Destellos pequeños de luz intensa permiten que la cámara registre, como en este ejemplo, un acontecimiento que el ojo desnudo no puede ver. Se puede afirmar que asimilamos a nuestra percepción el conocimiento que nos aporta este tipo de imágenes: "vemos" lo que "conocemos".

Las primeras concepciones de la fotografía subrayaban que las imágenes eran fruto de un proceso natural —“dibujos del sol”, *The Pencil of Nature*—; que, de hecho, las fotografías se “hacían a sí mismas” sin la interferencia de la imaginación ni la manipulación humanas y eran representaciones fidedignas y realistas del mundo y sus objetos. Esta concepción tiende a sugerir que el medio es una herramienta científica que aporta evidencia, en lugar de un arte, y anticipa claramente su papel como documento.

Aunque se presentó públicamente en 1839, la fotografía no llegó al gran público hasta la década de 1880, momento en el que el desarrollo de la impresión fotomecánica mediante medios tonos posibilitó la reproducción directa de las fotografías, sin la intervención de un grabador que las copiara. Esto marcó el inicio del fotoperiodismo, el registro y la documentación de los acontecimientos importantes de actualidad. Sin embargo, no fue hasta la década de 1920 y durante la de 1930 cuando los avances en los métodos de impresión, el desarrollo de cámaras ligeras y la telegrafía por cable hicieron de la fotografía el principal medio periodístico de la época.

La proliferación y la popularidad de las revistas ilustradas fotográficamente formaron parte de una ola de nuevos medios de comunicación que transformaron la cultura y constituyen marcadores indelebles de la modernidad; como tales, también son parte de la historia de la industrialización, de la cultura de masas, del capitalismo, del consumo y... de la publicidad. La publicidad no se inventó con la fotografía, sin embargo, su propósito y sus aspiraciones aumentaron enormemente con ella, como ocurriría más tarde con la llegada de la televisión e Internet.

Podemos decir que la fotografía es, en definitiva, un medio comercial: su naturaleza tecnológica la conduce a la industrialización y a la producción masiva. La combinación de objetividad aparente e iconografía seductora de la fotografía, ejemplificada en la fotografía publicitaria y de moda, resulta una combinación ganadora.

1.12

Título: Mujer con traje de baño amarillo, c. 1960 [Woman in a yellow swimsuit]

Fotógrafo: Zoltán Glass

La carrera de Glass, fotógrafo de origen húngaro, se desarrolló simultáneamente al auge de las revistas ilustradas y la evolución de una industria fotográfica que incluía el fotoperiodismo, la publicidad, la moda y las *pin-ups*. Glass trabajó en Berlín en la década de 1930 antes de escapar a Londres huyendo del nazismo. En Londres, consiguió convertirse en un fotógrafo comercial de gran éxito. Esta fotografía de un traje de baño capta, a través del uso del color y la actitud exultante de la modelo, el espíritu emergente de optimismo de los años sesenta.



1.12

La imagen democrática

Las imágenes realizadas manualmente son objetos únicos, solo pueden verse en un lugar y momento determinados. Más aún, muchas de las obras históricas del arte occidental fueron propiedad privada de una clase privilegiada, la de los príncipes y aristócratas. Una de las medidas democratizadoras de la Revolución Francesa (1789) fue la toma del palacio del Louvre y de la colección real de arte para crear un museo público de arte. Otras grandes ciudades europeas y americanas siguieron el ejemplo creando, en los siglos XIX y XX, los museos públicos de arte.

Aunque el contenido de dichos museos “pertenciera” al público, era necesario, sin embargo, peregrinar hasta ellos para verlo. En 1936, Walter Benjamin planteó que la reproducción fotográfica significaba que las obras de arte únicas podían “liberarse” de su emplazamiento singular y ponerse al alcance de cualquiera, en cualquier lugar. Al principio, esto fue posible a través de láminas y libros; en la actualidad incluye las “visitas virtuales” de los espacios de exposición realizadas desde el ordenador.

De la intervención de la fotografía en la tradición del consumo de arte se derivan dos ideas importantes. En primer lugar, el efecto de realizar reproducciones accesibles a todo el mundo de obras de arte únicas significa recontextualizar radicalmente la obra, colocarla en situaciones y relaciones nuevas: significa cambiar la forma en la que la vemos, o la “leemos”. Más aún, tal como señala Benjamin “la fotografía... puede resaltar aspectos del original accesibles únicamente a una lente manejada a propio antojo con el fin de seleccionar diversos puntos de vista, inaccesibles en cambio para el ojo humano”.

En segundo lugar, está el asunto de la fotografía como obra por derecho propio. La lógica de la reproductibilidad de la fotografía significa que la noción de singularidad se hace añicos —en principio, cualquiera que lo desee puede tener una copia de una fotografía—. Además, cualquiera tiene acceso a los medios para hacer imágenes. ¿Quizá la cámara convierte en artista a todo el mundo?

El estatus de la fotografía como arte se trata en el capítulo 6.

“La cámara, al reproducir una pintura, destruye la unicidad de su imagen. Y su significación se multiplica y se fragmenta en numerosas significaciones”.

John Berger, escritor y crítico



1.13

1.13

Título: Alicante, 1933**Fotógrafo: Henri Cartier-Bresson**

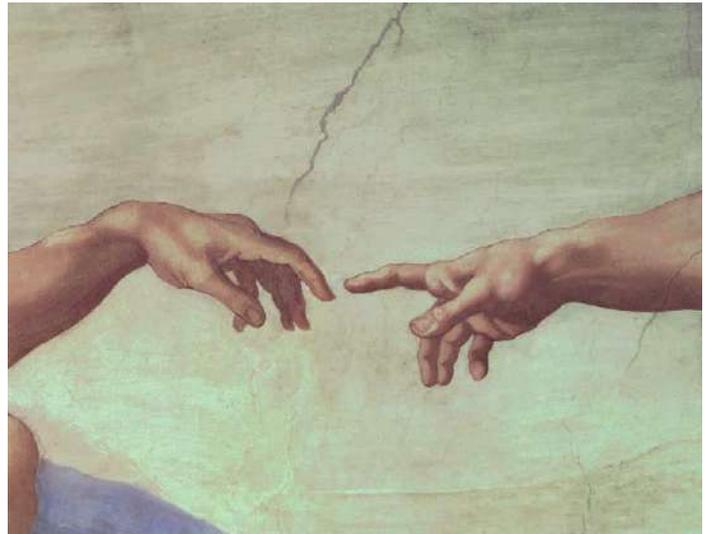
En la democracia de la fotografía cualquier persona puede ser representada. Normalmente Cartier-Bresson encontraba sus extraordinarios sujetos en las calles. Esta escena enigmática ejemplifica su habilidad para capturar el momento decisivo, cuando el flujo de la vida cotidiana se congela en una imagen dinámica, con ritmo y forma.

1.14

1.14

Título: Techo de la Capilla Sixtina, c. 1508-1512**Artista: Miguel Ángel**

Todo el mundo, incluso aquellos que nunca han visitado Roma, conoce este detalle del techo de la Capilla Sixtina pintada por Miguel Ángel. Sin embargo, ni siquiera quienes hayan estado en la capilla y hayan mirado hacia arriba lo habrán visto con esta claridad y detalle. La fotografía ha transformado nuestro conocimiento de las obras de arte y, posiblemente, su significado.



Arte para todos

Cuando, en 1839, el político francés François Arago presentó el proceso del daguerrotipo a sus colegas, declaró que “no exige manipulación alguna que no sea accesible a todo el mundo... no hay nadie que no pueda hacerlo tan bien y con la misma exactitud que el propio monsieur Daguerre”.

De hecho, las complicaciones de la fotografía hasta la década de 1870 y la introducción de la placa seca de gelatina supusieron que al principio únicamente los profesionales y los aficionados entusiastas la practicaran. Sin embargo, el éxito fue tal que, según el historiador Helmut Gernsheim, el primer estudio fotográfico de retrato se abrió en Nueva York en 1840 y, al año siguiente, se abrieron estudios parecidos en la mayoría de las principales ciudades de Estados Unidos. En Londres, Richard Beard abrió un estudio en 1841 que, como señala Gernsheim, “atrajo a más clientes de los jamás hubiera soñado”. En 1853, un retrato costaba dos dólares, precio asequible no solo para la mayoría sino incluso para todas las clases sociales.

En torno a 1854, el fotógrafo francés André Disdéri perfeccionó la *carte-de-visite*, así llamada porque las imágenes tenían una medida aproximada de 9 x 7 cm, que coincidía con la de las tarjetas de visita. Fabricó cámaras con varios objetivos para poder obtener varios retratos pequeños y distintos en una misma placa, lo que redujo drásticamente su precio. La producción masiva de retratos de personajes conocidos, como por ejemplo Napoleón III y la reina Victoria, dio pie a la moda del coleccionismo. Según la historiadora Noemi Rosenblum, las ventas de retratos del príncipe Alberto alcanzaron las setenta mil unidades y Abraham Lincoln fue elegido presidente de Estados Unidos en 1861, en parte gracias al retrato en *carte-de-visite* que le hizo Mathew Brady en 1860.



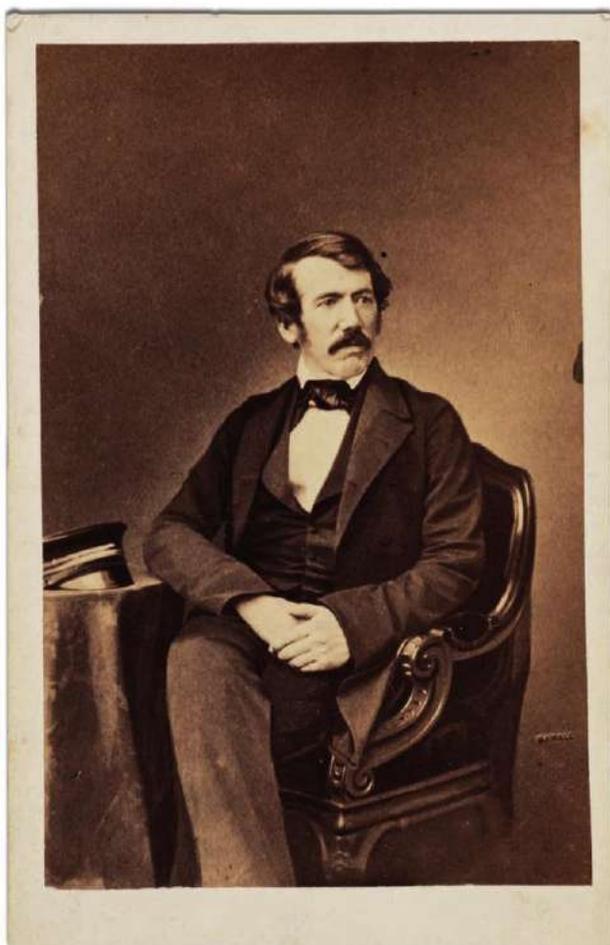
1.15

1.15

**Título: Pauline (*carte-de-visite*),
c. 1865**

Fotógrafo: Karl Friedrich Wunder

Wunder fue un fotógrafo de éxito en Alemania, que contó entre sus clientes con Karl Marx. De la mujer que aparece aquí fotografiada solo conocemos su nombre, Pauline.



1.16

1.16

**Título: David Livingstone
(carte-de-visite), c. 1857**

Fotógrafo:
John Jabez Edwin Mayall

Mayall abrió un negocio de daguerrotipos en Londres en la década de 1840 y se hizo famoso tras retratar a la reina Victoria y al príncipe Alberto. Aquí la persona fotografiada es otra celebridad, el gran explorador de África, David Livingstone.



1.17

Usted aprieta el botón...

El marketing de la cámara Kodak fabricada por George Eastman en 1888 puso finalmente la producción fotográfica en manos de las masas. El eslogan más famoso de la compañía (“Usted apriete el botón, nosotros hacemos el resto”) resumía la sencillez del proceso. La sencilla cámara de cajón portátil se vendía cargada con película suficiente para realizar cien exposiciones; cuando se terminaba la película, se enviaba toda la cámara a la compañía, que se ocupaba de revelar las imágenes y volver a cargar la cámara. Ahora cualquiera podía ser fotógrafo, aunque no necesariamente un buen fotógrafo!

La Kodak N° 1 y los siguientes modelos mejorados se lanzaron al mercado de manera muy inteligente y eficaz, con el fin de crear una cultura de fotografía doméstica y de aficionado. Una serie de eslóganes publicitarios abogaban por los placeres de las instantáneas de vacaciones (“Unas vacaciones sin una Kodak son vacaciones despilfarradas”) y de las de vida familiar.

Así pues, las convenciones en torno al registro de esas ocasiones especiales en familia —vacaciones, cumpleaños, el primer día de escuela, las graduaciones, las bodas, los bebés— se establecieron firmemente. De hecho, tal como Sarah Kennel ha señalado, la importancia de documentar dichos ritos de paso se presentaba casi como un deber moral: una publicidad de Kodak de 1936 muestra a un padre orgulloso enseñando fotos de sus hijos a otro hombre que piensa: “Me siento avergonzado ¿por qué no he fotografiado a los míos?”.

1.17

Título: Fiesta de boda en Swindon, c. 1920-1930 [Swindon wedding party]

Fotógrafo: Fred C. Palmer

Es posible que una fotografía de boda solo tenga interés para los miembros de la familia, sin embargo uno de los grandes regalos de la fotografía es que los lazos familiares pueden extenderse a través de varias generaciones, permitiendo ver a nuestros antepasados a los que quizá nunca hayamos conocido, pero a los que, sin embargo, reconocemos a través del parecido familiar.

Familias felices

Por supuesto, la inmensa mayoría de las fotografías de familia muestra ocasiones felices (los funerales son en gran medida una excepción en la lista de los acontecimientos familiares fotografiables), en las que los modelos no tienen reparo en mirar a la cámara sonrientes (¡decid “patata”!) o incluso adoptar poses divertidas. La ironía está en que los “momentos especiales” que se documentan existen solo para ser fotografiados.

En la mayoría de los casos, esta pequeña “ficción” se entiende perfectamente y forma parte del ritual de las fotografías domésticas —aunque el deber de “sonreír” a la cámara puede que disfrace brevemente tensiones y emociones que no se consideran adecuadas para ser registradas—. Sin embargo, Judith Williamson ha planteado que este tipo de fotografía ha desempeñado “un papel central en el desarrollo de la ideología contemporánea de la familia... fue capaz de hacer que todas las familias se parecieran”. De este modo, la fotografía de familia actúa para construir y reforzar el ideal convencional de la “familia feliz”.

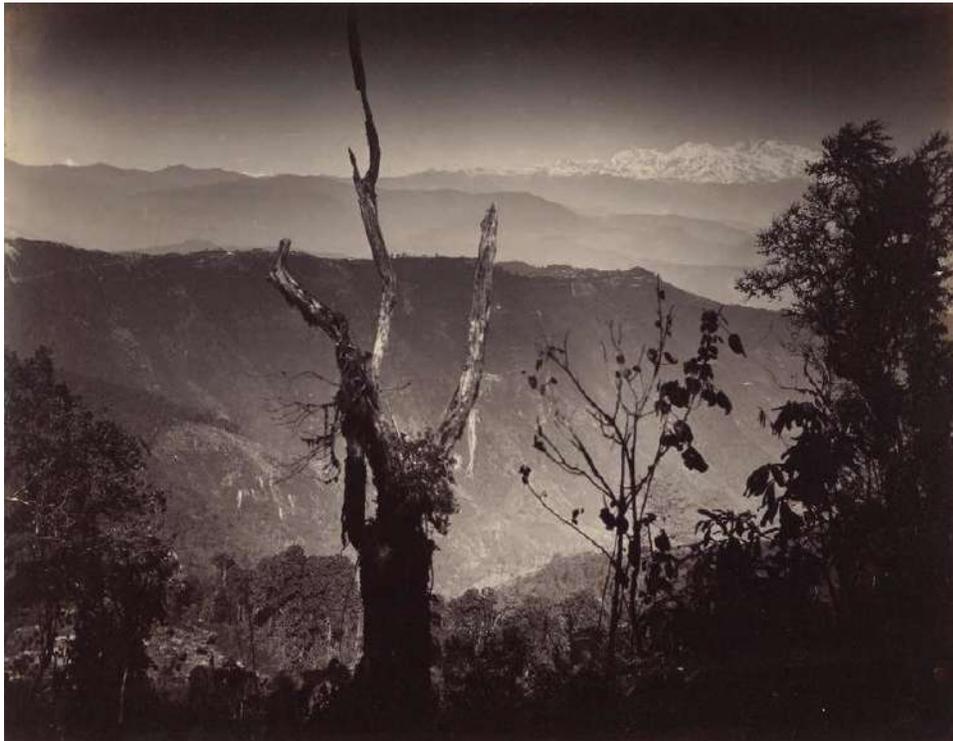
Se puede decir que las tendencias sociales contemporáneas se han alejado de la familia nuclear hacia modelos de vida más fluidos y, junto con la explosión de la fotografía digital relacionada con las redes sociales, ha dado pie a representaciones espontáneas de la vida social, que capturan no solo las ocasiones especiales, sino también los momentos cotidianos y desenfadados. Además, estas imágenes han abandonado los límites del álbum familiar privado para ser publicadas de forma inmediata en Internet.

Ver el mundo

La existencia misma de la fotografía ha cambiado el mundo, del mismo modo que las imágenes producidas han transformado nuestro conocimiento, comprensión y experiencia del mundo. Desde el principio, los aventureros llevaron sus cámaras por todo el mundo para documentar lugares exóticos y asombrosos, por ejemplo, Francis Frith (1822-1898) a Egipto, Samuel Bourne (1834-1912) a la India y John Thomson (1837-1921) a China. Los frutos de estas expediciones no solo saciaban el hambre de conocimientos, sino que también nutrían una incipiente industria de turismo global; una industria que prácticamente se define a través de la fotografía, desde el folleto en línea, pasando por las postales y las fotografías de vacaciones.

Sin embargo, la idea de lo “exótico” no solo es una idea romántica, sino que también tiene connotaciones que hacen referencia al extranjero o al otro, las cuales, en el contexto del colonialismo occidental del siglo XIX, derivaron en representaciones cargadas ideológicamente de poder y explotación. La percepción occidental de las tradiciones “nativas” como pintorescas, o incluso primitivas, convierten las culturas en espectáculos para turistas, en los que los indígenas posan como estereotipos de sí mismos para satisfacer el deseo de los turistas de capturar imágenes “auténticas”.

1.18





1.19

1.18

**Título: Vista desde Senehal,
c. 1867 [View from Senehal]**

Fotógrafo: Samuel Bourne

Después de exponer con éxito sus fotografías en Londres, en 1862, Bourne viajó a la India donde creó un floreciente negocio en Calcutá. Entre 1863 y 1871, emprendió tres ambiciosas expediciones fotográficas al Himalaya. Las extraordinarias imágenes de Bourne de ese remoto paisaje resultan aún más sorprendentes al saber que utilizaba el complicado y minucioso proceso del colodión húmedo (véase pág. 18), que le obligaba a transportar cientos de placas de cristal, cajas de productos químicos, tiendas de campaña y cámaras... ¡Contó con la ayuda inestimable de cuarenta porteadores!

1.19

Título: del libro *Small World*, 1995

Fotógrafo: Martin Parr

El libro *Small World* de Parr gira en torno al tema del turismo global. Parr se siente fascinado por la brecha que existe entre las promesas fotografiadas de los folletos de vacaciones y la realidad vivida, así como por esa tendencia compulsiva y, al parecer, universal, fruto de la fotografía, que nos impele a tomar las mismas fotografías de los mismos lugares exóticos. Y, lo que es aún más importante, a fotografiarnos delante de dichos lugares. Aquí, fotografía al fotógrafo y a los fotografiados.

Cambiar el mundo

Es evidente que la fotografía sacia ese apetito por viajar sentados en nuestra butaca: consumimos con avidez las imágenes, hermosas y fascinantes, de lugares que con toda probabilidad nunca veremos personalmente. Sin embargo, las fotografías también nos muestran gentes y lugares a los que probablemente nunca queramos ir —incluso teniéndolos a mano—. Fotógrafos como John Thomson en Londres, Thomas Annan en Glasgow y Jacob Riis y Lewis Hine en Nueva York fotografiaron las calles, los barrios bajos y las fábricas para hacer visibles condiciones de vida y trabajo que constituían una vergüenza para la ciudad moderna.

La honrosa tradición del “fotógrafo comprometido” es fruto de estas actuaciones y la cámara ha demostrado ser un arma poderosa para la causa del cambio social —no solo como testigo de los acontecimientos y acciones—, para movilizar a la opinión pública, que influye en las respuestas económicas o políticas que se dan a las contiendas militares o a los desastres naturales. Al trabajo de los fotoperiodistas profesionales, a menudo peligroso, se suma la habilidad de las personas envueltas directamente en las contiendas que utilizan las cámaras de sus teléfonos móviles para transmitir de forma instantánea las imágenes de los hechos en el momento en que se producen.





1.21

1.20

Título: Niños durmiendo en Mulberry Street, 1890 [Children sleeping in Mulberry Street]

Fotógrafo: Jacob Riis

Por el uso que dio a la fotografía para ilustrar sus informes sobre las condiciones de los barrios bajos de Nueva York, en las décadas de 1880 y 1890, Riis es considerado como uno de los padres del fotoperiodismo comprometido. Sin embargo, se sabe que solía permitirse alguna pequeña licencia dramática: es posible que estos niños estuvieran fingiendo que dormían.

1.21

Título: Yonqui en Hanoi, 2012 [Hanoi Junkie]

Fotógrafo: Joanna Casey

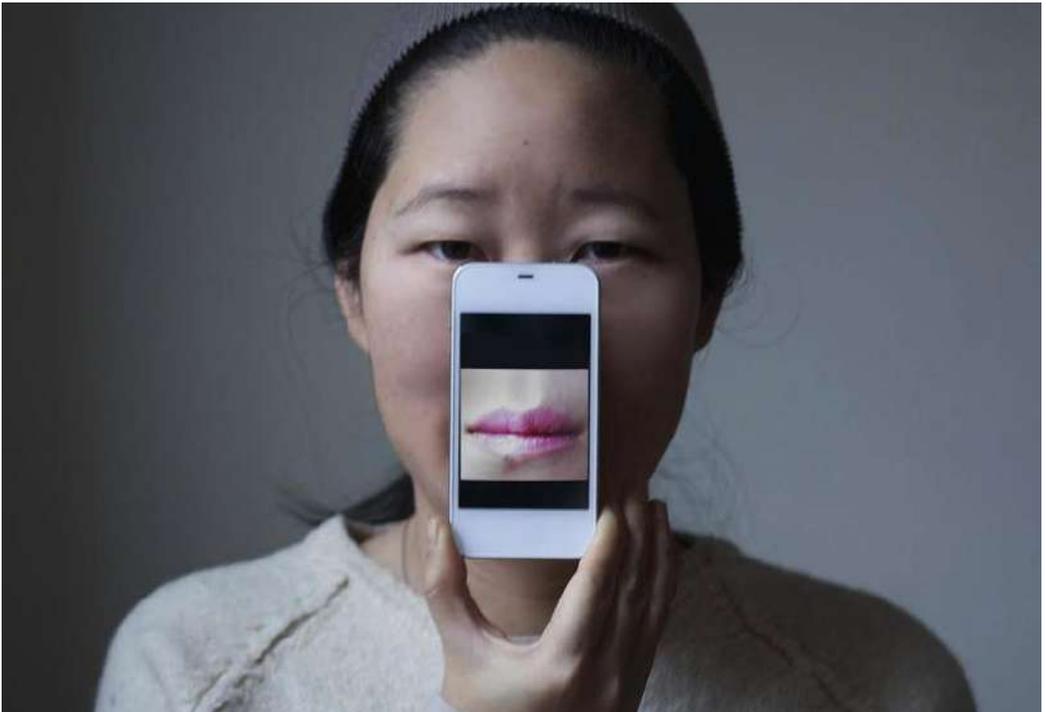
En esta calle la gente se muestra indiferente ante la grave situación de esta mujer; a pesar de que parece llevar un vestido elegante, la realidad de su situación crea un contraste duro con el mundo brillantemente iluminado de la tienda de moda.

La fotografía es una tecnología y, como tal, las características específicas de la imagen fotográfica —y el modo en que se “leerá”— estarán determinadas por la naturaleza del equipo y por los procesos utilizados: una copia de una fotografía realizada con una cámara de gran formato tendrá una apariencia muy distinta de la realizada con la cámara de un móvil; el blanco y negro es muy distinto del color.

La elección de la cámara influye en el modo en que reacciona la gente. Una cámara grande resulta intimidatoria e invita a dar una respuesta seria y formal, mientras que una cámara pequeña que se lleva en la mano provoca una reacción más espontánea y expresiva. Por otro lado, una cámara pequeña que “te plantan en las narices” resulta agresiva o intrusiva.

La fotografía ha evolucionado desde la invención de Frederick Scott Archer del proceso del colodión húmedo en 1851. Este combinaba con éxito el concepto del daguerrotipo con la reproductibilidad del proceso negativo-positivo de Fox Talbot, pero obligaba a una complicada manipulación con productos químicos sobre una placa de cristal. Después llegó la comodidad relativa de la invención de Richard Leach Maddox en 1871: la placa seca de gelatina; y en 1889, la película de celuloide. Esta se convirtió durante un siglo en el medio fotográfico dominante, hasta la aparición de la tecnología digital en la década de 1990.

1.22



La fotografía digital

La tecnología digital ha transformado la fotografía. En lugar de películas fotosensibles, las cámaras digitales registran las imágenes a través de sensores de luz electrónicos. La imagen se almacena en forma de archivo digital que puede verse inmediatamente en la pantalla de la cámara y ser transferido directamente a un ordenador para su edición y posterior impresión.

La tecnología digital no solo se ha utilizado en formatos equivalentes a los formatos de película grande, medio y pequeño, sino que ahora se incorpora de forma rutinaria a los teléfonos móviles y a otras herramientas digitales portátiles. Esta última innovación ha transformado la fotografía personal, no solo colocando una cámara en el bolsillo de todo el mundo a través del teléfono móvil, sino también permitiendo la difusión instantánea a través de las redes sociales. Mientras que la cámara familiar se sacaba generalmente solo en ocasiones especiales —cumpleaños, vacaciones, bodas— ahora, cualquier momento se documenta.

La comodidad, velocidad, sofisticación y flexibilidad de la tecnología digital significan que se han convertido en el estándar industrial para la producción de imágenes y el medio de elección para el mercado generalizado.

Es posible que los fotógrafos sigan eligiendo la película, que prefieran el carácter más orgánico del proceso y la forma más lenta y reflexiva de realizar la composición a la que dicho proceso obliga. Sin embargo, incluso cuando se sigue utilizando la película fotográfica para realizar la imagen, el *output*, es decir, la imagen publicada, expuesta o difundida en la red es ahora predominantemente digital.

1.22

Título: Retrato de una mujer con su teléfono móvil, 2013 [*Portrait of a woman with her mobile phone*]

Fotógrafo: Maciej Toporowicz

La tecnología digital ha devuelto a la fotografía la frescura de un medio popular, social y divertido y, al mismo tiempo, ha insuflado vigor a los medios profesionales de comunicación, contribuyendo a su expansión.

Estudio de caso

Chuck Close

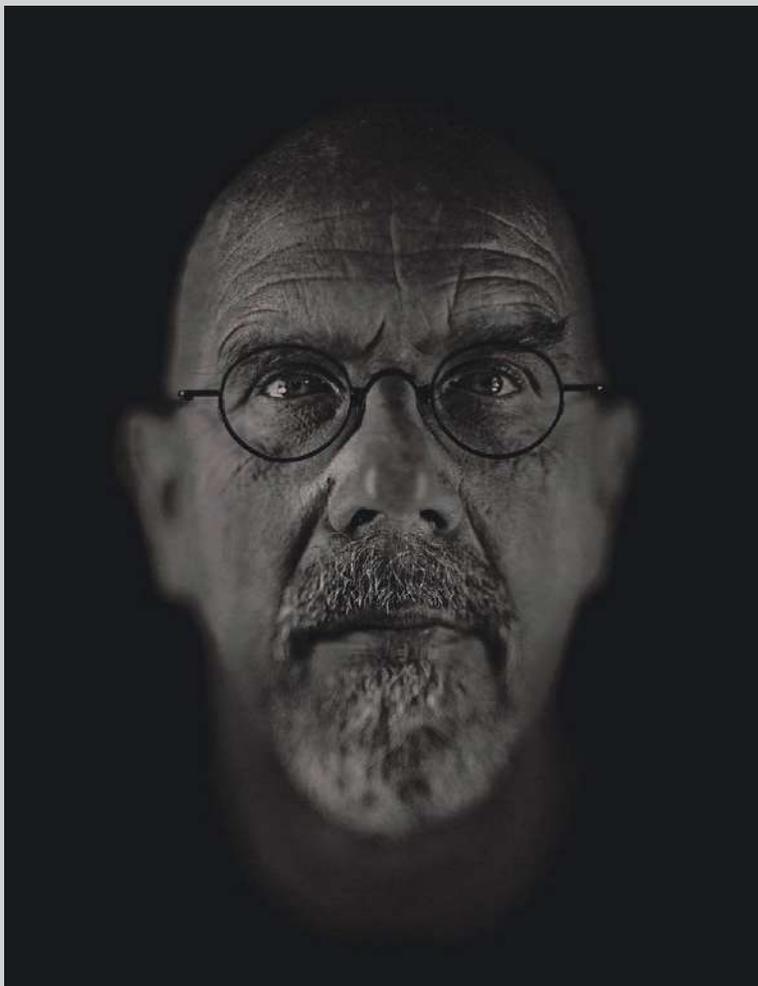
La historia de la fotografía es la de su evolución tecnológica desde el daguerrotipo hasta la cámara digital. Generalmente, los factores decisivos en el triunfo de un sistema sobre otro han sido una combinación de definición en la imagen, comodidad en el uso y reproducción y, muy importante, inversión comercial e industrial.

Cada sistema viene definido tanto por un carácter visual distintivo como por un determinado método de trabajo y práctica artesanal. A pesar de que los procesos sucesivos (cianotipo, colodión húmedo, placa seca de gelatina, Polaroid, película de celuloide) se hayan vuelto redundantes comercialmente, todos siguen en uso actualmente, no solo como curiosidades históricas, sino como métodos genuinos de creación de imágenes.

Tal como se señalaba en este capítulo, desde el punto de vista histórico, el daguerrotipo se ha considerado como un invento revolucionario que asombró al mundo y alcanzó, en las décadas de 1840 y 1850, un éxito comercial enorme. Sin embargo, resultó ser un inicio falso en la historia de la fotografía, limitado fatalmente por su falta de reproductibilidad.

Y aun así, sobrevive. De hecho, según el crítico Lyle Rexer, el concepto del daguerrotipo no ha sido superado, ¡aunque para apreciarlo hay que ver el propio objeto!

Chuck Close es un artista conocido sobre todo por sus asombrosos y fotorrealistas retratos pintados de gran tamaño. Su carrera ha sido un diálogo continuo entre pintura y fotografía. De hecho, para David Campany, Close es virtualmente una cámara, ya que trabaja a partir de una fotografía invertida, transcribiendo laboriosamente sus datos visuales sobre un lienzo cuadrulado: "en cierto modo esto se corresponde con la indiferencia mecánica del objetivo óptico de la cámara, que invierte la imagen que proyecta".



1.23

Título: Autorretrato, 2000
[Self-Portrait]

Fotógrafo: Chuck Close

"En 1840, virtualmente ya existía todo aquello que amo en fotografía". Incluso reproducida, la intensidad y el detalle de esta imagen resultan evidentes. Close lo consigue mediante el uso de placas daguerrotípicas, que producen "desde los negros más aterciopelados hasta las luces más brillantes, que es la luz rebotando sobre la superficie de plata pulida, combinadas con focos estroboscópicos modernos: el equivalente de dos minutos a pleno sol en una fracción de segundo".

1.23

Casi siempre, Close ha tratado la fotografía como una herramienta, un medio para conseguir un fin: una pintura. Sin embargo, en 1999 Close colaboró con Jerry Spagnoli, una de las pocas personas que actualmente practican la daguerrotipia con el conocimiento y la habilidad necesarios para obtener imágenes por derecho propio. El proceso es complicado, peligroso (el vapor de mercurio utilizado para revelar la imagen es venenoso), y es muy probable fracasar en el intento.

La necesidad de exposiciones largas, debido a la escasa sensibilidad a la luz del proceso, se contrarresta sometiendo al modelo a una intensa luz estroboscópica que resulta cegadora e incluso abrasadora. Esto permite la captura instantánea de una imagen con un detalle y una definición extraordinarios e implacables.

Las imágenes presentan negros profundos que contrastan con las luces altas brillantes. Close enfoca con la cámara los ojos del modelo y utiliza una profundidad de campo muy reducida de tal manera que incluso la punta de la nariz aparece ligeramente desenfocada. El efecto es íntimo e intenso: el modelo parece mirar directamente y de manera resuelta al espectador. Esto es especialmente llamativo en el retrato de Cindy Sherman, en el que el ligero ángulo que forma la cabeza con relación a la cámara hace que solo un ojo aparezca enfocado.

Los daguerrotipos, únicos y de pequeño formato (165 x 216 mm), se exponen en estuches protectores. Close también realiza copias a partir de escaneados digitales que amplía a modo de enormes tapices (2.007 × 2.616 mm) tejidos en telares dirigidos digitalmente. Así pues, la técnica fotográfica más antigua se asocia con la más nueva.

1.24

Título: Cindy Sherman, 2000**Fotógrafo: Chuck Close**

Cindy Sherman, conocida también ella como fotógrafa, y famosa por aparecer en sus propias fotografías con todo tipo de desconcertantes disfraces, aparece aquí sometida al escrutinio intenso de Close. El foco, limitado al ojo de Sherman, nos conduce hacia su mirada penetrante.

Sinopsis

Este estudio de caso se ha centrado en un ejemplo de aplicación contemporánea de una vieja tecnología fotográfica:

- Aunque todos los sistemas fotográficos estén basados en un fenómeno óptico natural y en otro químico, cada uno produce un tipo distinto de representación.
- El mundo visto a través del objetivo de una cámara, y representado en una fotografía, es diferente al que percibimos con los ojos.



1.24



2.1

2.1

Título: Una vida de perros, 1980
[It's a dog's life]

Fotógrafo: John Inglelew

La confusión es momentánea, pero incluso después de que nuestro cerebro haya comprendido que se trata de la fotografía de un hombre sosteniendo un perro, los ojos insisten en ver a un "hombre-perro".

2

La lectura de los signos

Imaginemos que nos despertamos convertidos en perro. Otros perros nos identifican como un perro más. Pero nosotros no somos capaces de entender sus ladridos; además, a veces su comportamiento nos resulta extraño: ¿por qué olisquean los postes de la luz? No parecen entender nada de lo que decimos y nosotros tampoco les entendemos. Necesitamos aprender el lenguaje de los perros...

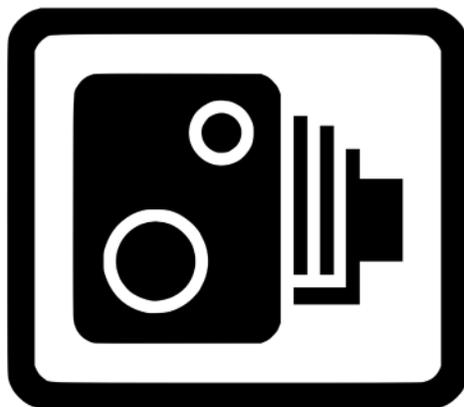
Este capítulo es una aproximación a cómo damos sentido al mundo: a través de un proceso activo de semiótica —la ciencia de los signos—. El experimento mental de imaginarse fuera de la cultura humana —ponerse en el lugar de un perro o de un alienígena— y de observarla desde una perspectiva distinta es un método para fijarse en el complejo sistema de comunicación que hemos desarrollado. También nos ayuda a comprender que esos significados que nos parecen obvios, naturales o sencillamente de “sentido común” son realmente el producto de un sistema particular de representación y pensamiento.

La semiótica es uno de los métodos de interpretación del mundo y trata de explicar la producción de significado considerando todas las cosas como una colección de signos que hay que leer. Del mismo modo que leemos las palabras escritas sobre una página —otorgando un significado a las marcas gráficas (letras), a las combinaciones de letras (palabras) y a la combinación y secuencia de las palabras (frases)—, también “leemos” los signos presentes en el mundo que nos rodea: imágenes, rostros, cuerpos, ropas, música, incluso olores. En resumen, este enfoque propone tratar todo como si fuera un “texto” para ser leído; incluso a nosotros mismos, las fotografías y también los perros.

Este capítulo presenta los principios y el vocabulario clave de la semiótica y su aplicación práctica a las fotografías.

Aprendemos a leer y hablar a través de un proceso de repetición y reconocimiento de modelos de formas y sonidos: puede parecer que las cosas que nos rodean nos llegan ya nombradas y que lo único que debemos hacer es descubrir y aprender sus nombres. Sin embargo, si aprendemos otra lengua, de inmediato resulta obvio que los nombres de las cosas no son “naturales” —lo que en castellano designamos con la palabra “perro”, en otros lugares se nombra *chien*, *dog*, 狗, 犬 o بيلكل. Resulta evidente que si no hablamos el idioma o conocemos el código, las palabras se convierten en lo que son fundamentalmente: marcas abstractas y sonidos —signos—. Daría lo mismo si la persona en lugar de hablar, ladrara.

Lo que se deduce de esta constatación es que en lugar de “encontrar” significados en el mundo, lo que hacemos es “dar” significado al mundo y a lo que contiene a través del lenguaje. Podemos decir que el mundo está sencillamente lleno de cosas sin significado; las palabras y las cosas significan lo que significan fruto de la manera en que las vemos y las utilizamos. Sacar una fotografía es una manera de dar significado.



2.2

2.2

Título: Cámara para el control de velocidad

En Gran Bretaña esta señal de carretera indica la presencia de cámaras para el control de velocidad y sirve de recordatorio para no sobrepasar el límite. La imagen se lee instantáneamente como una cámara, aunque no se parezca a las cámaras que conoce la mayoría de la gente. El signo es en parte icónico y en parte simbólico.

2.3



Crear significados

De la idea de que “damos” significado a los objetos que nos rodean no se deduce que todas las cosas puedan significar cualquier cosa. La comunicación es un proceso social y depende de cierto grado de comprensión mutua.

A pesar de ello, es posible cambiar el significado de las cosas. El artista Marcel Duchamp nos ofreció uno de los ejemplos más notables cuando en 1917 designó un urinario comprado en una tienda con el nombre de *Fountain* y lo declaró obra de arte. Los términos “urinario” y “obra de arte” parecen excluirse mutuamente. Sin embargo, a pesar de que el objeto sigue teniendo la forma física de un urinario ya no cumple su función y, por lo tanto, podemos decir que ahora no es un urinario; además dado que el contexto en el que ahora se observa el objeto es una galería de arte —su aceptación en la galería de arte es fruto de un consenso de opinión alcanzado con una parte de la comunidad artística—, el objeto se considera una obra de arte. De todos modos, esta idea es también discutible.

Por otra parte, las fotografías aparentemente funcionan de forma muy distinta a las palabras y también a los objetos. ¿Acaso la fotografía no es una ventana abierta al mundo que sencillamente muestra al espectador lo que se hallaba delante de la cámara? Si se considera la fotografía como un registro de la escena situada frente al fotógrafo, entonces su significado parecería idéntico al de la escena. La fotografía parece ofrecer una declaración de prueba, como la declaración de un testigo.

Sin embargo, aunque podamos decir que una fotografía muestra fielmente la “aparición” de una escena en un momento dado —aunque sea vista desde un punto de vista particular, a través de la refracción de la luz en un determinado objetivo y sujeta a la elección de un encuadre, una exposición y un proceso y representada como imagen bidimensional sobre papel o proyectada en una pantalla— lo que la fotografía “significa” es otro asunto. La semiótica es un método analítico que abre el proceso de interpretación de las fotografías.

2.3

Título: Sin título, 2010 [Untitled]

Fotógrafo: Trudie Ballantyne

La forma directa de la representación visual o icónica asegura que el significado de esta señal se transmita sin necesidad de palabras.

El lenguaje es un instrumento asombroso: ofrece la oportunidad de pensar, expresar y comunicar sentimientos e ideas extremadamente sutiles y complejos. Todo un universo de ideas y asociaciones que, al menos en inglés, se hace posible por la combinación de no más de 26 signos gráficos y un repertorio de sonidos correspondientes a esas combinaciones.

La eficacia y expresividad de las palabras puede amplificarse mediante toda una serie de factores. La coherencia y la claridad en parte están gobernadas por las reglas gramaticales, que ofrecen un marco que permite la comprensión. La elección de las palabras que se combinen aporta matices y énfasis. En el lenguaje hablado, la entonación añade expresividad, mientras que en el lenguaje escrito existe el recurso de variar el tamaño, el estilo y el color de los caracteres.

El arte de utilizar el lenguaje de forma eficaz se denomina "retórica"; esta es una idea que conduce de inmediato al arte de diseñar imágenes. En pintura o diseño gráfico, resulta obvio que una determinada combinación de color y estilo de dibujo es fundamental para la eficacia de la obra.

Esto mismo es cierto para la fotografía.

Además de la elección del tema, existe una sintaxis o gramática aplicada a la imagen. El fotógrafo tiene la oportunidad de tomar una serie de decisiones que pueden reforzar o inducir a una lectura determinada: la elección del blanco y negro o color; la composición de la imagen dentro del encuadre —qué incluir y qué excluir tiene la misma importancia—; el punto de vista; dónde situar el foco; etc. Hasta cierto punto, cada fotografía es fruto de muchas decisiones. Por supuesto, el fotógrafo tiene la oportunidad de editar la imagen resultante y, al igual que el poeta se toma ciertas libertades con el orden convencional de las palabras para conseguir una mayor expresividad, el fotógrafo también puede reordenar la forma y los contenidos de la imagen.

Teniendo esto en cuenta, es preferible no identificar el proceso con una mera toma de fotografías (como si la imagen ya existiera y solo esperara a que nosotros la recogiéramos), sino más bien con una realización o construcción.

2.4



2.4

Título: Por favor, no tocar, 2012
[Do not touch please]

Fotógrafo: Trudie Ballantyne

Señal en una galería de fotografía en Shanghái: incluso si el espectador no supiera leer los caracteres arbitrarios del mandarín o del inglés, comprendería el significado de los iconos de la mano y la cámara y la simbólica cruz roja.



2.5

2.5

Título: Mantengan la calma y adelante, 2012 [Keep calm and carry on]

Fotógrafo: Joanna Casey

El consejo que da el titular del periódico ("mantengan la calma") resulta irónico en medio del ruido visual producido por las palabras, los signos y los símbolos que compiten por atraer la atención. Los distintos niveles de espacio —el espacio "real" de la mujer, el espacio bidimensional de la imagen del hombre y el espacio de la calle reflejado en el escaparate— añaden complejidad a la imagen, aunque esta sigue siendo legible.

Las raíces históricas de la semiótica —también denominada “semiología”— se hallan en el trabajo del lingüista suizo Ferdinand de Saussure, cuyas conferencias se publicaron por vez primera en 1916, y en el trabajo del filósofo americano Charles Sanders Peirce, cuyas investigaciones fueron independientes de las del primero, a pesar de encontrarse próximos en el tiempo. Hubo que esperar a las décadas de 1960 y 1970 para que, a través de los escritos de Roland Barthes y otros, el método se aplicara de forma generalizada en el ámbito académico. Actualmente, se ha convertido en un elemento fundamental en el vocabulario crítico y analítico de la cultura visual; donde quizá resulta más obvio es en la lectura de los anuncios publicitarios.

El método ha evolucionado de la “decodificación”, que suponía que los significados estaban fijados, a la interpretación, reconociendo que los significados se producen de forma activa a través del proceso de lectura. Los significados se fabrican, no se encuentran.

Utilizamos signos para dar significado a las cosas; no solo en el sentido literal de utilizar palabras y símbolos para dar nombre a las cosas, sino también en el sentido de que a todas las cosas se les puede dar un valor de signo: objetos, gestos, apariencias e imágenes. Nosotros mismos funcionamos como signos y todo lo que hacemos y decimos se entiende a través de la interpretación de estos signos. En su colección de ensayos, *Mitologías* [original en francés publicado en 1957], Roland Barthes mostró cómo aspectos de la cultura que nos resultan familiares y cotidianos (por ejemplo el vino, los Citroën, el filete con patatas fritas, los anuncios de detergentes) podían ser empleados para codificar y significar toda una serie de creencias y relaciones sociales.

El apartado siguiente examina el lenguaje semiótico y el funcionamiento del signo.

Roland Barthes (1915–1980)

Barthes, crítico y teórico francés, hizo una aportación clave para el desarrollo de la semiótica, basándose en la obra pionera de Ferdinand de Saussure (1857-1913). Sus ensayos de 1957, recogidos en *Mitologías* (1993), aplicaban el método semiótico a una atractiva serie de ejemplos sacados de la cultura popular. La semiótica de la fotografía fue objeto de estudio en “La retórica de la imagen” y “El mensaje fotográfico”, ensayos publicados en *Lo obvio y lo obtuso* (texto original en francés publicado en 1982). Mientras que en *La cámara lúcida* (texto original en francés publicado en 1980), Barthes se acercó a la fotografía desde un enfoque más personal y reflexivo.

2.6



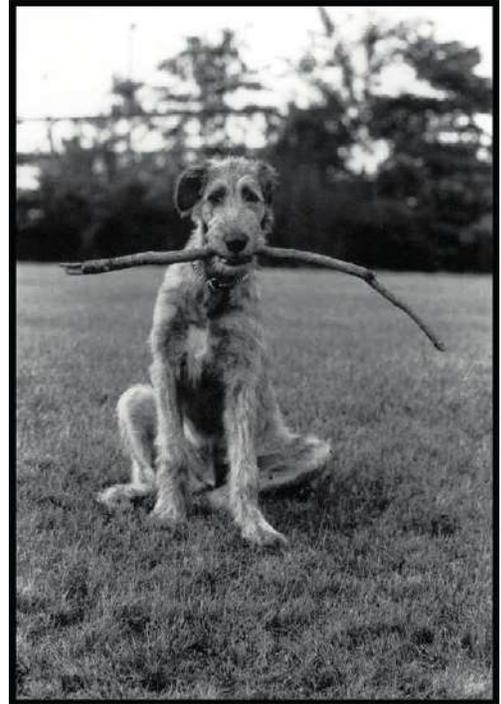
Significantes y significados

Por definición, un signo se refiere a algo distinto a sí mismo.

El signo está compuesto de dos elementos: el significante —su forma física, por ejemplo una palabra (hablada o escrita), una imagen, un gesto o un objeto— y el significado —el concepto mental desencadenado por el significante—. Las letras P-E-R-R-O y la forma representada en la imagen 2.7 son significantes que desencadenan la idea mental de un perro. A pesar de que en la fotografía se ha representado un perro en concreto, ello no es óbice para que esté más presente físicamente en la página, o en nuestra mente, que el perro significado por las letras.

Un perro real se denomina aquí “referente” —aquello representado por el signo pero que no está presente físicamente—. Incluso cuando un perro está frente a nosotros, puede funcionar como un signo: puede significar “aléjate” o “acaríciame”; sus gruñidos y los movimientos de su cola son significantes que nosotros interpretamos.

Podemos identificar diversos tipos de signos, según la relación particular que establezcan significante y significado: signos arbitrarios, icónicos e índices.



2.7

2.6

Título: Nuevo mundo (Checkpoint Charlie, Berlín), 2009 [New World (Checkpoint Charlie, Berlín)]

Fotógrafo: Emilia Nylén

El uniforme denota que la figura central es un soldado; la formalidad de la imagen y la posición elevada que ocupa connotan algún tipo de importancia. Con un estilo de representación muy distinto, la imagen de una mujer y un niño connota la idea de profesora y alumno. La yuxtaposición de ambas imágenes en la fotografía establece un diálogo simbólico de valores.

2.7

Título: New Jersey, 1971

Fotógrafo: Elliot Erwit

Los retratos de perros realizados por Erwit presentan a los animales encantadoramente expresivos: vemos los atributos físicos del perro —ojos, orejas, boca, la forma de la cabeza— y los leemos como significantes codificados de su carácter. ¡Casi como si el perro fuera humano!

Signos arbitrarios, icónicos e índices

El signo arbitrario o simbólico es aquel en el que no existe una conexión natural entre significante y significado. La mayoría de los lenguajes hablados y escritos comprende significantes arbitrarios: los sonidos y las marcas gráficas P-E-R-R-O simbolizan el animal, pero no tienen una conexión natural con él sino que debe ser aprendida. Los colores de las luces de tráfico son también arbitrarios; hemos decidido y aceptado que el rojo simboliza “stop”, pero también hubiéramos podido elegir el azul.

Los significantes indiciales son aquellos producidos por lo que significan. Por ejemplo, el humo está producido por el fuego y, por lo tanto, lo significa de forma indicial. De manera similar, una huella significa indicialmente la persona o el animal que la ha hecho; un ladrido significa indicialmente la presencia de un perro.

Las fotografías funcionan como significantes indiciales ya que son producidas por el

efecto de la luz sobre un material fotosensible. La imagen de la fotografía posee una relación causal con la escena que existió delante de la cámara en el momento de la exposición. Esta relación necesaria es la que dio pie a la idea popular de que la cámara nunca miente.

Los significantes icónicos son aquellos que se parecen a lo que significan. Por ejemplo, un dibujo que representa de forma reconocible su tema es icónico. Las imágenes fotográficas son, por supuesto, icónicas: leemos el contenido de la fotografías en base al parecido existente entre la imagen bidimensional y la escena representada.

Debería resultar obvio de forma inmediata que una fotografía combina todos estos tipos de signos: las fotografía en sí misma puede considerarse indicial (una huella de luz) y puede incluir otros signos indiciales en la imagen (por ejemplo humo, que indicialmente señala la presencia de fuego o viento); los objetos y figuras reconocibles en la imagen son icónicos, mientras que cualquier palabra incluida en la escena será arbitraria o simbólica.

2.8



Denotación y connotación

Toda persona que mire una fotografía verá literalmente lo mismo. En el caso de la imagen 2.7, todos verán la misma forma gráfica y la mayoría reconocerá la criatura significada como una criatura que forma parte de las clasificadas como “perro”.

Esto se denomina “denotación”, el significado literal de un significante y constituye la primera etapa de la lectura.

Sin embargo, aunque estemos de acuerdo en que el animal denotado es un perro, el modo en el que interpretamos el significado de “perro” (más allá de la clasificación de un determinado tipo de mamífero) dependerá de una serie de variables. Algunos pensarán en una mascota querida y proyectarán sus recuerdos y afecto en esta representación.

Aquellos a quienes un perro los haya mordido o intimidado quizá proyecten sobre él su aversión o miedo. Los que poseen un conocimiento experto identificarán la raza y le atribuirán las características asociadas a ella. El propio diseño de la imagen conduce a una interpretación antropomórfica:

proyectamos características humanas en el perro, leemos su “expresión”.

Esto es la connotación: las ideas asociadas sugeridas por la imagen, pero que no están denotadas de forma explícita. La experiencia individual y subjetiva, el conocimiento, el gusto y la emoción provocan determinadas asociaciones. Sin embargo, a pesar de nuestra individualidad, hasta cierto punto somos todos predecibles en muchos aspectos y, por lo tanto, un escritor experimentado, un artista, un publicista o un fotógrafo son capaces de favorecer en nosotros una determinada respuesta o conducirnos suavemente hacia ella.

Pensemos, por ejemplo, en un anuncio de perfume: ¿cómo se representa un bien de consumo invisible? En general, un anuncio de este tipo incluirá un frasco, una persona y el nombre de la marca; la persona puede ser un famoso. Estos elementos se denotan. Sin embargo, el bien de consumo, una fragancia, no se puede denotar visualmente. Los elementos visuales —palabras, colores, rostros, cuerpos— se organizarán para connotar placer, *glamour* y atracción sexual, que el espectador asociará con el producto.

2.8

Título: Graffiti en París, 2012
[Paris graffitti]

Fotógrafo: Richard Salkeld

Aquí tenemos toda la gama de significantes: las líneas de pintura hechas con *spray* y las marcas gráficas son significantes indiciales, huellas de los gestos que las produjeron; la escritura es un significante arbitrario, legible si se posee el conocimiento adecuado; las formas estrelladas son significantes simbólicos; el rostro, reconocible como tal, es un significante icónico, y toda la imagen, una fotografía (aunque su forma se confunda) es un significante indicial, huella de la luz reflejada por la pared.



Códigos, contexto y género

Palabras e imágenes son cosas engañosas. Vivimos en un mundo en el que se nos bombardea con información, en el que las palabras y las imágenes compiten por atraer nuestra atención. Esto podría ser un parloteo confuso y sin sentido si careciéramos de las herramientas necesarias para seleccionar y filtrar la información. Sin embargo, si hojeamos una revista o pasamos rápidamente de un canal de televisión a otro, o si navegamos por Internet, demostraremos que somos capaces de discriminar velozmente lo que son anuncios, ficción, noticias, chismorreo, etc. Somos capaces de hacerlo porque la información generalmente está codificada mediante convenciones del lenguaje, forma y estilo que indican su categoría.

“Género” es el término que se utiliza para indicar un determinado estilo o categoría de comunicación. En relación con la fotografía, hablamos de retrato, documento, paisaje, moda, etc. Por regla general, una clasificación por géneros tiene que ver con convenciones asociadas con la historia o la ética de ese estilo —no con la finalidad de establecer reglas, sino para facilitar la coherencia—; sin embargo, es cierto que una adhesión esclavizadora a las convenciones produce resultados aburridos y predecibles y que el trabajo más estimulante a menudo juega con dichas convenciones o las rompe. Es importante ser capaz de distinguir entre, por ejemplo, un anuncio y un documento. A veces, no es solo la estructura de la imagen la que indica el género, sino también el contexto en la que aparece; el modo en que se “encuadra”. Una fotografía considerada un retrato será juzgada en relación con su representación del carácter del retratado; sin embargo, la misma fotografía puede ser utilizada en un anuncio para dar personalidad al producto; o para ilustrar un artículo sobre determinados tipos de persona; o puede ser expuesta en una galería de arte y admirada por sus cualidades estéticas.

2.9

Título: Estudios Gainsborough, 2000 [Gainsborough Studios]

Fotógrafo: Peter Marlow

El título ofrece una clave para su interpretación, pero la imagen tiene una lectura difícil. ¿Se trata sencillamente de documentar técnicamente un trabajo de construcción? ¿Por qué se ha dejado el taladro en la pared? Este estudio, en el que Alfred Hitchcock rodó alguna de sus películas, está siendo rehabilitado para otros usos. Esta información dota a la imagen de posibles asociaciones, que pueden ser a la vez siniestras y sexuales.

Imágenes y texto; imágenes como textos

Resulta relativamente raro encontrar una fotografía que no vaya acompañada de palabras, incluso si solo se trata de un pie de foto. El enfoque semiótico propone que tratemos las fotografías como textos; es decir, como una colección de significantes que pueden leerse e interpretarse. Sin embargo, dado que la palabra “texto” se usa generalmente para denotar las palabras que acompañan a la imagen más que la imagen en sí misma, esto puede parecer al principio un tanto confuso. Aun así, la relación entre palabras e imágenes es muy importante.

Debido a la naturaleza icónica de la fotografía —su parecido con lo que representa— a menudo lo que la fotografía muestra aparece como algo obvio. Sin embargo, este reconocimiento instantáneo se articula inmediatamente en términos de nombres, etiquetas y descripciones. A pesar de ello, lo que la fotografía *significa* sigue siendo potencialmente ambiguo y puede tomar muchos derroteros. Roland Barthes denominó “polisemia” la capacidad de la fotografía de generar significados múltiples.

En *Retórica de la imagen* (1964), Roland Barthes explica cómo el potencial de una imagen para apuntar hacia varios significados puede ser “anclado” mediante palabras: pies de foto, eslogan publicitario, artículos que la acompañan o cartelas en una exposición... Todos estos elementos tienen la función de decir algo más al espectador sobre lo que está viendo: dan nombre a las personas y los lugares, identifican los contextos; dirigen al espectador para que reciba un determinado mensaje.

Sin embargo, también las palabras son significantes y no se limitan sencillamente a denotar lo que aparece en la imagen, sino que connotan a su vez un conjunto de asociaciones. Las palabras no solo acompañan a la fotografía, sino que pueden también formar parte de ella, bien ser parte del tema fotografiado o estar escritas/grabadas sobre la superficie de la copia fotográfica. En el último caso, el efecto resultante consigue atraer la atención sobre la fotografía en cuanto que objeto material, como signo de propio derecho.

2.10

Título: de la serie *The Nursing Home*, 1985

Fotógrafo: Jim Goldberg

Goldberg invitó a las personas fotografiadas a que escribieran una respuesta directamente sobre sus retratos, consiguiendo así desvelar la ambigüedad entre apariencia y realidad: “Parecemos amigos. Nunca hablo con él. No tenemos nada que decirnos. No hay nada que decir. No somos como esta imagen”. La elección de las palabras y su forma escrita enriquecen y modifican la lectura de la imagen.



2.10

WE LOOK LIKE WE ARE FRIENDS
 I NEVER TALK TO HIM
 WE HAVE NOTHING IN COMMON
 THERE IS NOTHING TO SAY
 WE AREN'T LIKE THE PICTURE
 John Mason

Si la comprensión del mundo solo consistiera en aprender los nombres de las cosas, la vida sería muy distinta de la complejidad que todos nosotros conocemos. La comprensión del mundo depende del modo en que lo vemos, de nuestro punto de vista. En parte, las diferencias de opinión son fruto de la experiencia personal y de los gustos y del carácter de cada individuo, pero las diferencias fundamentales provienen de los propios marcos de nuestro modo de pensar y comprender. Y al revés, los amplios niveles de consenso, que permiten que los asuntos cotidianos se desarrollen con fluidez, son fruto de marcos de pensamiento compartidos.

Estos marcos, los conjuntos de creencias, ideas y prácticas que sustentan nuestras vidas cotidianas y dan forma a nuestra comprensión, se denominan “ideologías”. El propio término resulta problemático, pero útil. Es problemático porque a menudo se utiliza de forma negativa para denotar una manera de pensar “equivocada”, que se desvía de actitudes “normales”, guiadas por el sentido común, y se aplica para denigrar un punto de vista alternativo y para, irónicamente, disfrazar el hecho de que el punto de vista “normal” es también ideológico. El término resulta útil porque ayuda a definir unas prácticas e interpretaciones determinadas y puede aplicarse tanto a la construcción de las imágenes como a su análisis.

Quizá resulte útil recordar que el propio aparato de la fotografía se ofrece a sí mismo como metáfora de formas de ver: la cámara ofrece un “punto de vista”.

2.11

Título: de la serie *Suburbia*, 1972

Fotógrafo: Bill Owens

Owens realizó las fotografías para *Suburbia* en Livermore, California, visitando el distrito cada sábado, durante un año. Se relacionó con los residentes e imprimió sus comentarios debajo de las imágenes, permitiendo así que desvelaran sus valores y creencias, como muestra este ejemplo. “Somos realmente felices. Nuestros hijos gozan de buena salud, comemos alimentos de calidad y tenemos una casa muy bonita”.

2.12

Título: Madre sirviendo un pastel de cumpleaños a unos niños, c. 1970 [*Mother serving birthday cake to children*]

Fotógrafo: H. Armstrong Jones

Los tonos de color controlados con precisión y la perfección forzada tienden a dar una atmósfera irreal a esta imagen. La artificialidad obvia y el ambiente pasado de moda de la imagen —desentona con la realidad contemporánea— contribuyen a verla como una imagen codificada con un mensaje ideológico que promueve un conjunto muy específico de valores familiares.



2.11



2.12



LE NAUFRAGE DE RIVA-BELLA

Les enquêteurs recherchent
les responsabilités et
revivent par la photo les
dix minutes d'horreur de

LA TRAGÉDIE DU MANS

LES NUITS DE L'ARMÉE

Le petit Diouf est venu de Ouagadougou
avec ses camarades, enfants de troupes
d'A.O.F., pour ouvrir le fantastique
spectacle que l'Armée française présente
au Palais des Sports cette semaine.

La codificación de la ideología

Roland Barthes ofreció un ejemplo muy claro de la codificación de la ideología en las imágenes, en su análisis de una cubierta de la revista *Paris Match* de 1955. La revista presentaba a un joven soldado negro saludando. Barthes señaló lo que denotaba la imagen —lo que está literalmente presente en la fotografía: el chico, su traje y su gesto—. El traje nos hace pensar en un uniforme, el gesto en un saludo; ambas cosas son en sí mismas significantes que connotan servicio militar y lealtad. A continuación Barthes defendía que existía otro “mensaje” escondido en esta imagen que describió así: “Francia es un gran imperio, al que todos sus hijos, sin discriminación alguna de color, sirven lealmente bajo su bandera”.

Es importante comprender que un mensaje ideológico de este tipo no se explicita en la imagen, ni necesariamente se lee de forma consciente; se puede decir que las operaciones de la ideología son en gran medida inconscientes; se dan por sentado.

2.13

Título: Portada de *Paris Match*, n.º 326, 25 de junio-2 de julio, 1955

Fuente: *Paris Match*

En *Mitologías*, texto original en francés publicado en 1957, Roland Barthes propone una lectura de esta imagen, según la cual más allá del significado obvio —un joven negro de uniforme saludando— se esconde un mensaje ideológico: que en Francia no existe discriminación racial.

Sentido común: ver lo obvio

Es evidente que no es necesario estudiar semiótica para comprender una fotografía; lo único que se necesita es un poco de sentido común...

Pero ¿de dónde procede el sentido común? Generalmente, se aprende, aunque sea de modo inconsciente, y se transmite a través de la educación y la tradición. El teórico de la cultura Stuart Hall ha dicho que: “No puedes aprender a través del sentido común cómo son las cosas: solo puedes descubrir dónde encajan en el esquema de cosas existente”. Esto significa que la simple familiaridad del comportamiento “normal” y de la organización social esconden el hecho de ser el producto de estructuras ideológicas.

El significado obvio de un anuncio para un aparato nuevo, por ejemplo, puede centrarse en su eficiencia y diseño actual. Sin embargo, esto puede esconder que el beneficio que consiguen los fabricantes del producto quizá dependa de la explotación de obreros mal pagados y que trabajan en condiciones precarias. Es decir, que el espectador ve los aspectos atractivos del producto, pero no ve el proceso de fabricación.

La fotografía es un medio que tiende a adular para engañar: la apariencia de las cosas nos seduce con facilidad. Uno de los usos de la semiótica y del análisis ideológico es, según el teórico de la cultura Dick Hebdige, “ver a través de la apariencia las relaciones reales subyacentes”.

Pretender dar un significado, fijar el significado

Las ideas presentadas en este capítulo apuntan al hecho de que los significados son escurridizos y ambiguos. Sin embargo, esto otorga riqueza y creatividad a las comunicaciones humanas; después de todo, si solo fuera cuestión de entrada y salida de datos, la cultura se vería fatalmente reducida.

El significado potencial de cualquier fotografía, tal como lo perciben los espectadores, puede exceder o incluso contradecir lo que el fotógrafo pretendía. De hecho, el fotógrafo no puede controlar las lecturas que hacen los espectadores: en realidad quien da sentido a la imagen es el espectador.

Roland Barthes, en un ensayo titulado “La muerte del autor” (1968), desafiaba la idea popular (y de “sentido común”) de que la explicación de cualquier tipo de literatura había que encontrarla en la persona del “autor”; pero ya que el autor no está presente para explicarnos el texto, solo contamos con nuestros propios recursos para interpretarlo. Según este razonamiento, la obra se activa a través del proceso de lectura y se renueva una y otra vez.

Los fotógrafos generalmente son los primeros lectores de sus propias imágenes y es probable que no sepan lo que han conseguido hasta que no ven los resultados; y puede ser que estos resultados difieran de sus intenciones o expectativas.

Sin embargo, se dan circunstancias en las que es deseable y necesario transmitir sin ambigüedad la información; la señal de tráfico tiene que decir “stop” o “adelante” y no “decide tú”; si se trata de evidencias, necesitamos poder creer en los hechos. La propaganda y la publicidad van dirigidas a inducir a la acción o al pensamiento. Si los anuncios se leyeran de manera totalmente subjetiva e impredecible, las empresas no gastarían presupuestos enormes en procesos tan dependientes de la suerte. Sin embargo, tanto si usan su vocabulario como si no, los publicistas generalmente conocen su semiótica y comprenden cómo deben dirigirse a un público determinado. Nos pueden seducir yuxtaponiendo imágenes sugerentes y connotativas que denotan marcas para construir un conjunto de asociaciones con la esperanza de que se fijen en la mente de los consumidores.



2.14

2.14

Título: La verja del cementerio, 2009 [Cemetery gates]

Fotógrafo: Richard Salkeld

Aquí la imagen original era una verja negra de cementerio reflejada en un charco fangoso. Al invertir la imagen y tras realizar ajustes en profundidad y tras realizar ajustes en profundidad en el color y la luminosidad, emergió un sorprendente brillo dorado que dio a la imagen una connotación celestial. La imagen final no fue una imagen esperada ni planificada.

Crear extrañeza

Al principio de este capítulo, se sugería que imaginar el punto de vista de un perro podía dar una perspectiva inusual a algunos de los hábitos y convenciones que rigen nuestras vidas y que damos por supuestos. Esta estrategia fue denominada por Viktor Shklowsky, en la época de la Revolución Rusa, en 1917, “desfamiliarización” o “extrañamiento”.

La fotografía de Aleksandr Rodchenko, *Pionero con trompeta*, de 1930, tomada desde debajo de la barbilla, hubiera podido ser realizada desde el punto de vista de un perro. *Mujer al teléfono* (1923) nos ofrece la imagen de una mujer vista directamente desde encima de su cabeza.

Estrategias como estas no solo ofrecen puntos de vista inusuales, sino que también dirigen nuestra atención a la fotografía como fotografía, es decir, una representación construida mediante una tecnología determinada y, por lo tanto, un mensaje codificado opuesto a la fantasía de que miramos mágicamente a la realidad través de una fotografía como si se tratara de una ventana.

En realidad, algunas de estas estrategias —la vista desde el suelo hacia arriba o desde el aire hacia abajo— se han convertido ellas también en demasiado corrientes, de modo que lo que una vez resultaba radical, ahora nos parece un cliché. A pesar de ello, el principio de extrañamiento tiene una amplia aplicación, tanto para llamar nuestra atención con la finalidad de vender algún producto, como para concienciarnos de la existencia de determinadas estructuras sociales y económicas.

Quizá uno de los usos modernos más prolongados de esta estrategia fue la serie de campañas realizadas por Benetton en las décadas de 1980 y 1990. A la manera de un rompecabezas y de forma provocativa, el nombre de este fabricante de ropa se asoció con imágenes que significaban toda una gama de temas sociales controvertidos, incluyendo el sida, el racismo, la homosexualidad y la religión. Si bien se puede debatir sobre el significado preciso, la finalidad y la ética de un enfoque como este, no hay duda de que, al romper con las convenciones demasiado conocidas de la publicidad, consiguió llamar la atención de los espectadores, que se vieron obligados a pensar en lo que estaban viendo.





2.16

2.16

Título: Carteles en la tienda Benetton, Londres, Reino Unido, 2012 [*Posters in the Benetton store, London, UK*]

Fotógrafo: Chris Ratcliffe

En 2011, Benetton prosiguió con su tradición de campañas que no presentan una conexión obvia con los productos comerciales de la compañía: los posters de "Unhate" ("Sin odio") presentaban fotografías manipuladas de líderes mundiales, con convicciones políticas y religiosas opuestas, besándose —era predecible que la campaña suscitara la indignación de algunos sectores sociales—. En 2012, la campaña de los "Desempleados del año" pretendía reconocer la grave situación de la gente en paro.

2.15

Título: Montaña rusa, Valle Feliz, Shanghái, China, 2009 [*Roller coaster, Happy Valley, Shanghái, China*]

Fotógrafo: Trudie Ballantyne

El imaginativo punto de vista de Ballantyne y el encuadre convierten esta estructura de feria en un diseño dramático, gráfico y abstracto.

Estudio de caso

Anthony Barrett

Vamos a observar la imagen de la página siguiente y a utilizar la semiótica para descodificarla, identificando lo siguiente: ¿qué está denotado?, ¿qué está connotado?, ¿qué tipo de signos entran en juego: icónico, indicial, arbitrario y/o simbólico?

Lo denotado es lo que “vemos” literalmente: un hombre vestido con un mandil amarillo y guantes azules en pie sobre un fondo de mar y cielo; una cuerda cuelga en el aire delante y encima de él; una esfera naranja, una pequeña asta de bandera, contenedores azules con varios materiales, y la línea diagonal de un asta que ocupa la esquina superior derecha.

Algunas connotaciones son inmediatas: el hombre parece estar en una barca en el mar —aunque no vemos la forma real de una barca—. La vestimenta del hombre y su postura connotan que está realizando una tarea, quizá esté pescando; aunque no vemos ningún pez que lo confirme.

Estos significados proceden de los significantes icónicos: el parecido visual de las formas con lo que representan. Sin embargo, también hay significantes indiciales. Sabemos que las cuerdas no solo cuelgan en el aire, es decir que su posición se explica por la mano y la postura del

hombre, que indican que la cuerda acaba de ser lanzada —o “echada”— un término que además connota la acción de pescar. En principio esto parece agotar la lectura de la imagen en cuanto que documentación directa.

Sin embargo, la composición triangular de las formas conduce la mirada hacia el lazo de cuerda que parece colgar encima de la cabeza del hombre como un halo. Esta apariencia es totalmente accidental, pero puede evocar asociaciones bíblicas: “...vio a Simón y Andrés (...) echando la red en el mar porque eran pescadores. Y Jesús les dijo: Venid en pos de mí y os haré pescadores de hombres” (San Marcos, 1: 16).

En este ejemplo, la cuerda puede leerse a la vez como un signo icónico (visualmente se parece a una cuerda), indicial (su posición es el resultado de haber sido echada), arbitrario (el lazo puede describirse como un “halo”) y simbólico (leída como halo, desencadena una alusión a la narración bíblica). Si bien es cierto que esta cadena interpretativa añade riqueza a la imagen, no es, por supuesto, necesaria: la imagen funciona satisfactoriamente como un simple documento de un día de trabajo en la moderna industria pesquera.



2.17

Sinopsis

Este caso de estudio ha explorado el análisis semiótico de una fotografía, identificando los términos e ideas clave:

- Denotación: la conexión literal y obvia entre un significante y lo que representa.
- Connotación: las asociaciones relacionadas con lo denotado y con su comprensión.
- Significantes icónicos: el parecido visual de las formas que aparecen en la fotografía con lo que representan.
- Significantes indiciales: signos formados por lo que representan (una bandera ondeando significa viento).
- Significantes arbitrarios: formas que no necesariamente tienen conexión con lo que significan (la forma gráfica de las palabras, o un círculo [halo] para significar santidad).
- Significantes simbólicos: un tipo de significante arbitrario que conlleva asociaciones con ideas y creencias (las asociaciones religiosas que desencadena un halo).

2.17

Título: Echando la red de enmalle

Fotógrafo: Anthony Barrett

Si la finalidad de la fotografía documental es presentar un relato honesto del mundo, el arte está en representar el flujo de la realidad, a veces caótico y otras trivial, de manera que no resulte solo una forma legible, sino que sea además atractiva. Aquí, la cámara de Barrett ha encuadrado y capturado un momento de la vida cotidiana de un pescador, haciéndolo elocuente gracias a una organización visual rica en connotaciones.



3.1

3.1

Título: La torre inclinada de Pisa, Italia, 1990, de la serie *Small World* (1987-1994) [*Casting the gill net*]

Fotógrafo: Martin Parr

Vistos desde el ángulo equivocado, estos turistas, que posan como si estuvieran sujetando o empujando la torre inclinada, resultan ridículos. Solo desde las perspectivas correctas, se conseguiría el efecto visual deseado. La ingeniosa fotografía de Parr demuestra con brillantez la capacidad de la cámara para desdibujar la línea que separa la verdad de la ilusión.

3

Verdad y mentiras

Ver es creer. Lo vi con mis propios ojos. La cámara no miente.

La mayoría de nosotros conoce la diferencia entre realidad e ilusión, entre verdad y mentiras. O, al menos, pensamos que la conocemos. Tenemos una gran confianza en la evidencia que nos ofrecen nuestros propios ojos; nuestra percepción de la “realidad” depende de la confianza con la que distinguimos la verdad de la ficción. A ser posible, nos gusta ver las cosas por nosotros mismos. Pero no podemos estar en todas partes a la vez y verlo todo. Los fotógrafos, diseminados por el globo, documentan gentes y lugares y son testigos en nuestro nombre de lo que ocurre; pero ¿podemos confiar en lo que sus imágenes nos cuentan?

Desde el principio, la fotografía ha funcionado como evidencia, como documento portador de verdad. Sin embargo, las fotografías también se han utilizado para crear ficción, engaño y para contar mentiras. Actualmente, la facilidad con la que es posible corregir las imágenes digitales puede hacer tambalearse nuestra confianza en la verdad de la fotografía; aunque quizá esa confianza estuviera fuera de lugar.

Este capítulo trata de la relación de la representación fotográfica con el mundo que representa y, en concreto, se pregunta hasta qué punto se puede decir que una fotografía “refleja” o “produce” la realidad.

La película de ciencia ficción *Matrix*, de 1999, dirigida por Andy y Larry Wachowski, proponía un futuro distópico en el que los seres humanos estaban confinados a una vida pasiva, funcionando como “baterías” de máquinas inteligentes; los humanos se conectaban a un programa de ordenador que simulaba la realidad y no percibían la verdadera naturaleza de su existencia. Tal como se preguntaba Morfeo, líder de un grupo que había escapado de *Matrix*: “¿Qué es ‘real’? ¿Cómo se define ‘real’? Si hablas de lo que sientes, de lo que hueles, de lo que saboreas y ves, entonces ‘real’ es sencillamente un conjunto de señales eléctricas interpretadas por tu cerebro”.

Matrix, por supuesto, es ficción y probablemente nadie sea llevado a engaño y crea lo contrario. A pesar de ello, no le falta razón a la observación de Morfeo: nuestra comprensión de la realidad viene determinada por nuestras percepciones. Es cierto, hay hechos con los que todos podemos estar de acuerdo y que, por definición, son independientes de nuestras percepciones individuales; de manera amplia estamos de acuerdo en la apariencia de algo, aunque bajo condiciones específicas. Sin embargo, las apariencias pueden resultar engañosas. Tal como decíamos en el capítulo anterior, el significado de las cosas está sujeto a la interpretación. El funcionamiento de nuestro aparato perceptivo (el procesamiento de los datos de nuestros sentidos en señales eléctricas en nuestro cerebro) no es el único que da forma a los significados, también intervienen el marco ideológico y las creencias, que determinan nuestro punto de vista. Las fotografías resultan particularmente problemáticas en este sentido: nos seducen y nos hacen creer que un registro fiel de las apariencias es realmente una “porción de realidad”; que el realismo es lo mismo que la realidad.

3.2

Título: Keanu Reeves y Hugo Weaving en *Matrix*, 1999

Fuente: Warner Brothers

El “realismo” de *Matrix* se apoya en la suspensión del escepticismo del público, confrontado a niveles de “irrealidad”. Los efectos especiales cinematográficos nos muestran la ilusión de seres humanos volando, que se explica como representación ficcional de la realidad virtual experimentada en el mundo de ficción de la película.

Un punto de vista

Míralo como yo lo veo. ¿Ves lo que quiero decir?

Las metáforas en torno a ver y mirar son intrínsecas a nuestro modo de concebir los procesos mediante los que conocemos. Curiosamente, enfatizan tanto lo subjetivo (desde mi punto de vista) como la aseveración, aparentemente objetiva, de una revelación (“¡Ahora lo veo! Ahora lo entiendo”). La cámara encarna ambos aspectos —cada fotografía es, por definición, un punto de vista, un ángulo de visión y un momento seleccionados por el fotógrafo—. Al mismo tiempo, la imagen resultante puede considerarse una prueba objetiva de la escena presenciada; su verdad aparentemente independiente del fotógrafo.

El valor del fotoperiodismo y de la fotografía documental depende de nuestra fe en la objetividad del fotógrafo y en el estatus de evidencia de la fotografía. De hecho, cada día, miramos imágenes que nos informan acerca del mundo y, generalmente, las aceptamos como evidencia irrefutable de acontecimientos y fenómenos. El hecho de que sepamos que las fotografías pueden manipularse y utilizarse para mentir, solo refuerza nuestra fe general en la verdad esencial de la fotografía: si nos enteramos de que una fotografía “documental” ha sido alterada, entonces nos sentimos estafados, manipulados.

Las imágenes que pretenden contar la verdad sobre los acontecimientos están sujetas a consideraciones éticas y filosóficas.

3.2



La cámara nunca miente

La guerra de Vietnam (1954-1975) se ha denominado la “guerra mediática”: las imágenes del conflicto fueron emitidas y llegaron a todos los hogares en América y Europa, y se publicaron en revistas y periódicos. Se ha convertido en un lugar común declarar que el curso de la guerra se vio materialmente afectado por la difusión de imágenes, porque la “verdad” que desvelaron hizo que las historias oficiales se interpretaran como mentiras.

El 1 de febrero de 1968 Eddie Adams se hallaba en una calle de Saigón (Vietnam) y vio al general Nguyễn Ngọc Loan apuntar su pistola a la cabeza de un prisionero del Vietcong; en el momento en que Loan disparó, Adams apretó el disparador de su cámara y produjo una de las imágenes más icónicas, no solo de la guerra sino del siglo xx.

La imagen fue, y sigue siendo, profundamente sobrecogedora debido a que ese acto brutal se muestra en toda su crudeza. La cámara registró objetivamente un acontecimiento real, la ejecución de un ser humano. El hecho de que la exposición de una fracción de segundo (1/500 de segundo) congela lo que el ojo humano no puede percibir, no disminuye su verdad —en todo caso, la refuerza—. No cabe la menor duda sobre lo ocurrido. Adams ganó el Premio Pulitzer con esta imagen.



Pero ¿qué es lo que realmente leemos en la imagen? Lo denotado es muy claro: el hombre de la izquierda de la imagen apunta una pistola a la cabeza del hombre de la derecha; parece, por la expresión del rostro del hombre de la derecha, que la bala acaba de ser disparada. Estos son hechos: hablan con elocuencia de la inhumanidad del ser humano para con sus semejantes. Pero la imagen en sí misma nos dice poco acerca de las circunstancias de esta ejecución y de sus razones; por lo tanto, el espectador posiblemente empatice con la víctima.

3.3

Título: El general Nguyễn Ngọc Loan ejecutando al prisionero del Vietcong, Nguyễn Văn Lém, Saigón, 1 de febrero de 1968
[General Nguyễn Ngọc Loan executing Viet Cong prisoner, Nguyễn Văn Lém, Saigon]

Fotógrafo: Eddie Adams

De las miles de fotografías realizadas durante la guerra de Vietnam, esta es una de las pocas que ha adquirido una importancia imperecedera. La aparente brutalidad casual de esta ejecución sigue siendo tan sobrecogedora como lo fue en 1968.

Verdad e interpretación

En una entrevista filmada (An Unlikely Weapon, dirigida por Susan Morgan Cooper, 2008), Eddie Adams habla de su fotografía:

“Me encontraba a una distancia de menos de dos metros del prisionero y a la izquierda estaba este tipo, no tenía ni idea [de quién era], lo observé y vi que sacaba su pistola... hice un único disparo: fue el instante en que disparó... ni siquiera sabía que lo había fotografiado disparando... cuando vi la imagen no me impresionó... no es una gran obra de arte fotográfico... la luz no era buena... la composición era horrible... sigo sin entender... porque fue tan importante”.

Adams estaba haciendo su trabajo: fotografiando. Una imagen como esta surge de una combinación de experiencia profesional, reacción instintiva y suerte. Tal como dice Adams, no sabía lo que había fotografiado en aquella exposición de una fracción de segundo, ni tampoco comprendió la importancia de la imagen, los significados que se le darían y los efectos que tendría.

Solo a través de la contextualización de la imagen, aportando información, el espectador la podrá leer e interpretar correctamente. Lo que el espectador no es capaz de leer en una imagen es el contexto.

“[Loan] enfundó su pistola... dijo: ‘Mató a muchos de mis hombres y a mucha de vuestra gente’, y siguió caminando... era una guerra... yo había visto morir a tanta gente... no es agradable, pero... le disparó, era un prisionero, y le disparó; quizá yo hubiera hecho lo mismo. La fotografía destruyó [la vida de] Loan y esto es lo que más me molesta de todo... supongo que la fotografía... provocó cosas buenas, pero yo no quiero herir a las personas... realmente me molesta; como fotógrafo, esa no es mi intención, no es lo que quiero hacer”.

Eddie Adams, fotógrafo

Sin embargo, si no fuera por la fotografía de Adams (y el documental del mismo incidente), la ejecución de Nguyễn Văn Lém por el general Nguyễn Ngọc Loan sería un incidente rutinario de guerra, sin importancia y ya olvidado; un dato estadístico anónimo entre los millones de muertes. Pero la representación del incidente le ha otorgado relevancia.

En una charla que analizaba la representación y los medios de comunicación, el profesor Stuart Hall argumentaba que “El significado de un acontecimiento no existe hasta que se representa... el proceso de representación entra a formar parte de los propios acontecimientos... La representación es constitutiva de acontecimientos”.

Ya que la publicación de la fotografía de Adams afectó no solo a la vida personal del general Loan, sino también influyó en el peso de la opinión pública sobre la guerra y en consecuencia sobre el curso de esta, la afirmación de Hall parece ser cierta. Los significados del acontecimiento (salvo para sus protagonistas) surgen directamente de su representación en la fotografía.

Dado este potencial, existe una clara responsabilidad ética por parte del fotoperiodista o del fotógrafo documental: si sus imágenes pretenden registrar y comunicar acontecimientos que tienen lugar por todo el mundo, necesitamos ser capaces de creer que lo que la fotografía muestra, en la medida de lo posible, es aquello que nosotros hubiéramos visto si hubiéramos estado en el lugar del fotógrafo. La imagen que más emociona es aquella que nos convence de que se trata de una observación neutral, desinteresada; quizá el fotógrafo se sienta emocionado, pero el ojo mecánico de la cámara se supone que es indiferente a la escena y, por ello, la hace “verdadera”.

Sin embargo, el reconocimiento de que las fotografías poseen todo ese poder es una invitación abierta para explotar su capacidad de influir en el espectador y en el curso de los acontecimientos. Actualmente, este reconocimiento es universal, así que mucho de lo que vemos en las imágenes de los medios es efectivamente una *performance* realizada para ser representada. Esto va desde los devastadores actos terroristas hasta el trabajo del asesor político asegurándose de que su cliente lleva la ropa adecuada y está rodeado de las personas correctas para transmitir el mensaje deseado al público, pasando por la más humilde fotografía familiar: “sonreí a la cámara”.

El fotógrafo que da la impresión de actuar sin que sus modelos lo vean, que los captura sin que se den cuenta (por ejemplo, los retratos realizados por Walker Evans en el metro o las fotografías hechas por Richard Billingham a su familia), “parece” acercarnos más a la realidad.



3.4

3.4

**Título: Londres, Reino Unido,
26 de marzo de 2011 [London, UK]**

Fotógrafo: 1000 Words

En la mayoría de las imágenes de acontecimientos actuales, el fotógrafo es invisible, el espectador de la fotografía tiene la impresión de tener una vista privilegiada de la acción. Al incluir a los fotógrafos en esta imagen de un enfrentamiento entre manifestantes y policías en Londres, esa ilusión se desmorona, ya que se desvela que los fotógrafos son parte de la historia y no unos meros observadores neutrales.

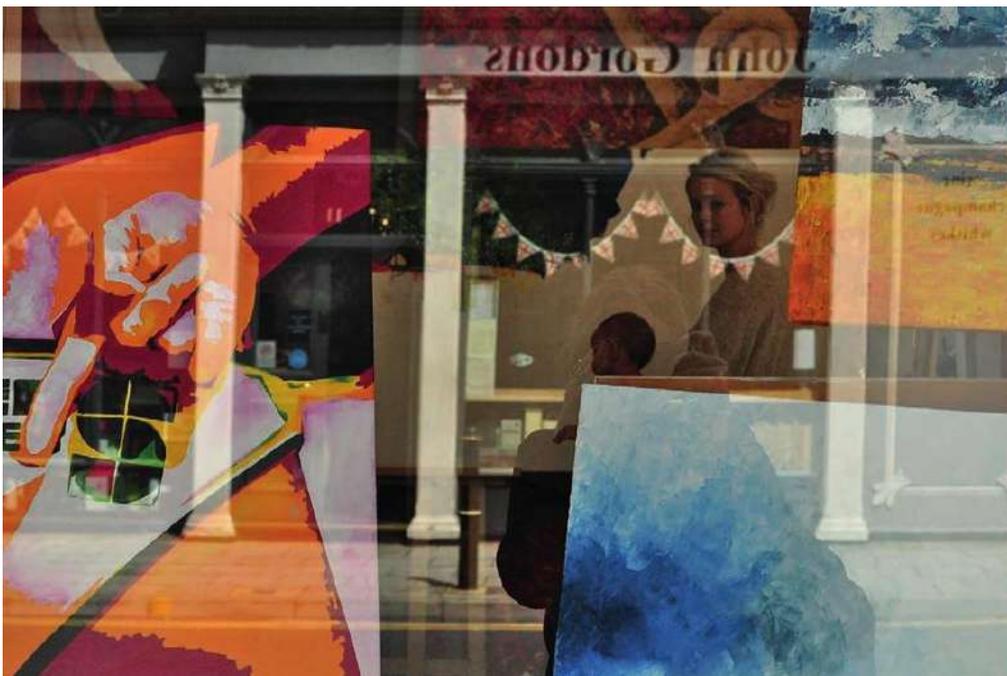
Realismo e ilusión

“Realismo” es un término sorprendentemente engañoso. En apariencia se refiere de manera directa a las imágenes que imitan convincentemente la realidad. Durante mucho tiempo se asumía que la tarea del arte era precisamente eso.

Se puede argumentar que esto empieza con la leyenda griega sobre la competición entre Zeuxis y Parrasio (el primero pintó un racimo de uvas de forma tan realista que engañó a los pájaros; el segundo pintó una cortina tan convincente que engañó a su rival) y llega hasta la invención de la fotografía. Y, de hecho, la inagotable fascinación y utilidad de la fotografía reside precisamente en su (supuesta) fidelidad al registrar las apariencias.

Sin embargo, el realismo —un movimiento artístico relacionado con los pintores del siglo XIX como Gustave Courbet— trasladó el énfasis puesto en la mera apariencia, que podía ser representada de manera convincente incluso para temas totalmente idealizados o fantásticos, a la representación de la verdad de la experiencia. Courbet pintó cuadros —como, por ejemplo, *Entierro en Ornans*, 1849— que describían a gente ordinaria en circunstancias cotidianas a través de composiciones informales. Una de las innovaciones aportadas por las pinturas realistas e impresionistas fue la semejanza de sus composiciones con el encuadre fotográfico de las instantáneas; recurso que significa espontaneidad y realismo.

3.5



Realismo y realidad

Otra complicación añadida en el uso del término “realismo” es fruto de enfatizar, no solo la persuasión que emana de la realidad de la escena representada, sino la realidad del propio medio. Así como el ilusionismo constituyó durante épocas el recurso de los pintores, el arte moderno dirigió la atención hacia la construcción de la propia obra; las marcas de los brochazos (marcas indiciales de la presencia del pintor), la planitud del soporte: una superficie para ser mirada y no una ventana ilusoria a través de la cual mirar.

La “transparencia” del medio es parte de la peculiaridad de la fotografía: la imagen es inseparable de la superficie —tanto si se trata de una proyección de luz como de una copia en papel— haciendo que la ilusión de la fotografía, como ventana abierta a la realidad, resulte muy convincente. No existe ninguna huella o evidencia del fotógrafo. En términos puramente convencionales, esa huella significaría que estamos ante una “mala” fotografía —un dedo delante del objetivo, elementos desenfocados, sobreexposición, composición desequilibrada— ya que la atención se fija en el proceso. Por otra parte, esto también puede leerse como indicador de una autenticidad en bruto, honestidad y conciencia de la imagen como algo “real” en sí mismo, una parte del mundo real.

3.5

Título: Reflejos, 2012 [Reflections]

Fotógrafo: Joanna Casey

Aquí la fotografía como “ventana a la realidad” se complica al centrarse en la propia ventana. En lugar de acercarnos a lo real, la ventana refleja un collage de múltiples capas, formas y signos. Entre el caos y la abstracción emerge un rostro de mujer que mira sereno al espectador.

Imágenes verdaderas

A principios del siglo xx, Nueva York era uno de los lugares más poblados del mundo. La emigración alcanzó su punto álgido en 1907, cuando más de un millón de inmigrantes pasaron a través de Ellis Island y se instalaron en Nueva York. Fuera cuales fueran las expectativas de los inmigrantes, la realidad para muchos de ellos fue, al menos inicialmente, la pobreza y la miseria. A Jacob Riis, que también había emigrado desde Dinamarca en 1870, le impresionaron las condiciones de las casuchas en las que vivían muchos inmigrantes.

Al principio Riis se dedicó al periodismo, pero acabó trabajando en una campaña para la reforma de las condiciones de vida de los inmigrantes, utilizando fotografías para

ilustrar sus artículos y su libro *How the Other Half Lives* (1890).

Riis no profesaba interés alguno por el “arte” de la fotografía o por sus sutilezas técnicas; sin embargo, fue un pionero en el uso de la luz de *flash*. Tanto él como sus socios entraban en las habitaciones oscuras, provocaban un fogonazo de magnesio y capturaban por sorpresa imágenes de sus ocupantes. Según los estándares profesionales, sus fotografías se consideraban muy crudas —¡por no mencionar la ética de su forma de trabajar!—, pero se puede argumentar que se adecuaban perfectamente al tema: las “malas” fotografías expresaban las malas condiciones. En resumen, Riis practicaba de manera instintiva una forma de realismo.

3.6



3.6

Título: Alojamiento por cinco céntimos, Bayard Street, c. 1889 [Five Cents Lodging, Bayard Street]

Fotógrafo: Jacob Riis

Riis fue pionero en el uso del *flash* para iluminar literalmente los rincones más oscuros de los tugurios de Nueva York. No queda totalmente claro si las personas que aparecen en esta imagen fueron fotografiadas por sorpresa o si posaron para la toma. La ética de Riis puede cuestionarse, pero sus métodos fueron claramente eficaces.

3.7

Título: Dachau, 2012

Fotógrafo: Matt Frederick

Es obvio que una fotografía contemporánea no puede mostrar nada del horror que se asocia al campo de concentración de Dachau entre 1933 y 1945. Sin embargo, la composición formal y la tonalidad de la fotografía de Frederick transmiten una dignidad callada, que de forma emotiva respeta la memoria de millones de víctimas del nazismo.

Forma y contenido

La relación entre forma y contenido es un asunto estético fundamental para cualquier hacedor de imágenes. Por una parte, la imagen inmaculada y “bella” de la tragedia y el sufrimiento puede parecer inapropiada e incluso ofensiva; por otra parte, los significantes de autenticidad e inmediatez pueden manipularse y parecer falsos.

Las fotografías de Robert Frank, publicadas en *The Americans* (1958), fueron realizadas gracias a una beca que el autor recibió para fotografiar todas las capas de la sociedad estadounidense. Al principio, tuvo una acogida negativa por parte de algunos, mientras que otros vieron que estaba devolviendo cierta “brutalidad” al medio, que se había vuelto demasiado refinado y sobrio, añadiendo realismo. Garry Winogrand etiquetó sus fotografías de calle con el término “inclinadas”, lo que connotaba dinamismo y frescura. Sin embargo, lo que empezó siendo una innovación estilística pronto se convirtió en cliché e imitación.

El estilo es importante; da forma a la lectura de la fotografía.

3.7



El escritor A. D. Coleman afirma que “todas las fotografías son ficciones, mucho más de lo que somos capaces o deseamos reconocer”. Sin embargo, la mayoría de las fotografías disimula el grado de su construcción mediante esa ilusión de transparencia.

Hasta ahora, la discusión ha enfatizado las cuestiones surgidas de la verdad percibida de la fotografía; pero, obviamente, este es solo un aspecto de la historia. Por supuesto, a lo largo de casi toda la historia del medio ha dominado la preocupación relativa a la verdad de la fotografía, pero también ha existido un interés por la construcción de escenarios ficticios, la explotación de la creatividad pictórica y la libertad de la que disfrutaban los pintores. El realismo implícito en el medio añade un interés añadido a las fotografías resultantes; aunque el espectador sea consciente de que se trata de una escena preparada e interpretada por modelos con la finalidad de realizar la fotografía, el realismo puede ser muy seductor.

Este enfoque es quizá más evidente y habitual en la fotografía publicitaria y de moda, en la que el espectador comprende el “juego” y disfruta de las connotaciones de fantasía y *glamour*. El juego, sin embargo, puede llegar a ser muy sofisticado cuando, por ejemplo, para contrarrestar cierto cansancio provocado por un *glamour* artificial, se recurre a una estética *grunge*, que utilice escenarios en ruinas y/o un procesado “sucio”, para dar realismo y un *glamour* irónico.

La ficción en fotografía puede explorarse a través de la construcción o de la manipulación; ambos enfoques son tan viejos como el propio medio.

3.8

3.8

Título: Fotografía publicitaria realizada en la casa de John Lautner, Los Ángeles, Estados Unidos, 2011 [Fashion shoot at the John Lautner House, Los Angeles, US]

Fotógrafo: Christopher Anderson

El modelo nada completamente vestido; el escenario es la piscina de una casa futurista y llena de *glamour* en California. Los espléndidos colores y las formas abstractas del agua anulan aspectos prácticos y de comodidad.



La imagen construida

Hippolyte Bayard fue uno de los pioneros de la fotografía. En 1839, inventó el proceso positivo directo sobre papel y expuso su trabajo antes del anuncio público del proceso del daguerrotipo. Sin embargo, desde los círculos políticos se conspiró para negarle la fama, que recayó en Daguerre. En 1840, Bayard realizó el *Autorretrato como ahogado*, que llevaba el siguiente comentario:

“El cadáver que ven aquí es el de monsieur Bayard, inventor del proceso que se les acaba de mostrar... El gobierno que ha sido tan generoso con monsieur Daguerre ha declarado que no puede hacer nada por monsieur Bayard, así que el pobre diablo se ha ahogado... Ha pasado varios días en la morgue... como pueden observar, el rostro y las manos del caballero empiezan a descomponerse”.

Bayard no había muerto, sino que había producido la primera fotografía escenificada.

En 1858, Henry Peach Robinson expuso *Los últimos instantes* [*Fading Away*], una obra que ejemplificaba la incomodidad generada por la imagen escenificada. La imagen pretende mostrar a una joven muriendo, probablemente, de tuberculosis. Sin embargo, está construida a partir de cinco negativos y los modelos son actores. Tal como señala el historiador de arte Stephen Eisenman, algunas personas se sintieron ofendidas por la falta de delicadeza en el tratamiento de un tema como este, y otras por su artificialidad, que se consideró como una violación de la autenticidad fotográfica.



3.9

3.9

Título: Los últimos instantes, 1858
[Fading Away]

Fotógrafo: Henry Peach Robinson

Robinson, un pintor convertido en fotógrafo, gozó de un éxito considerable gracias a sus composiciones pictoricistas. Realizaba un esbozo previo de las imágenes, fotografiaba por separado cada elemento y después combinaba los negativos (cinco, en este caso) para conseguir una única estampa.

El método dirigido

La finalidad de Henry Peach Robinson era hacer arte con la fotografía. Sin embargo, su forma de trabajar construyendo las imágenes se convirtió en un fenómeno marginal en la moda e historia fotográfica de principios del siglo xx, que favorecieron la fotografía “directa”.

Sin embargo, tal como A. D. Coleman ha explicado, el método dirigido simplemente se mantuvo oculto hasta que resurgió en la década de 1970, en especial en la obra de Cindy Sherman y Jeff Wall.

En el siglo xxi, el método vuelve a ocupar una posición central, por ejemplo, en el trabajo de Thomas Demand, que construye modelos tridimensionales con el propósito de fotografiarlos; y Gregory Crewdson que, para producir fotografías, utiliza un equipo de personas como el que se usa en cine. Generalmente, este tipo de imágenes son de gran tamaño y se exponen en galerías, el placer estético y los significados que de ellas se derivan proceden del estatus equívoco que ocupan en relación con la “verdad” fotográfica.





3.11

3.10

Título: Sin título (Breve encuentro) de la serie *Beneath the Roses*, 2003-2007 [Untitled (Brief Encounter) from the series *Beneath the Roses*]

Fotógrafo: Gregory Crewdson

Crewdson es el director de películas de un solo fotograma: las imágenes se dibujan primero sobre el papel, los lugares elegidos se acordonan, trabajan equipos de iluminación y actores. Cada fotografía puede tardar once días en hacerse. Crewdson contrata a un operador de cámara. Las imágenes se positivaban antes de ser publicadas en ediciones limitadas y cada copia puede llegar a medir hasta 210 cm de ancho.

3.11

Título: La charla de la tropa muerta (una visión tras una emboscada de una patrulla de la Armada Roja, cerca de Moqor, Afganistán, invierno de 1986), 1992 [Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a Red Army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986)] Fotógrafo: Jeff Wall

Wall realizó una serie de cuadros fotográficos utilizando actores en un estudio, antes de componer la imagen final mediante un montaje digital. A menudo Wall hace referencia en sus imágenes a la historia del arte. Aquí, esta escena macabra nos remite a una combinación entre fotografía documental y cine de terror. La imagen se expone a modo de enorme transparencia colocada en una caja de luz.



3.12a



3.12b

La imagen manipulada

La aparición de la fotografía digital ha hecho que aumente la conciencia sobre la posible manipulación de las imágenes; sin embargo, la práctica de la manipulación es tan antigua como el propio medio.

No sería descabellado decir que la manipulación es, hasta cierto punto, un aspecto inevitable del propio proceso: desde el momento de encuadrar a través del visor hasta cuando se revela y se corta la imagen, desde el enfoque selectivo hasta la saturación, oscurecimiento o aclarado de los colores, la pose de los modelos o la escenificación... Todas las fotografías son una manipulación de material visual para producir una imagen. De hecho, alguien podría preguntarse a qué se parecería una imagen sin manipulación alguna.

Sin embargo, es posible admitir que estos elementos se comprenden y se toman por verdad; resulta más preocupante cuando las imágenes son modificadas deliberadamente para engañar o desinformar. Por supuesto también aquí el contexto es crucial.

El "ajuste" de las pirámides para que se adapten mejor al diseño gráfico de la cubierta de una revista tiene relativamente pocas consecuencias. Pero la fusión de dos fotografías separadas para conseguir una imagen "mejorada" que representa algún momento en un escenario de guerra es bastante más delicado.

Así pues, una fotografía compuesta por Brian Walski, en la que combinó dos imágenes similares de lo que realmente había captado la cámara para conseguir una con una composición más eficaz, muestra una escena que hubiera podido suceder, pero de la que el autor no fue realmente testigo. Ya que esta imagen existe para alimentar la interpretación, que a su vez da forma a creencias que potencialmente pueden tener consecuencias políticas, esto se convierte en un asunto muy serio. Walski fue despedido de su periódico.

3.12a–3.12b

Título: Fotografías de Voroshilov, Molotov y Stalin con y sin Nikolai Yezhov, c. 1937-1940 [Photographs of Voroshilov, Molotov and Stalin with, and without, Nikolai Yezhov]

Fotógrafo: desconocido

La manipulación de la imagen inferior constituye un reflejo siniestro de la manipulación política de la realidad: Nikolai Yezhov, comisario de Transporte Marítimo y Fluvial, cayó en desgracia y fue fusilado en 1940. En la fotografía manipulada, lo hicieron desaparecer de la historia.

La escena manipulada

Un ejemplo muy sencillo de manipulación —de la escena y no de la imagen— fue la que desarrolló Don McCullin en su fotografía de 1968 *Cuerpo de un soldado norvietnamita*, Hue, Vietnam. Algo totalmente inusual en él. En una entrevista con Colin Jacobson, McCullin recordaba: “En el aire flotaba una especie de locura, habían sido días y días de carnicerías. Me topé con el cuerpo de un joven soldado del Vietcong. Algunos soldados americanos le insultaban y le robaban sus cosas como si fueran *souvenirs*. La escena me ofendió: si aquel hombre había sido lo suficientemente valiente como para luchar por la libertad de su país, merecía respeto. Lo coloqué con sus escasas pertenencias con una finalidad, por un motivo, para hacer una declaración de principios... Sentí que tenía una especie de obligación puritana de dar voz a aquel hombre muerto”.

¿Hasta dónde somos capaces de llegar en nuestro propósito sincero de realizar la fotografía más eficaz?

“Toda la vida de las sociedades en las que reinan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo lo que era vivido directamente se ha sustituido por una representación”.

Guy Debord, escritor y teórico



3.13

3.13

Título: Muerte de un soldado republicano, frente de Córdoba, España, 1936 [Death of a loyalist militiaman, Córdoba front, Spain]

Fotógrafo: Robert Capa

Es famoso lo que dijo Capa: “si tus fotografías no son suficientemente buenas es que no estabas lo bastante cerca”. Aquí, asistimos de cerca al momento de la muerte de un soldado, alcanzado por la bala de un francotirador. Esta imagen mítica de la historia del fotoperiodismo ha sido, sin embargo, objeto de controversia, pues hay quien sospecha que se trata de una imagen escenificada.

Hiperrealidad

Este capítulo se abre con la presunción de que somos capaces de distinguir entre ilusión y realidad y, por supuesto, en general es así. Sin embargo, también se ha planteado aquí, y en el capítulo anterior, que la realidad tal como se experimenta en términos sociales (en relación con las creencias y los comportamientos “normales”, y los significados que damos a los objetos) es producto del lenguaje y de las imágenes —en pocas palabras, representaciones—. Consideramos este presupuesto el estado perfectamente natural de las cosas.

Sin embargo, por ejemplo, Guy Debord, en *La sociedad del espectáculo* (1967), ha argumentado que nuestra cultura está tan saturada de imágenes —por la televisión, la publicidad y ahora Internet— y que nos hallamos tan inmersos en el consumismo, que ahora la realidad existe principalmente en términos de imágenes y de los deseos y relaciones que significan.

Estas ideas fueron desarrolladas posteriormente por el filósofo francés Jean Baudrillard (1929-2007), a quien se relaciona

con los términos de “simulación” e “hiperrealidad”. Según Baudrillard, los significantes de sentido en nuestra cultura cada vez están más alejados de una referencia a la realidad física, y en cambio se refieren a otros significantes, en una cadena sin fin de significación.

Quizá esta idea se entienda más fácilmente en relación con el *branding*: una marca no es más que un nombre que significa un conjunto de asociaciones con la fama, el *glamour*, el estatus —con imágenes— que a su vez prestan su significado y valor a un bien de consumo que, de otra forma, no se podría distinguir de otros productos similares. Por lo tanto, a partir de las imágenes puede construirse un conjunto de significados, valores e incluso identidades (véase el capítulo 4). Estamos invitados a dar forma a nuestro ser “real” basándonos en imágenes que en esencia son fantasías.

En la sala de los espejos de la cultura posmoderna, experimentamos, como dice Baudrillard, la pérdida de lo real; las imágenes engendran imágenes, la realidad es un juego interminable de significantes.



3.14

Título: La tienda de la esquina, 2011 [The corner shop]

Fotógrafo: Alex Bland

La fotografía de Bland presenta una escena encantada: una tienda bien provista se materializa mágicamente en el bosque. El efecto hiperreal se consiguió laboriosamente encajando distintos lugares e iluminaciones, superponiendo varias imágenes. Las fotografías de la tienda y del bosque se realizaron al anochecer; las ramas se aclararon con cuidado para simular el efecto de la luz que emana de los escaparates.

3.14

“La vida real”: *street photography*

Por supuesto la vida real sigue. La vida real está en las calles: ahí es donde suceden las cosas. La historia humana es una historia social y es en los espacios públicos donde es más claramente visible. Desde el principio, los fotógrafos se sintieron atraídos como imanes por el teatro de la calle, que ofrecía una temática rica e inagotable.

Y, de hecho, esta temática se adecua de forma excepcional al medio. La atracción que ejerce sobre nosotros la *street photography* se explica porque nos ofrece una visión directa, a veces divertida o voyeurística, de vidas reales de gente real; su divisa es la espontaneidad y autenticidad.

Sin embargo, la *street photography* también es un buen ejemplo de los temas tratados en este capítulo. Por ejemplo, la fotografía que Robert Doisneau realizó en 1950 de una pareja besándose en una calle de París, parece capturar perfectamente el romance y la espontaneidad del amor entre jóvenes: una pareja perdida en su mundo, tan feliz que ignora a los demás peatones y al fotógrafo que captó el momento.

¿Varía el efecto que produce la imagen al saber que se trata de una escenificación? Mucha gente se sintió decepcionada por esta revelación, ya que parecía minar su veracidad. Doisneau afirmó que había visto a la pareja besarse, pero que no se atrevió a fotografiarlos directamente y les pidió que repitieran el beso para la cámara.

Aquí el asunto clave es el contexto y el propósito: si la intención es representar una idea —en este caso el amor—, ¿hubiera sido mejor una instantánea tomada a escondidas y probablemente peor desde el punto de vista técnico, que una fotografía escenificada, controlada y compuesta? Si al intentar capturar un acontecimiento, un momento, dejamos escapar el disparo ideal, ¿qué problema hay en repetirlo para la cámara? Es obvio que en muchas circunstancias esto sería muy inapropiado.

Los fotógrafos de calle han utilizado tanto métodos abiertos como disimulados para capturar la realidad de la calle: algunos se funden con el entorno (Henri Cartier-Bresson) y observan; otros interactúan directamente con sus modelos (Diane Arbus); otros agreden a los extraños plantando su cámara ante sus rostros (Bruce Gilden); mientras que algunos colocan cámaras y focos y esperan a que la gente entre en el encuadre (Philip-Lorca diCorcia).

“Creo que la *street photography* es fundamental en fotografía. Es puramente fotográfica mientras que otros géneros, como el paisaje o el retrato fotográfico, están en cierto modo relacionados, más mezclados con la historia de la pintura y de otras formas de arte”.

Joel Meyerowitz, fotógrafo de calle



3.15

3.15

Título: Mujer paseando por la Quinta Avenida, Nueva York, Estados Unidos, 1992 [Woman walking on Fifth Avenue, New York, US]

Fotógrafo: Bruce Gilden

El método que utiliza Gilden para fotografiar en la calle es agresivo y resulta controvertido. Trabaja entre la multitud y fotografía con *flash* y desde muy cerca los rostros de personas desconocidas.

Los resultados están llenos de expresividad: son a la vez realistas, y claramente el producto de un ángulo de toma, el objetivo y la iluminación.

Estudio de caso

Thomas Hoepker

Al elegir como objetivo Nueva York, los autores de los terribles acontecimientos del 11 de septiembre de 2001 se aseguraron de que el espectáculo horrible de dos aviones de pasajeros estrellándose contra el World Trade Center y la carnicería que esto produjo consiguieran un eco mediático sin precedentes. Ninguna otra ciudad del mundo hubiera podido garantizar la atención inmediata de tantos fotógrafos y equipos de filmación.

No hay duda de que la evidencia acumulativa de miles de fotografías tomadas ese día contribuyó a una narración clara y trágica de muerte y destrucción, así como también de numerosos actos de heroísmo. Muchas fotografías han adquirido un estatus icónico, funcionando a la vez como documentos dramáticos de aquel acontecimiento terrible y como símbolos de la respuesta de una comunidad frente al ataque.

Sin embargo, ¿cómo interpretar la fotografía de Thomas Hoepker *Jóvenes en el muelle de Brooklyn* del 11 de septiembre de 2001?

Antes de seguir leyendo, escribamos nuestra interpretación de la escena:

- ¿Qué está denotado en la imagen? Tenemos que describir qué información presenta la imagen de forma literal.
- ¿Qué nos dice la escena sobre la gente representada? ¿Qué significa para ellos la escena que están presenciando?
- ¿Dónde está la verdad de esta imagen y cuál es esta verdad?

Los hechos se pueden describir en pocas palabras: cinco personas sentadas en un lugar soleado junto al agua con vistas a la isla de Manhattan, donde es claramente visible la columna de humo que sale del World Trade Center. Hasta aquí podemos decir que estamos ante un registro objetivo. La cámara de Hoepker ha captado la apariencia de la escena tal como era.

Las personas aparecen relajadas lo que, dado el contexto, plantea una posibilidad incómoda —¿no les importa la tragedia que tiene lugar ante sus ojos?—. Así lo expresó el propio Hoepker: “¿Cómo podía este grupo de jóvenes de aspecto simpático estar ahí sentados tan relajados y aparentemente insensibles ante una de las mayores catástrofes acaecidas?”.



3.16

3.16

Título: Jóvenes en el muelle de Brooklyn, 11 de septiembre de 2001 [*Young people on the Brooklyn waterfront*]

Fotógrafo: Thomas Hoepker

Salvo por la espesa columna de humo del fondo y lo que significa, la escena parece, tal como Hoepker ha dicho, casi idílica. Uno de los problemas recurrentes que plantea la lectura de las fotografías es hacer cuadrar la evidencia visual aparentemente objetiva con la interpretación subjetiva teñida de suposiciones y conocimiento retrospectivo.

Hoepker rechazó publicar esta imagen inmediatamente después de que ocurrieran los hechos porque era demasiado “ambigua y confusa”. Cuando la imagen se difundió cinco años más tarde, provocó un debate sobre su interpretación. Hoepker ha descrito cómo realizó la fotografía: en tanto que fotógrafo profesional, intentaba llegar al escenario de la destrucción y, de camino, vio “una escena casi idílica... flores, cipreses, un grupo de jóvenes sentados al sol... mientras la columna de humo, densa y oscura, se elevaba al fondo. Salí del coche, realicé tres fotografías de aquel lugar aparentemente tranquilo y me fui a toda prisa”. Como sucede con gran parte de la fotografía documental, el autor no habló con las personas que fotografió; no les preguntó qué sentían ante lo ocurrido ni les pidió permiso para retratarlas.

La interpretación fácil de la imagen —un grupo relajado y en apariencia insensible— fue puesta en entredicho enérgicamente por Walter Sipser, uno de los integrantes del grupo, que escribió:

“Una instantánea puede hacer que los asistentes a un funeral parezcan que se están divirtiendo. Thomas Hoepker tomó una fotografía de mi novia y de mí sentados y charlando con unos desconocidos sobre el fondo de la ruina humeante del World Trade Center... Estábamos profundamente afectados e incrédulos, como todas las personas con las que nos encontramos aquel día... [estábamos] discutiendo acaloradamente sobre lo que acababa de suceder”.

La realidad del momento, registrada tal cual en la fotografía, es que el humo visible y las explosiones audibles (al ser significantes que denotan fuego y destrucción) connotaban un accidente terrible o un ataque, además de dolor y sufrimiento. Sin embargo, esta realidad equivale a un desconcertante fenómeno visual, que todavía es demasiado crudo para poder ser explicado y dotado de sentido: ni los testigos del acontecimiento podían comprender totalmente las razones de lo que estaban viendo o cuáles podían ser las consecuencias, ni tampoco Hoepker (o el espectador de la imagen) podía saber lo que aquellos testigos estaban diciendo o pensando.

Solo de manera retrospectiva fue posible hacer un relato con sentido que encajara con la evidencia, en el que la fotografía de Hoepker, a pesar de toda su ambigüedad, constituye una pieza que, aunque pequeña, tiene valor.



3.17

3.17

Título: Ataque al World Trade Center, 11 de septiembre de 2001
[World Trade Center attacked]
 Fotógrafo: Spencer Platt

El día después del ataque al World Trade Center, en Nueva York, los medios de comunicación de todo el mundo aparecieron dominados por fotografías como esta: la escala y el horror del suceso aparecen representados de manera directa, pero aun así la imagen visual nos remite de forma perturbadora a una escena de una película de catástrofes.

Sinopsis

Este caso de estudio ha utilizado la semiótica para mostrar cómo una representación “honestá” de una escena puede, resultar muy ambigua y abierta a una interpretación potencialmente engañosa.

- La verdad y el significado de un suceso no necesariamente se captan a través de la mirada; las explicaciones llegan más tarde.
- La verdad de una fotografía reside en mostrar la apariencia de una escena, en un momento determinado, desde una posición y registrada con una cámara y un objetivo determinados.
- La interpretación de una fotografía (así como del acontecimiento que representa) depende del conocimiento y de las suposiciones, factores externos a la propia imagen.



4.1

4.1

Título: Autorretrato, 1965
[Self-Portrait]

Artista: Andy Warhol

Warhol llegó a hacerse muy famoso. Su imagen en películas, fotografías o pinturas (como esta versión en serigrafía de un retrato fotográfico) transmitía una identidad clara. Sin embargo, el Warhol "real" siempre fue esquivo. La paradoja de la fama está en que cuanto mejor conocemos la "imagen", menos seguros estamos de conocer a la persona.

4

Identidad

El artista pop Andy Warhol dijo una vez: “Si quieres conocer todo sobre Andy Warhol, solo tienes que fijarte en la superficie: de mis pinturas y películas y de mí, ahí estoy yo. No hay nada más debajo de ella”.

Esto parece confirmar la visión de aquellos que le consideraron una persona y un artista poco profundo. Sus retratos de la década de 1980 —bloques de color brillantes y modernos superpuestos sobre fotografías serigrafiadas de personajes famosos— conseguían capturar la vacuidad de una época obsesionada con la moda y la imagen, en detrimento de significados más profundos. Por supuesto, los retratos deberían representar a la persona real. Pero ¿cómo debe llevarse a cabo exactamente esa representación? ¿Cómo puede una simple imagen representar el mundo interior de la persona situada frente a la cámara?

Se podría decir que la observación de Warhol es un reconocimiento ingenioso e irónico de la complejidad de la representación de la identidad. La pintura o la fotografía son imágenes literalmente planas: un signo sin nada detrás. Al mismo tiempo, pueden considerarse como un reflejo verdadero de quienes somos realmente (o de quienes creemos ser). Dirige la atención al hecho de que, visualmente al menos, nuestra identidad se significa precisamente a través de las imágenes, a través de signos.

Este capítulo aplica las ideas presentadas en los capítulos 2 y 3 al tema de la identidad individual tal como es representada en las fotografías. ¿Qué es la identidad y dónde se ubica? ¿Cuál es la relación de nuestra apariencia con lo que realmente somos?

Tal como escribió Oscar Wilde, en *El retrato de Dorian Gray*, “tan solo las personas superficiales no juzgan por las apariencias. El verdadero misterio del mundo es lo visible, no lo que no se ve...”.

La fuerza y la atracción del retrato fotográfico son innegables.

Uno de los mayores regalos que la fotografía nos ha hecho ha sido la imagen de las personas del pasado, tanto de familiares y amigos como de celebridades o gente corriente, así como la posibilidad de desencadenar vivamente los recuerdos. Sea lo que sea lo que contribuye a nuestras identidades individuales, somos el fruto de nuestras propias historias.

Por supuesto, siempre se han hecho retratos; sin embargo, la inmensa mayoría de los modelos de los retratos pintados o dibujados era gente importante. El arte del retrato (con notables excepciones, como Goya) ha sido predominantemente un arte del halago y de la imaginación. El retrato fotográfico también es susceptible de halagar y engañar —y aun así ¿quién no siente que la fotografía está más cerca de mostrarnos la apariencia *real* de las personas y, por lo tanto, de darnos una idea de cómo son realmente?—. El escritor George Bernard Shaw dijo: “De buen grado cambiaría todas las pinturas de Cristo por una instantánea”.

Las convenciones históricas del retrato exigían que todos los atributos de la persona se sumaran en una única imagen; pero tal como el fotógrafo Aleksandr Rodchenko señaló, la facilidad y velocidad de la fotografía hacen posible el retrato acumulativo: “¡No intentes capturar a un hombre en un retrato sintético, sino a través de múltiples instantáneas tomadas en momentos y circunstancias distintos!”.

Aunque una acumulación de este tipo cuenta una historia más coherente, seguimos observando el rostro para ver quién es realmente esa persona. Quizá ya no veamos los ojos como “ventanas del alma”, pero son los elementos más expresivos del rostro humano, y los miramos en busca de la persona real que hay tras ellos. Aun así, la “identidad” sigue siendo esquivada y misteriosa. Nos podemos preguntar dónde está la identidad y en qué consiste. ¿Cómo la podemos ver, conocerla, representarla?



4.2

4.2

Título: Che Guevara (en el funeral por las víctimas de una explosión en Cuba), 5 de marzo de 1960

Fotógrafo: Alberto Korda

Korda realizó dos clichés de Guevara asistiendo a un funeral. Una versión reencuadrada de esta fotografía, en la que se eliminaron el perfil y la palmera, se convirtió en una de sus imágenes más reproducida y reconocible. Fuera del contexto revolucionario marxista del que procedía, la mirada conmovedora de Guevara y su belleza se han leído como símbolo de muy diversas causas, a menudo irónicamente inapropiadas.

La lectura de las personas, la lectura de las imágenes

La mayoría de nosotros somos semiólogos expertos al menos en un aspecto: tenemos mucha práctica en “leer” a las personas y además somos conscientes de cómo otros nos ven y juzgan. Por ejemplo, nos fijamos en los significantes de género, edad, etnia, clase y carácter, que interpretamos a través de lo que conocemos y de nuestros prejuicios, para juzgar a los individuos.

Las primeras impresiones son muy importantes y la mayoría de nosotros nos preocupamos por causar la mejor impresión o la impresión “correcta”. Lo que es “correcto” se identifica con “ser fiel a uno mismo” o con adecuarse a las convenciones que las circunstancias requieren. Nos presentamos de manera distinta ante un amante, un pariente, un empleado o un profesor; en casa, en el trabajo o en una entrevista. El modo de vestir, nuestras expresiones faciales, cómo nos ofrecemos al escrutinio y a la observación de otros son elementos de una actuación diseñada para comunicar o, quizá, para construir una idea de quiénes somos.

Esta conciencia de uno mismo es claramente evidente en presencia de una cámara.

Si dirigimos el objetivo hacia una persona, y si esta se da cuenta de ello, quizá responda con una sonrisa, una mueca o se ponga a posar. Tanto si adopta una actitud abierta o a la defensiva, siempre se tratará, sobre todo, de una respuesta a la cámara, marcada por la conciencia de cómo el sujeto puede aparecer en la fotografía.

“Un día, hace mucho tiempo, di con una fotografía de Jerónimo, el último hermano de Napoleón (1852). Me dije entonces, con un asombro que después no he podido despejar: ‘Veo los ojos que han visto al Emperador’”.

Roland Barthes, filósofo



¿Qué es la identidad?

La noción de identidad individual es muy escurridiza. ¿Dónde está y qué es? ¿Deriva de nuestros genes, del lugar donde nacimos, de nuestra raza, clase o formación, de nuestro género o sexualidad? ¿O de nuestra apariencia? ¿Del color de la piel, del pelo, de los ojos o incluso de la ropa que vestimos? Evidentemente es todo esto, junto con la historia de nuestra vida, nuestras experiencias y circunstancias.

Sin embargo, la forma de pensar convencional propone que sea cual sea nuestra situación, sea cual sea la pose que adoptemos, la moda o los estilos que hagamos nuestros, en nuestro interior existe una identidad “real” y “verdadera”; una esencia individual que nos marca desde la cuna hasta la tumba y que un retratista hábil es capaz de reconocer, capturar y representar.

Se trata de una noción esencialista de la identidad, que asume que dicha esencia nos define y no cambia. Ya que está claro que todos somos fruto de nuestra herencia genética, que determina determinados atributos físicos, esto no explica la idea de “carácter”; se puede decir que nuestro carácter es intrínseco a nuestra nacionalidad, género, sexualidad, clase, etnia e incluso confesión religiosa. Pero esto resulta problemático: por ejemplo, la nacionalidad es una noción completamente política y las interpretaciones de los significados de género, sexualidad, clase, etnia y religión varían mucho.

La identidad construida

Un enfoque alternativo, que refleja las ideas expuestas en los capítulos 2 y 3, es la noción “constructivista” de identidad. Del mismo modo que se planteó que las “cosas” solo tienen significado en virtud de su contexto —el modo en que se ven en relación con otras cosas, la manera en que se utilizan o cómo se denominan—, podemos decir que la identidad no es algo inamovible sino que es relacional. Quiénes somos deriva de las circunstancias del entorno, pero no necesariamente nos definen; quiénes aparentamos ser depende de la forma en que nos presentamos y a quién.

Resumiendo, nuestra identidad es un proyecto constructivo en curso que dura toda la vida y la forma en que nos perciben depende de la interacción entre nuestra forma de actuar y el dominio de las convenciones de significantes de identidad y las habilidades con las que son leídas.

4.3

Título: Tatuado [Tattooed]

Fotógrafo: Kenneth Benjamin Reed

Las prácticas de decoración y modificación corporal tienen una larga historia y son parte de tradiciones enraizadas en rituales. Sin embargo, los tatuajes contemporáneos en Occidente están más relacionados con el individualismo. Tanto si esto significa la expresión de una identidad “esencial” única como si es la evidencia de la construcción de una identidad, sigue siendo tema de debate.

Los fotógrafos han utilizado diversos enfoques para significar las identidades de sus modelos. En general se trata de retratos “ambientados” —en los que el modelo se presenta en un espacio y contexto reales que expresan sus gustos, actividades o circunstancias— o de retratos de estudio, en los que el sujeto puede estar rodeado de objetos o bien aislado sobre un fondo neutro. Además, los fotógrafos utilizan una amplia gama de recursos para relajar, animar, sorprender o distraer al modelo, con el fin de conseguir una apariencia más natural ante la cámara.

Habitualmente el retrato se construye contando con la participación consciente e intencionada del modelo. Sin embargo hay quien opina que se consigue un retrato más auténtico cuando el sujeto no sabe que está siendo fotografiado o cuando se le pilla desprevenido, es decir, cuando no es consciente de hallarse ante la cámara, pues así se impide que adopte instintivamente una pose y manipule su propia apariencia para proyectar una determinada imagen. Esto se manifiesta en algunas formas de abordar la *street photography* cuando el fotógrafo pasa desapercibido o disimula lo que está haciendo. Por ejemplo, Walker Evans utilizó una cámara escondida; Paul Strand y Helen Levitt utilizaron cámaras con falsos objetivos, engañando a los retratados, que pensaban que simplemente presenciaban cómo trabajaba el fotógrafo. En cambio, los paparazzi persiguen de forma descarada a los famosos con el propósito de cazarlos desprevenidos fuera del escenario, para que podamos ver a la persona real que se esconde detrás de la máscara.

Pero todo esto presupone que la identidad es algo que puede “encontrarse”, revelarse y representarse y, además, que es posible conseguirlo con una única imagen.

Sin embargo, como decíamos antes, si entendemos la identidad como un estado en evolución que presenta distintas caras en contextos diferentes, difícilmente una única fotografía será capaz de expresar esta complejidad. En el mejor de los casos, el fotógrafo de retrato debe gestionar el proceso para construir una representación que connote una idea específica de la identidad.

4.4



4.4

Título: Regalos (tres hombres de la tribu asmat, tres camisetas, tres regalos), 1994 [Presents (three Asmat men, three T-shirts, three presents)]

Fotógrafo: Roy Villevoye

El retrato de Villevoye plantea cuestiones incómodas acerca de la representación de la identidad. Los asmat son una tribu indígena de una región remota de Nueva Guinea que han mantenido antiguas tradiciones culturales ante la colonización y la modernidad. Aquí, los hombres posan alineados como si se tratara de un estudio antropológico, pero visten camisetas que hacen referencia a la cultura occidental.



Los retratos de estudio

La noción convencional del retrato de estudio es heredera de la historia del retrato pictórico, en el que el fondo debía proporcionar un contexto o sencillamente otorgar una dignidad formal para reforzar la imagen del modelo. Las personas que acuden a un estudio de retrato suelen vestirse con sus mejores galas y posan sobre un fondo acompañados por una serie de objetos. La naturaleza limitada e impersonal de estos estudios produce inevitablemente un resultado estereotipado y convencional. En su estudio de retrato en Mali, los clientes de Seydou Keïta no solo acudían bien vestidos, a menudo con ropa con estampados espectaculares, sino que también llevaban sus propios objetos (una radio, una bicicleta, un escúter), afirmando así en las fotografías la idea que tenían de su identidad.

El fondo neutro adquiere su forma más austera y dramática en la obra de Richard Avedon e Irving Penn, fotógrafos que aplican sus métodos a los retratos de personas corrientes, famosos y modelos de moda.

El “estudio” que Avedon utilizó para los retratos de *In the American West* incluía un fondo portátil blanco ante el cual posaban sus modelos, obreros y obreras corrientes. El fondo sirve para aislarlos de las distracciones de su entorno cotidiano y centrar toda la atención en las texturas de sus ropas, rostros y cuerpos, en los que leemos su “personalidad”.

El aislamiento hace que nos sintamos tentados de creer que vemos la esencia de la identidad del sujeto, pero al mismo tiempo, provoca un efecto de “extrañamiento o desfamiliarización” (véase el capítulo 3). Privados de un contexto normalizador, las personas retratadas parecen a la vez auténticas y exóticas. Esta última cualidad es aún más evidente en los retratos de Irving Penn de personas no occidentales, por ejemplo de hombres de tribus de Nueva Guinea o mujeres marroquíes, en los que el contraste entre la sofisticación elegante del método y los atuendos tradicionales resulta llamativo y perturbador.



4.5

4.5

Título: Retrato talibán, Kandahar, Afganistán, 2002 [Taliban portrait, Kandahar, Afghanistan]

Fotógrafo: © T. Dworzak
Colección/Magnum Photos

Resulta llamativo el contraste de este retrato de soldados talibanes realizado en un estudio de Kandahar con los estereotipos habituales que existen en Occidente. Esta es una de las numerosas fotografías encontradas por el fotógrafo de guerra Thomas Dworzak tras la caída del régimen talibán en 2002. Las imágenes, retocadas por el fotógrafo, construyen un retrato romántico e íntimo de los jóvenes.



4.6

4.6

Título: Niño pintado de rojo durante el festival Holi, Bombay, 1996 [Red boy during Holi festival, Mumbai]

Fotógrafo: Steve McCurry

McCurry se ha especializado en retratos callejeros, encontrando a sus modelos en su entorno auténtico. Este niño pintado de rojo participa en el festival hindú Holi, en el que la gente se empapa la cara y el cuerpo con colores vivos.

Retratos ambientados

Uno de los proyectos documentales de retrato más ambiciosos fue el realizado por August Sander, *Hombres del siglo xx*, iniciado en 1911 y desarrollado sin interrupción hasta la década de 1950. Sander se propuso documentar ejemplos de todos los tipos sociales que vivían y trabajaban en la Alemania de su época. Su enfoque era muy formal: la mayoría de las personas posan frontalmente, rígidas y sin sonreír; su forma de vestir y el entorno denotan su trabajo y estatus. Las fotografías constituyen un documento histórico fascinante de tipos sociales. Sin embargo, aunque la apariencia física de los modelos y los entornos nos ofrecen mucha información, siguen siendo tipos anónimos e inescrutables, en lugar de individuos expresivos.

Los retratos de neoyorquinos realizados por Diane Arbus en la década de 1960 guardan un parecido superficial con la obra de Sander. Aquí también los retratados miran de frente, totalmente conscientes de la mirada de la cámara; pero mientras que el enfoque de Sander, desapasionado y sistemático, establece una gama de estereotipos (campesino, bohemio, clase media), Arbus se centra en tipos muy particulares. Sus modelos se distinguen por su rareza, es decir, no encajan en ningún estereotipo convencional. La mirada franca de su cámara presenta a sus modelos como *outsiders* vulnerables, por ello sus fotografías siguen siendo controvertidas: algunos las consideran profundamente empáticas, un homenaje a esa diversidad social que la sociedad convencional marginaliza sin contemplación; otros ven a Arbus como una explotadora cruel de la inocencia de sus modelos.

El retrato subjetivo

El énfasis presente en el proyecto de Sander es la objetividad —toda nuestra atención se dirige a los fotografiados y a la información visual ofrecida—; así como reconocemos a Sander como el organizador del proyecto y admitimos también la consistencia de su método, en cambio sus fotografías nos hablan muy poco de él. Las imágenes de Arbus, por otra parte, son muy subjetivas: nos permiten conocer sus intereses y su modo de ver el mundo.

A Rineke Dijkstra, admiradora de Arbus, le interesa hacer retratos de personas en un estado de transición. Sus retratos de la serie *Beach* muestran a adolescentes en traje de baño con el mar de fondo. Fotografiadas en ese momento entre la niñez y la madurez, y presentadas vestidas solo con traje de baño, sus modelos revelan una torpeza conmovedora que parece auténtica. Sus retratos de madres con hijos recién nacidos y de toreros con salpicaduras de sangre fruto de su faena son más extremos. En cada caso, los modelos fotografiados en ese estado de agotamiento, emocionalmente tan intenso, olvidan que están frente a la cámara y permiten lo que Dijkstra denomina un retrato “natural”.

Desde hace mucho tiempo se reconoce la fuerza psicológica del acto de mirar y de ser mirado: en el Génesis se nos dice que cuando Adán y Eva comieron el fruto del Árbol del Conocimiento, “sus ojos se abrieron y comprendieron que estaban desnudos”.

Cualquier cosa que podamos decir sobre la fotografía, sin duda tiene que ver con el acto de mirar. Tal como hemos dicho, cuando el objetivo de una cámara nos apunta sentimos su mirada, del mismo modo que cuando un par de ojos nos mira. Esta mirada nos puede resultar agradable o desagradable; quizá nos haga sentir admirados o expuestos y “desnudos”. Tomamos conciencia de la apariencia que creemos mostrar al otro. Quizá cambiemos la expresión de nuestro rostro o la actitud de nuestro cuerpo para reforzar la significación de una identidad que esperamos el otro lea; a su vez, el otro se convierte también en el objeto de nuestra mirada e interpretación. Con esta simple interacción de las miradas se puede dar una mezcla compleja de placer o incomodidad, de deseo o poder.

Esta complejidad aumenta cuando observamos una fotografía: el espectador de una fotografía mira un rostro que parece devolverle la mirada, pero que en realidad estaba mirando a la cámara o al fotógrafo. Aunque lo sepamos, esto no impide que nos sintamos inducidos a creer que la persona que aparece en la imagen nos sonríe a nosotros.

Miradas

Daniel Chandler, en *Notes on “The Gaze”*, hace una lista útil de las varias miradas que pueden identificarse relacionadas con la fotografía. En resumen, son estas:

- La mirada del espectador sobre una imagen de una persona
- La mirada que una persona fotografiada dirige a otra en la imagen
- La mirada de una persona fotografiada que mira más allá del encuadre como si mirara al espectador, acompañada de gestos y posturas
- La *mirada de la cámara*: la forma en que la propia cámara parece mirar a las personas representadas en la imagen y, por asociación, la mirada del fotógrafo

La mirada puede ser retadora, sugerente o inquisitiva. A lo largo de las épocas se ha entendido el poder de las imágenes: un rostro nos mira desde una estatua, un cuadro o una fotografía y creemos que podemos sentir su mirada. La destrucción iconoclasta de estatuas e imágenes, o el ataque grafitero a una fotografía pueden considerarse como un ataque físico a la persona: tapar los ojos con una banda negra para proteger la identidad se asemeja a un cegamiento. Por otra parte, podemos enamorarnos de la persona que imaginamos nos sonríe seductoramente.



4.7

4.7

**Título: Mirándome, mirándote,
2012 [Watching me, watching you]**

Fotógrafo: Joanna Casey

Esta imagen traza la geometría de las miradas: el niño de la cámara mira fuera del encuadre de la fotografía; los niños que están a la izquierda le miran. El niño de la derecha mira directamente a la fotógrafa (y, por lo tanto, parece mirar al espectador de la fotografía), que, a su vez, los mira a todos ellos.

Género y mirada

El sexo, el género y la sexualidad son claramente elementos fundamentales de la identidad del individuo. El sexo se refiere a las características biológicas de los cuerpos masculino y femenino; el género se refiere a las diferencias culturales que se asumen según las diferencias biológicas; y la sexualidad se refiere a la orientación del deseo sexual.

Mientras que una concepción esencialista del género y la sexualidad considera que se trata de características fijas, que están predeterminadas y siguen de forma natural la identidad biológica dada, la concepción constructivista considera que dichas características son moldeadas por el entorno, la cultura y la experiencia.

Tal como escribió la filósofa francesa Simone de Beauvoir al hablar de la experiencia femenina: “No se nace mujer, se llega a serlo”. Una herramienta importante gracias a la cual todos aprendemos a convertirnos en hombres o mujeres, que se aprende para adecuarse a las convenciones que definen el comportamiento y la apariencia según el género en cualquier cultura, a través de las representaciones visuales. Escritores como John Berger (*Modos de ver*, texto original en inglés publicado en 1972) y Laura Mulvey (*Placer visual y cine narrativo*, texto original en inglés publicado en 1975) han formulado teorías psicoanalíticas de la mirada para argumentar que subyace una política de género en las representaciones visuales de hombres y mujeres.

Berger plantea que la tradición occidental, establecida desde hace tiempo, de representar a los hombres como individuos autosuficientes y poderosos y a las mujeres como objetos de placer visual (principalmente para los hombres) se halla tan fuertemente establecida que la relación de poder que representa parece “natural” y normal, y que esta apariencia se ve reforzada continuamente a través de la repetición.

En *Modos de ver*, Berger resume la relación del siguiente modo: “Los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no solo la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres, sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo, se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión”.

El concepto de mirada adquiere toda su fuerza en relación con el cuerpo.



4.8

4.8

Título: Mujer en las carreras, 2012
[Woman at the races]

Fotógrafo: Joanna Casey

Esta mujer, captada por la fotógrafa mientras descansaba en medio del ajetreo de la multitud, mira directamente a la cámara con un tranquilo control de sí misma: su mirada enigmática, entre divertida y retadora, combinada con su lenguaje corporal, le otorga una presencia electrificante.

Ver a una persona significa literalmente ver un cuerpo. Los cuerpos que todos nosotros habitamos son fuente de placer y dolor, deseo y repugnancia, orgullo y ansiedad.

Todas las culturas se han sentido concernidas con modos de pensar el cuerpo y verlo. Quizá no exista ningún otro aspecto de la vida social humana más profunda y complejamente regulado. A partir del momento en que el bebé nace y se le declara niño o niña, ese cuerpo se ve sujeto a una estructura de convenciones sociales que dictan cómo debe vestirse, comportarse, pensar y ser considerado. En el lenguaje de la teoría cultural diríamos que el cuerpo está sujeto a un régimen discursivo, un conjunto de normas y prácticas que, de hecho, definen la "realidad". En gran medida, los modelos que nos dicen cómo vestir y presentar nuestro cuerpo nos llegan actualmente a través de fotografías.

El cuerpo se entiende de inmediato como un texto semiótico, rico y complejo. Leemos e interpretamos ávidamente los cuerpos de las personas con las que nos encontramos directamente, pero también los de aquellas que aparecen representadas en los medios de comunicación. Casi todos nosotros invertimos un esfuerzo considerable en la gestión de nuestro propio cuerpo tanto para definirnos como para señalar nuestra identidad a los demás; de hecho dicha inversión está respaldada por una extensa industria global de moda y cosmética.

Cómo se representa el cuerpo y con qué finalidad son cuestiones que generan un rico debate sobre la identidad, la economía y la política; tal como declaraba Barbara Kruger en un fotomontaje de 1989: "Tu cuerpo es un campo de batalla" (*Your body is a battleground*).

John Berger (1926-)

Escritor y crítico británico, su innovadora serie televisiva para la BBC, *Ways of Seeing* (1972) y el libro del mismo título se basaban, en parte, explícitamente en las ideas del ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, de Walter Benjamin. *Modos de ver* ha tenido una enorme influencia al hacer accesibles algunas ideas estimulantes sobre la mirada (véanse las páginas 106 y 108), el análisis feminista de las representaciones del cuerpo y el papel que desempeñan las imágenes en la publicidad.



4.9

Título: Bailarina brasileña, 2012
[Brazilian dancer]

Fotógrafo: Joanna Casey

En todo el mundo, los bailes tradicionales y sus atuendos celebran el cuerpo y su energía de manera alegre y colorida. Aquí, la bailarina resulta realmente espectacular y exótica, en contraste con la multitud en una ciudad británica de provincias.



El cuerpo ideal

A lo largo de toda la historia de la cultura visual, desde la escultura griega clásica, pasando por la pintura renacentista hasta la actualidad, se ha rendido homenaje al cuerpo ideal. De hecho, vivir en el siglo XXI significa estar sometido a un desfile implacable de imágenes de cuerpos hermosos procedentes de la publicidad, la moda y la cultura popular. El cuerpo bello se ofrece bien como aspiración de propio derecho, bien como atractivo prestado y asociado a productos de todo tipo.

4.10

Título: Desnudo, 2012 [Nude]

Fotógrafo: Elizabeth Ayre

Este elegante desnudo femenino de Ayre, un estudio clásico de luz y forma, pertenece a una larga tradición de homenaje al ideal de belleza humana, una tradición que se remonta a través de la historia de la escultura y la pintura occidentales, y a la que también contribuye la fotografía.

La noción de qué tipo de formas y medidas corporales denotan belleza y atractivo, masculinidad y feminidad está sujeta a variaciones culturales, pero también de gusto y moda —reforzando la noción del cuerpo “construido”—. En Occidente, por ejemplo, las formas del cuerpo de las mujeres han variado desde el cuerpo con cintura de avispa, como el de Marilyn Monroe en la década de 1950, hasta la delgadez andrógina de Twiggy en la década de 1960. Actualmente, la imagen del cuerpo en la cultura popular está marcada por la preocupación con la obesidad y, en el extremo opuesto, por el uso de modelos de talla cero en la industria de la moda.

El cuerpo ideal, tal como se representa habitualmente, es un imposible. Ello se debe en parte a una actitud extremadamente selectiva de la industria al escoger sus modelos, pero también a que las fotografías de la gente guapa suelen retocarse digitalmente para obtener una perfección visual que sobrepasa la naturaleza. Estos retoques van desde la eliminación de cicatrices y manchas, hasta el ajuste del color de la piel, el alargamiento de las piernas y la reducción del contorno de la cintura. La película publicitaria de Dove, *Evolution* (2006), muestra de forma entretenida la transición desde la modelo en el estudio hasta la imagen en la valla publicitaria. Aunque el retoque de la realidad en contextos como este claramente no es un problema, como sí lo sería en el caso del fotoperiodismo, esta práctica sigue suscitando importantes cuestiones éticas.

Es importante reflexionar sobre cuál es exactamente el ideal que se representa generalmente.

El cuerpo real

No es ninguna sorpresa que exista una brecha entre las imágenes de cuerpos ideales que rutinariamente nos presentan los medios de comunicación y los cuerpos de la gente corriente. Sin embargo, el trastorno psicológico causado por dichas imágenes se ha convertido en un asunto preocupante. Es un tema que tiene que ver con el poder que tienen las imágenes sobre los individuos y la ética de la representación fotográfica.

Parece evidente que los anuncios y la propaganda poseen el poder de influir en el comportamiento, el pensamiento y las acciones de las personas —el análisis semiótico es uno de los métodos para desvelar cómo determinadas imágenes nos “hablan”—. Sin embargo, esto no significa que las personas no tengan conciencia, no sean críticas y actúen solo siguiendo las pautas de los mensajes de los medios de comunicación. Tal como el modelo interpretativo de la semiótica sugiere, en la práctica, somos generalmente negociadores activos del significado, en lugar de consumidores pasivos.

Aun así, también está claro que algunas personas son, por motivos diversos, más vulnerables a la manipulación que otras; por ejemplo, se ha establecido una relación entre las modelos extremadamente delgadas y la aparición de trastornos de la alimentación. La ausencia de representación de determinados tipos corporales y étnicos también puede considerarse como una forma de discriminación capaz de vulnerar la autoestima de los individuos.

La evidente falta de conexión entre el cuerpo ideal, representado habitualmente en la publicidad, y los cuerpos “reales” de los consumidores fue explotada con astucia por la empresa de cosméticos Dove en su “Campaña por una belleza real”. Lanzada en 2004, los anuncios, fotografiados por Rankin, representaban a mujeres “corrientes” de distintas tallas sobre un fondo blanco de estudio.

Jodie Bieber, en respuesta a la campaña de Dove, realizó su propia serie de retratos titulada *Real Beauty*. Trabajó en colaboración con mujeres realmente corrientes sudafricanas, las fotografió en sus hogares y en las poses que ellas querían. Como dijo Bieber: “El trabajo tiene que ver con la realidad... la toma creaba un espacio en el que cada mujer era capaz de explorar su propia identidad en relación con la belleza, viviendo durante un par de horas en un entorno de fantasía”.

4.11

Título: Campaña de Dove

Fotógrafo: Nicholas Bailey

La finalidad que Dove perseguía era “conseguir que más mujeres se sintieran hermosas cada día a través de un homenaje a la diversidad y a las mujeres reales, desafiando el estereotipo de belleza actual”. El uso de modelos no profesionales de diferentes tallas fue todo un éxito de estrategia de marketing, aunque, quizá, no constituyó un desafío tan radical a los estereotipos como sugería la campaña.



4.11



4.12

4.12

Título: Abdomen, 2012 [Stomach]

Fotógrafo: Nicola Fordyce

Una iluminación sutil consigue que estas carnes generosas resulten voluptuosas en lugar de sugerir obesidad.



4.13

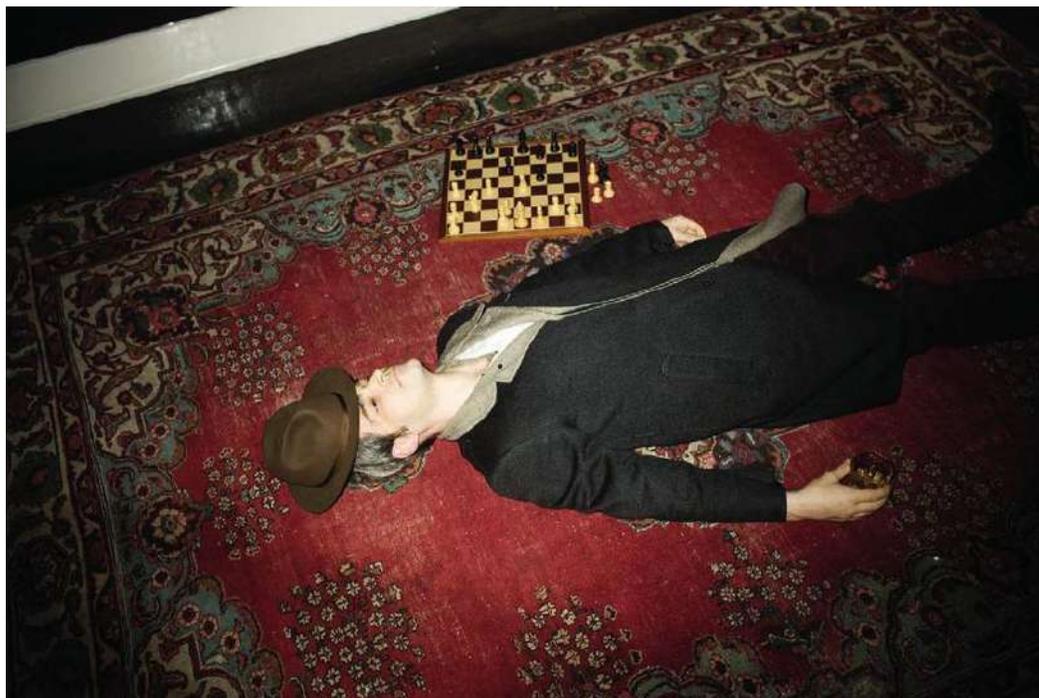
4.13

Título: Modelo con capa de Schiaparelli, para Harper's Bazaar, 1933 [Model wearing cape by Schiaparelli, for Harper's Bazaar]

Fotógrafo: Barón de Meyer

El barón de Meyer fue uno de los inventores de la fotografía de moda. Fue el primer fotógrafo contratado por *Vogue* (1914) y *Vanity Fair* (1922). Su estilo elegante contribuyó a definir la moda a partir de 1910 y sus retratos de personas famosas como Njinsky y Josephine Baker captaron el *glamour* de la época.

4.14



Fantasia y moda

La ropa protege el cuerpo y habla de nuestro estatus y el papel que desempeñamos en la vida; la moda, por otro lado, tiene que ver con la forma en que nos expresamos y con la fantasía, así como con mostrar del mejor modo posible el cuerpo. Quizá el mundo de la moda haya ofrecido a los fotógrafos las oportunidades más interesantes para combinar comercio y creatividad. Revistas como *Vogue* y *Harper's Bazaar* se transformaron gracias al uso de la fotografía en las décadas de 1920 y 1930. Fotógrafos como el barón Adolph de Meyer, Edward Steichen y George Hoyningen-Huene fueron capaces de desarrollar de forma imaginativa un lenguaje visual de fantasía y seducción, no sujeto a las limitaciones impuestas por las exigencias inflexibles de la publicidad de productos, ni por la objetividad de la fotografía documental.

4.14

Título: Desplomado [Tank], fotografía de moda, 2008

Fotógrafo: Christopher Anderson

Lo que atrapa la mirada del espectador es el enigma provocador: ¿cuál es la historia? La composición parece "errónea": el borde de la alfombra deja ver un trozo de suelo; la pierna derecha del modelo queda fuera del encuadre; toda la imagen está centrada en el tablero de ajedrez. El deseo de "leer" la fotografía invita al espectador a penetrar en un escenario de fantasía.

Desde entonces, la fotografía de moda ha florecido gracias a fotógrafos innovadores que de manera sistemática han desafiado los límites del gusto, del estilo y de las convenciones —jugando ocasionalmente con la controversia, que a su vez genera gran atención—. Aunque libre de las obligaciones que imponen los géneros (como el fotoperiodismo, que debe "contar la verdad"), la fotografía de moda también puede inspirarse en ellos. Steven Meisel, por ejemplo, ha realizado fotografías de moda que recuerdan las noticias sobre terrorismo, prisioneros militares y drogodependencia de famosos, a modo de reportaje irónicamente lleno de encanto sensual.

La moda y la fotografía están hechas la una para la otra: ambas tienen que ver fundamentalmente con el placer visual, con la mirada. Por supuesto, el atractivo tiene que ver con la identificación: se invita al espectador a imaginarse a sí mismo como si fuera el modelo o tuviera relación con él, a experimentar la admiración, el *glamour* y el placer que connota la imagen.

La lectura de una fotografía de moda, a un nivel determinado, es muy directa; después de todo, está hecha precisamente para atrapar nuestra atención. Sin embargo, si analizamos la identidad de género y las relaciones desde un punto de vista psicológico, así como la relación entre fantasía y realidad, a partir de la forma en que el *glamour* y el deseo se significan y se convierten en productos de consumo ante nuestra mirada, habremos de reconocer que, en realidad, estos asuntos son muy complejos.

Estudio de caso

Marc Garanger

Antes de leer este estudio de caso, observaremos detenidamente la imagen de la página siguiente y reflexionaremos sobre estas cuestiones:

- ¿Qué representa o expresa esta fotografía?
- ¿Qué podemos decir de la persona que aparece en la fotografía?
- ¿Cuál pensamos que fue el propósito de esta fotografía?
- ¿Habla la imagen por sí misma?
- ¿Qué necesitamos saber para comprender la fotografía?

Quizá la única cosa cierta que podamos decir sobre esta imagen es que se trata de la fotografía de una mujer. Esto se deduce a partir de algunos significantes convencionales de género: las denotaciones (los hechos literales) de ropa, maquillaje y rasgos faciales que connotan (implican) feminidad. Somos expertos leyendo este tipo de signos; los instrumentos con los que interpretamos las convenciones de ropa e identidad también se utilizan para leer una fotografía. Por supuesto, del mismo modo que podemos malinterpretar una expresión facial, o simular una expresión para ocultar nuestros sentimientos, este proceso no es totalmente fidedigno —además, muchos de tales signos son muy ambiguos: habitualmente, creamos los significados, no los encontramos—.

Así pues, ¿qué podemos decir de la expresión del rostro de la mujer fotografiada? Parece mirarnos directamente. Pero, por supuesto, estaba mirando a la cámara o al fotógrafo. Su mirada es desafiante, reforzada por el kohl que rodea sus ojos y la forma de la boca. Al estar mirando una fotografía, podemos devolverle la mirada. Los efectos de la mirada son muy potentes; la mirada de la cámara puede ser bien recibida con una sonrisa o rechazada como intrusa, pero en ambos casos la cámara nos permite mirar de una manera que, de otro modo, no sería tolerada.

Así pues, ¿quién es esta mujer y por qué no sonríe para el retrato?



4.15

4.15

Título: Mujeres argelinas, 1960
[Femmes Algériennes]

Fotógrafo: Marc Garanger

La mirada desafiante de esta mujer contribuye a la fuerza de este retrato; es como si parte de sus sentimientos se pudieran leer directamente en su rostro, pero únicamente conociendo las circunstancias en las que se tomó la fotografía tenemos acceso al significado completo de su mirada.

¿Habla la imagen por sí misma?

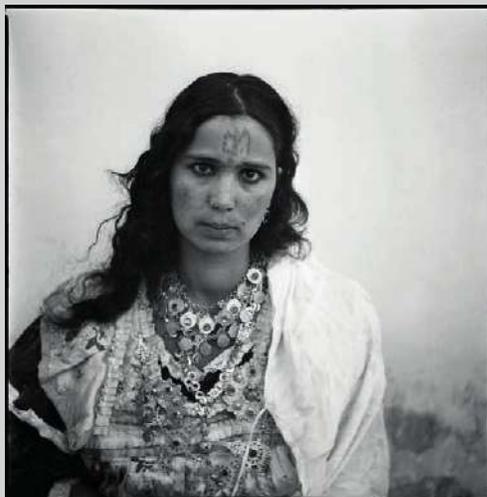
En una entrevista, el fotógrafo Marc Garanger decía que “la imagen habla por sí misma”, pero ¿es esto cierto? ¿Cómo puede una imagen “hablar por sí misma”? No se trata de menospreciar la elocuencia o el poder de la imagen cuando reconocemos que el espectador necesita cierta información.

Todas las fotografías tienen su origen en un determinado momento y circunstancia: un contexto. ¿Es posible recuperar los significados presentes en el momento en que la fotografía fue hecha o solo podemos interpretar la imagen a la luz de lo que ahora vemos? Esto es tema de debate. El título nos dice que la fotografía fue realizada en 1960 y asumimos que la mujer fue fotografiada en Argelia. Si el espectador conoce lo que sucedió en Argelia en 1960, es posible que la fotografía adquiera otros significados.

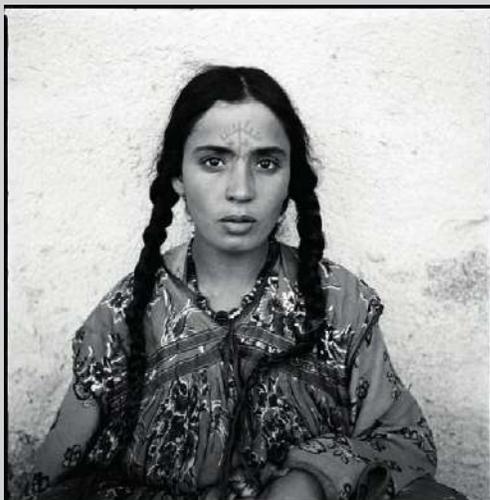
Marc Garanger tenía 25 años cuando fue reclutado para servir en el ejército francés durante la guerra de Argelia (1954-1962). Se le encargó que fotografiara a los habitantes locales para realizar tarjetas de identidad. Las mujeres musulmanas fueron obligadas a ponerse en fila, destaparse la cara y exponerse a la vista de un extraño para ser fotografiadas.

Ahora las fotografías hablan claro y alto. La fuerza de la mirada es comprensible: la expresión de la mujer es un significante de resistencia orgullosa. Nos hallamos en una situación incómoda: estamos mirando a la mujer en contra de sus deseos; la propia existencia de la fotografía es un acto de agresión. Podemos decir que con solo mirar la imagen estamos siendo cómplices de esa violencia. Aquí la cámara se utiliza como instrumento de ideología, disciplina y control.

Pero al mismo tiempo podemos leer la fotografía como un retrato lleno de dignidad y reconocer la empatía del fotógrafo.



4.16



4.17



4.18



4.19

Sinopsis

Este estudio de caso ha utilizado algunos términos de semiótica y ha demostrado que, lo que en un primer momento parecía un retrato directo, se revela como una estructura compleja de signos y formas, a la que se suman cuestiones relativas a la identidad, la ideología y el poder.

- La semiótica defiende que las imágenes pueden tratarse como textos compuestos por signos que deben leerse e interpretarse.
- Los significados específicos de una fotografía dependen no solo de la forma y la composición, sino también del contexto en el que fue hecha y en el que es mirada, así como del conocimiento e información que podamos añadir. En resumen, los significados no están fijados.
- La mirada del espectador, la cámara y la persona fotografiada constituyen un conjunto complejo de relaciones y significados.
- La cámara y la fotografía son instrumentos de control e ideología.

4.16–4.19

Título: Mujeres argelinas, 1960
[Femmes Algériennes]

Fotógrafo: Marc Garanger

Una selección de las dos mil fotografías de mujeres argelinas que Garanger realizó durante diez días en 1960.



5

5.1

5.1

Título: Fotograma de *El hombre con la cámara*, dirigida por Dziga Vertov, 1929

Fotografía: Mikhail Kaufman

El innovador documental mudo de Vertov es una película sobre el cine. Se trata de una obra maestra moderna que explora la naturaleza del medio fotográfico y su explotación como medio realista. La cámara observa la vida cotidiana de la ciudad, captando a las personas desprevenidas y ocasionalmente simulando que espía la vida privada.

El Gran Hermano te observa

Walker Evans dijo: “Mira fijamente. Es la forma de educar la retina, y más. Mira fijamente, curioseas. Escucha, espía. Muere sabiendo algo. No estás aquí para siempre”. El consejo de Evans a los fotógrafos es directo y apropiado en relación con un medio que fundamentalmente consiste en mirar. Un buen fotógrafo necesita ser observador y poseer una mirada sagaz. Sin embargo, la sociedad educada tiene normas sobre la mirada: si miras con dureza, durante demasiado tiempo o desde demasiado cerca, puedes meterte en un lío.

Como señala el artista y crítico Michael Rush, “entre mirar (fijar la mirada sobre otra persona), ser voyeur (disfrutar mirando) y espiar (observar a escondidas las acciones de otra persona) la distancia es corta”.

La tecnología del siglo XXI ha hecho posible que el Gran Hermano nos espíe en los espacios públicos como nunca antes, mediante cámaras CCTV en las calles y satélites en el cielo, y ha creado las condiciones para las invasiones discretas y voyeurísticas del espacio privado. Hay ojos, mecánicos y humanos, por todas partes.

Este capítulo examina las propiedades y límites, los peligros, las amenazas y las emociones del acto de mirar, observar y ser observado.

El desarrollo de la fotografía en el siglo XIX fue una de las piezas de la Revolución Industrial, que presencié cambios dramáticos en la organización de la vida social en la Europa occidental y en Estados Unidos.

En pocas palabras, la aplicación de la máquina de vapor dio origen a la producción industrial, a la economía capitalista y a las concentraciones de población en las ciudades.

La eficiencia económica de la producción en masa supuso que los propietarios de las fábricas exigieran un nivel nuevo de disciplina y control sobre la organización del trabajo; el crecimiento de las ciudades también dio lugar a otras facetas de control social, así como a la emergencia de una nueva cultura de masas.

El proceso mecánico de la fotografía junto con los avances en las tecnologías de impresión, se adecuaba perfectamente para abordar estas demandas de disciplina y entretenimiento. De hecho, tal como John Tagg muestra en *El peso de la representación* (texto original en inglés publicado en 1993), por un lado, las fuerzas de policía utilizaron la fotografía ya a partir de la década de 1840 para documentar el aspecto de los prisioneros. Por otro, algunos emprendedores enseguida reconocieron las posibilidades pornográficas de la fotografía. “Los representantes públicos, que consumían estas imágenes ávidamente en privado, estaban tan escandalizados que en 1850 consiguieron que se aprobara en Francia una ley que prohibía la venta de fotografías obscenas en lugares públicos”.

Los siguientes apartados examinan la fotografía como instrumento de control y vigilancia, así como de mirada voyeurística. La discusión girará en torno a la lectura que hace John Tagg de las ideas de Foucault sobre la relación entre poder, conocimiento, disciplina y control.

Michel Foucault (1926-1984)

Foucault fue un filósofo francés, cuyas ideas acerca de cómo el poder, el conocimiento y los “discursos” (sistemas de lenguaje, pensamiento, prácticas institucionales, etc.) determinan los comportamientos y las creencias sociales han tenido una enorme influencia. Los estudios específicos llevados a cabo por Foucault sobre las historias del conocimiento, la sexualidad y la locura han sido aplicados a una amplia gama de prácticas y estudios. John Tagg, en *El peso de la representación*, se basa en Foucault para examinar el uso “disciplinario” de la evidencia fotográfica en el ámbito de la policía, los hospitales y otras instituciones.

5.2

Título: Ejemplo de un sistema de identificación fotográfico utilizado para identificar criminales en la década de 1880

Fotógrafo: Alphonse Bertillon

Al estandarizar el sistema para obtener registros fotográficos para uso policial y al acompañar las imágenes con medidas detalladas, Bertillon consiguió hacer mucho más eficiente el proceso para identificar criminales. La fotografía para la ficha criminal sigue siendo hasta ahora un elemento clave en los sistemas de identificación.

Planche 41.

Forme générale de la tête vue de profil.

1. Tête à prognathisme moyen.



2. Type d'Européen prognathe.



3. Prognathisme limité aux os de la base du nez (prognathisme nasal).



4. Prognathisme accentué avec prééminence du menton.



5. Type d'orthognathe.



6. Profil fronto-nasal rectiligne.



7. Tête en bonnet à poil (acrocéphale).



8. Tête en carène (scaphocéphale).



9. Tête en besace (cymbocéphale).



Fotos policiales

Actualmente un ciudadano en el mundo desarrollado no llega muy lejos sin algún tipo de documento de identidad con su fotografía, por ejemplo, un pasaporte o un permiso de conducir. Aunque la exigencia de llevar y mostrar un documento de este tipo ha encontrado algunas veces resistencia y se ha asociado con gobiernos autoritarios, en la práctica se ha instaurado ampliamente y sin controversia.

¿Cuál es exactamente el estatus de la fotografía de identidad o foto policial? Casi nadie considera esta representación funcional como un retrato en los términos explicados en el capítulo 4. De hecho, la idea de "identidad" es aquí más limitada y precisa que la que discutíamos en ese capítulo: la identidad con finalidad burocrática es cuestión de dimensiones (estatura), de color (de la piel, el pelo, los ojos), de edad y origen (fecha y lugar de nacimiento), y de localización (dirección). Los individuos se cosifican: fundamentalmente, la apariencia del individuo debe coincidir con la apariencia denotada en la fotografía.

Aunque la posesión de un documento de identidad sea ahora una rutina, algo familiar y aceptado como necesario, la experiencia de someterse a este proceso definitorio sigue teniendo connotaciones de foto policial y asociaciones de culpabilidad. Las exigencias formales de, por ejemplo, la fotografía de pasaporte (de cara, expresión neutra, fondo blanco) derivan de la estandarización de los primeros registros de reos y de los estudios "científicos" de "especímenes" humanos, médicos y antropológicos.

Tagg señala que antes de la estandarización de las convenciones de este tipo de fotografía, los retratos de reos británicos tomados en Birmingham en las décadas de 1850 y 1860 muestran poses sencillas, "pero cada una de las delicadas placas de vidrio está montada en un marco ornamental, como si estuviera destinada a exhibirse en una repisa".

A Alphonse Bertillon (1853-1914) se le atribuye el desarrollo de la foto policial estándar, que nació de su invención de la antropometría: un sistema creado para medir los rasgos únicos e identificativos de los individuos.

5.3

Título: Foto policial de Laura Bullion de la banda Wild Bunch, atribuida a la agencia de detectives Pinkerton, 1893

Fotógrafo: Desconocido

Este impactante "retrato" de la delincuente Laura Bullion es una foto policial atribuida a la agencia de detectives Pinkerton.

La medición del cuerpo

Tal como Tagg señala, los estudios de los movimientos de los seres humanos y de los animales realizados por Eadweard Muybridge son un ejemplo del estudio fotográfico sistematizado del sujeto. Los movimientos de los hombres y mujeres, realizando actividades atléticas o domésticas, se fotografiaron sobre un fondo reticulado utilizando 36 cámaras, agrupadas en tres conjuntos de 12, para conseguir puntos de vista simultáneos: uno frontal y otros dos desde distintos ángulos. El hecho de que hombres y mujeres aparezcan desnudos o semidesnudos da a la imagen apariencia de estudio científico objetivo y a la vez una sensación de voyeurismo.

Es evidente que una observación visual pormenorizada de los sujetos humanos ofrece una información y un conocimiento valiosos. Los modelos de Muybridge son “máquinas” humanas anónimas y si bien sus estudios poseen un interés perdurable y valioso, al menos para artistas y diseñadores, nos dicen muy poco sobre la condición o la psicología humana. ¿Qué podemos aprender de un escrutinio visual comparativo de tipos de rostros o cuerpos? ¿Cómo podemos leer, medir y clasificar tipos de personalidad o inteligencia?

Las “ciencias” de la frenología y la fisiognomía eran métodos populares en el siglo XIX para leer el carácter. La primera decía que la personalidad está determinada directamente por el cerebro y que, por lo tanto, se podía leer a partir de la forma del cráneo. La segunda se basaba en la creencia de que la personalidad y el carácter están directamente inscritos en los rasgos y expresiones faciales de los individuos. La revolucionaria teoría de la evolución y la herencia de Charles Darwin (1809-1852) y la aparición de nuevos ámbitos de estudio, como la antropología, la criminología y la psicología, llevaron a un rico fermento de ideas y creencias sobre la naturaleza y el comportamiento humanos.

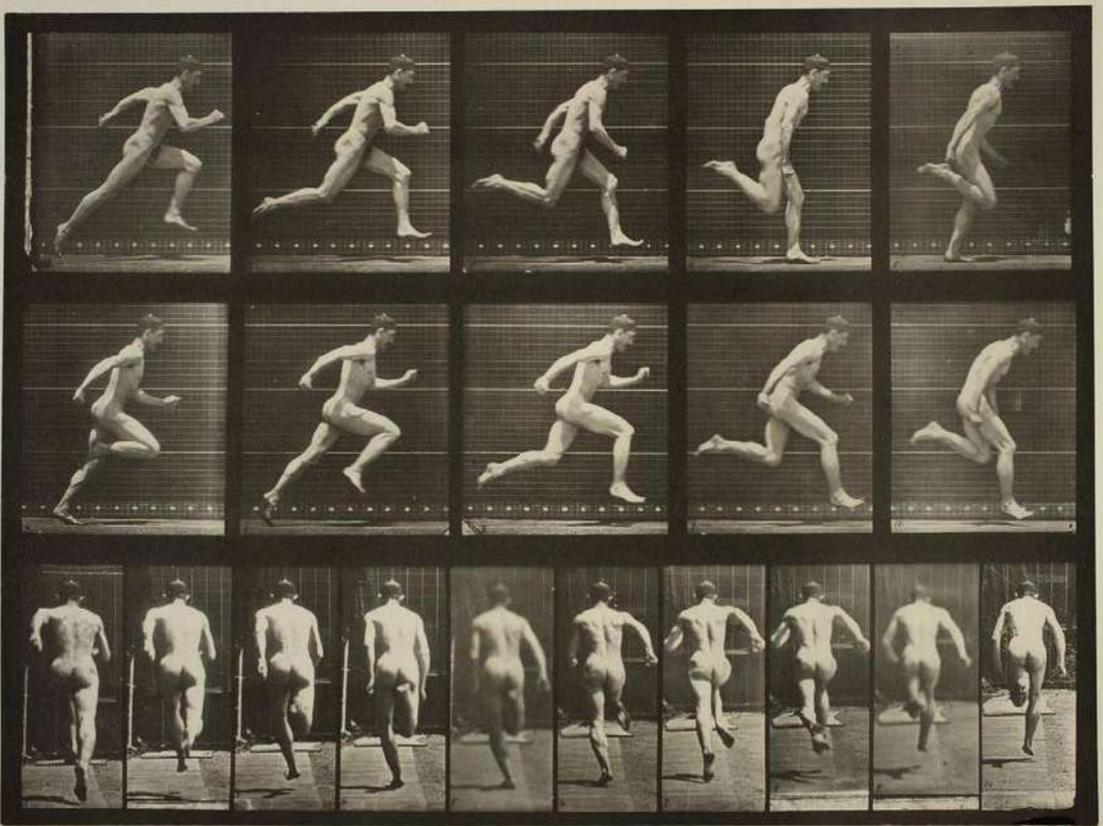
La aplicación de la fotografía a estos enfoques condujo a teorías y conjeturas de consecuencias potencialmente peligrosas. Por ejemplo, Francis Galton (1822-1911) concibió la “psicometría” —la medición psicológica—, que según él permitía la identificación visual de los “tipos” humanos.

5.4

Título: de la serie
Animal Locomotion, 1887

Fotógrafo: Eadweard J. Muybridge

Entre 1884 y 1886 Muybridge trabajó en la Pennsylvania University para producir un estudio exhaustivo del movimiento humano y animal, cuyo resultado fueron más de cien mil imágenes.



5.4

Galton superpuso fotografías estandarizadas de individuos representativos de grupos específicos para obtener retratos “compuestos”. Al borrar la identidad individual, estos deberían permitir una representación visual de un criminal o de cualquier otro “tipo”. El sistema podía aplicarse a todas las clases sociales, culturales y grupos étnicos para producir patrones con los que clasificar a los seres humanos.

Los peligros de esto resultan evidentes. Tal como Michelle Henning, artista y profesora universitaria, dice: “Las ciencias populares de la frenología y fisiognomía, combinadas con nuevas técnicas fotográficas, produjeron una nueva visión fundamentalmente racista de la sociedad”. Henning añade que fue precisamente este sistema el que adoptaron los nazis para segregar a arios, semitas y tipos degenerados.

Quizá para la mirada moderna la demostración más clara de una mirada “racista” sean, por ejemplo, los estudios antropológicos de “nativos” malayos realizados por John Lamprey en la década de 1860. Los sujetos posaron desnudos, de frente y de perfil, ante un fondo cuadrículado, presentando así para su estudio a un tipo racial. La creencia implícita es que el cuerpo presentado de este modo debe entenderse en su diferencia en relación con el espectador blanco occidental; que nunca se dejaría someter a una mirada tan humillante y superior.

Estudios de la locura

Otras aplicaciones de la capacidad de evidencia de las fotografías, presumiblemente destinadas al conocimiento y comprensión, incluyen los estudios del doctor Hugh Diamond (1809-1886) sobre la locura y los estados psicológicos de las mujeres recluidas en el Surrey County Asylum en la década de 1850, y los retratos de pacientes del hospital Pitié-Salpêtrière, en París, realizados primero por Guillaume Duchenne de Boulogne y más tarde por Jean-Martin Charcot (1825-1893). El primero utilizó descargas eléctricas para estimular las expresiones faciales de los sujetos, y el otro invitaba al público semanalmente para que vieran cómo sus pacientes “representaban” sus síntomas.

Si bien actualmente nadie tomaría en serio la defensa de una base científica para dichas clasificaciones humanas, resulta fácil ver que todavía (quizá inevitablemente) sometemos a las personas a una mirada con una carga ideológica y que las juzgamos, a ellas y a sus representaciones, según estereotipos.

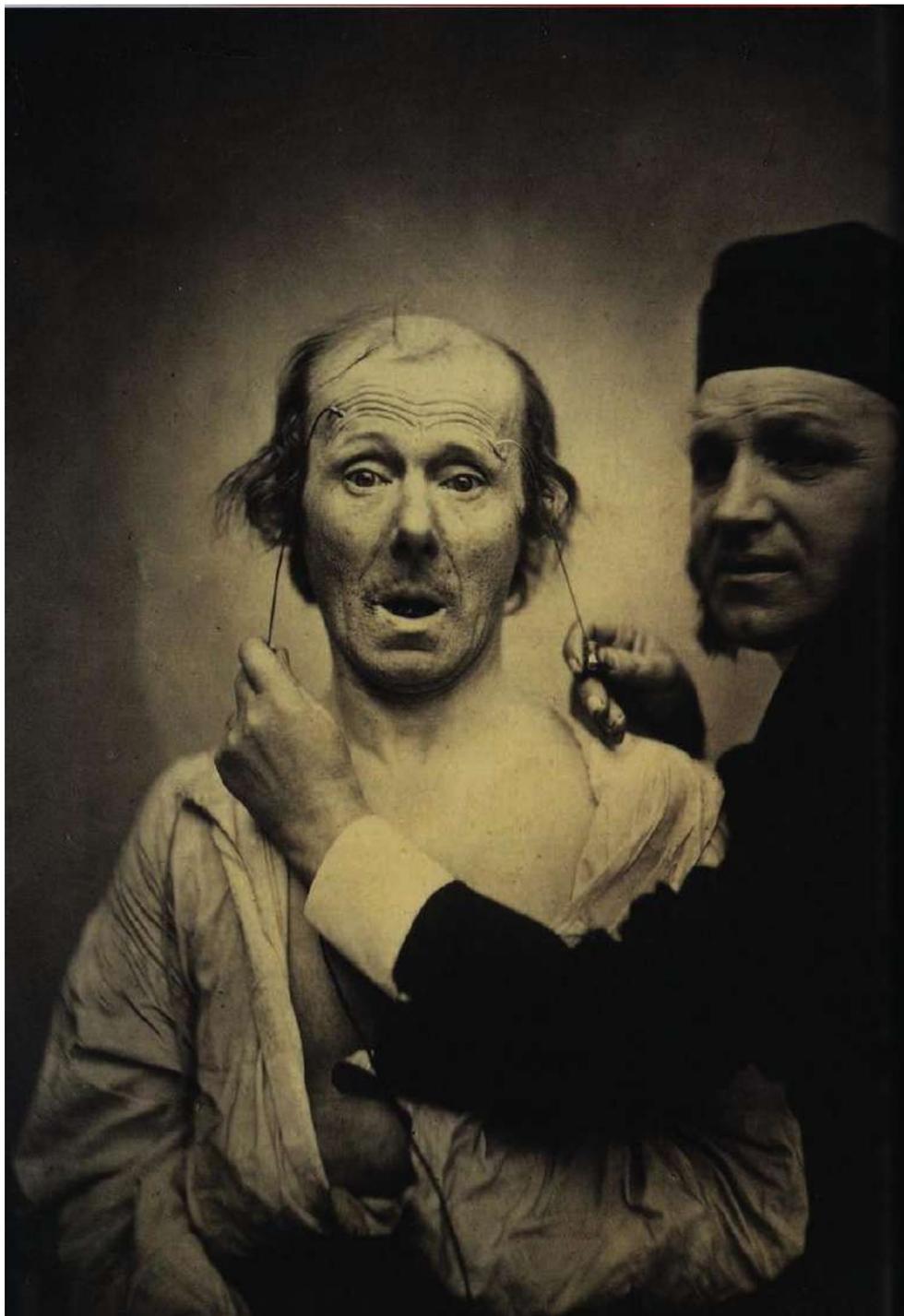
5.5

Título: El anciano

Fuente: *Mécanisme de la physionomie humaine*, 1862

Guillaume Duchenne de Boulogne, pionero en el estudio de la neurología, se propuso investigar en qué modo los músculos faciales producen expresiones. Aquí la fotografía registra el efecto de provocar contracciones musculares con descargas eléctricas.

5.5



La novela de George Orwell *1984* (1949) imaginaba una sociedad totalitaria en la que la población estaba bajo el control de un poder autoritario cuyo rostro era el “Gran Hermano”. El eslogan “El Gran Hermano te observa” era un recordatorio constante para todos aquellos que estaban bajo vigilancia continua.

Si bien la tecnología que Orwell imaginó se ha visto superada por la realidad, los temas relativos a la libertad, la privacidad y la interferencia y el control por parte del Estado siguen siendo en la actualidad temas políticos reales. Sin embargo, podemos decir que el modelo de la vigilancia moderna no es el instrumento desafiante de la mirada directa del Gran Hermano, sino el concepto más sofisticado de panóptico.

El lugar para observar a todos

El panóptico (“el lugar para observar a todos”) fue un invento de Jeremy Bentham (1748-1832). En 1791, publicó un plano arquitectónico para un edificio carcelario, diseñado para facilitar la observación constante de todos los reclusos. En pocas palabras, esto se consiguió con una estructura de anillo que contenía celdas colocadas a modo de rayos que surgían del centro y que en cada extremo estaban abiertas a la luz; un guardia colocado en una torre de inspección central podía observar a todos los reclusos en cualquier momento. El truco psicológico consiste en que los reclusos nunca ven al guardia y, por lo tanto, nunca saben si están siendo realmente vigilados, pero saben que los pueden observar en cualquier momento. Así pues, el razonamiento es el siguiente: se comportarán como si estuvieran siendo

observados constantemente. Estamos ante una aplicación secular de la idea teológica del ojo de Dios que todo lo ve: no existe ningún lugar donde esconderse.

Aunque la propuesta de Bentham no fue adoptada por el gobierno de la época, Michel Foucault reconoció que la idea tenía un gran valor metafórico, aplicada a las relaciones modernas de poder. El principio clave es que interiorizamos el mecanismo de observación. En lugar de moderar nuestro comportamiento cuando el policía está observando, llevamos en nuestra cabeza un policía en forma de conciencia controladora. En palabras de Foucault: “la vigilancia es permanente en sus efectos aunque sea discontinua en su ejercicio”.

Actualmente, somos en general muy conscientes de que las CCTV controlan nuestras calles —aunque no veamos las cámaras— y de que cada pulsación de las teclas de nuestro ordenador son datos que se almacenan y utilizan. La imagen popular de Internet como telaraña enfatiza su extraordinaria conectividad; pero la mosca atrapada en la telaraña seguramente se preocupa menos por la estructura de esta que por la amenaza que supone para su vida.

5.6

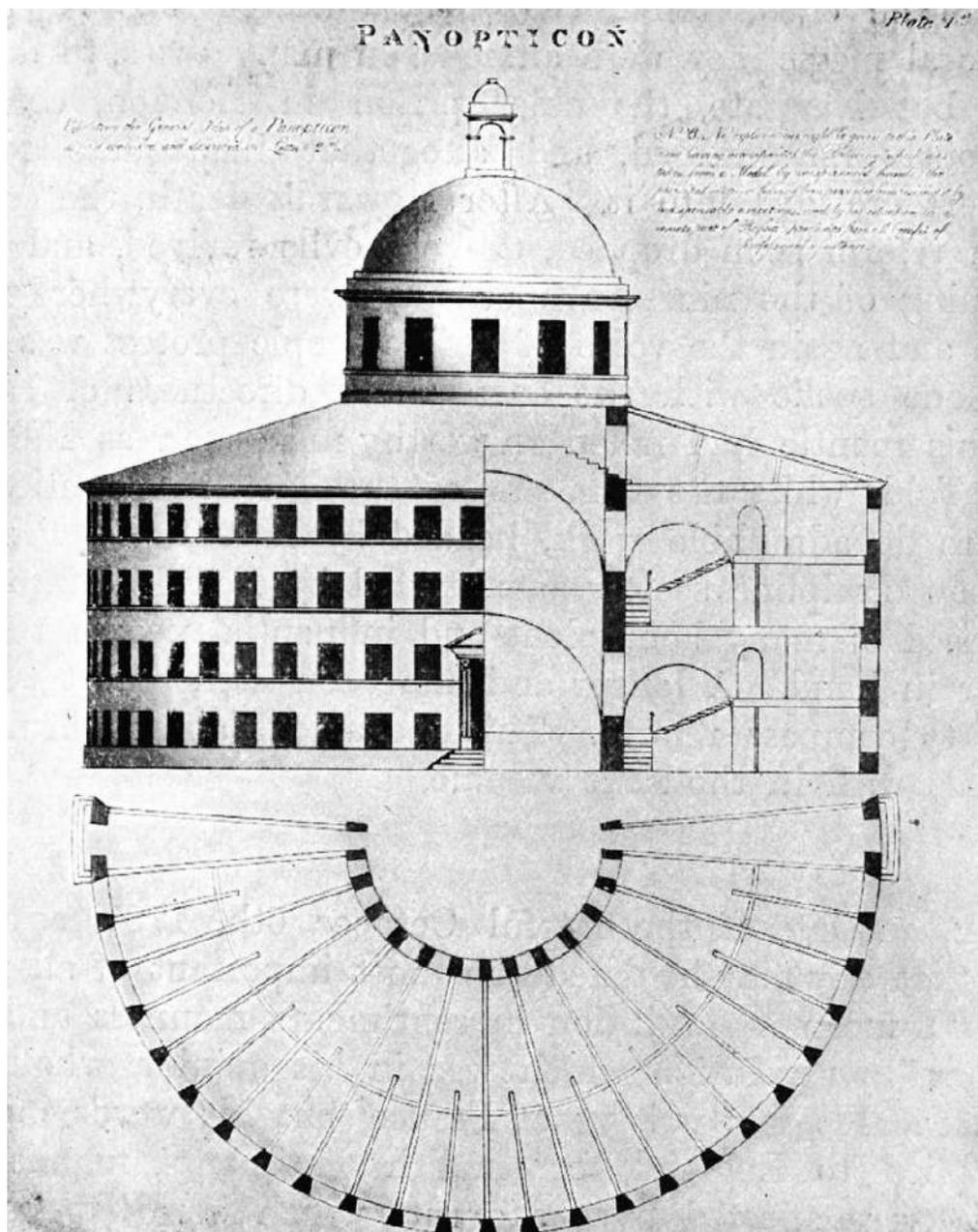
Título: Dibujo del diseño de una prisión, c. 1791

Fuente: *Management of the Poor*, de Jeremy Bentham (Londres, 1796)

Este dibujo muestra el alzado, la sección y la planta de la propuesta de Bentham para una estructura carcelaria, diseñada para facilitar la vigilancia de los reclusos.

“Un déspota estúpido puede obligar a unos esclavos con unas cadenas de hierro; pero un verdadero político ata más fuertemente por la cadena de sus propias ideas”.

J. Servan (soldado francés del siglo XVIII) citado por M. Foucault, filósofo



5.6

La vigilancia, entendida en relación con el Gran Hermano y el panóptico, habla del ejercicio del poder del Estado sobre los ciudadanos y de la interferencia en sus vidas. De forma similar, el fisgoneo del voyeur habla de una invasión de la privacidad y del ejercicio de un poder psicológico.

Vivimos en una época de tensiones. En 2008, la policía metropolitana de Londres difundió un cartel que decía: “Miles de personas toman fotografías cada día. ¿Qué pasa si uno de ellos se comporta de manera extraña?”. Debido a que “los terroristas utilizan la vigilancia para planear ataques”, exhortaba al público a informar sobre cualquier fotógrafo que pareciera estar actuando de forma sospechosa. Así pues, los observadores son observados en un circuito cerrado de vigilancia.

La angustia provocada por las amenazas terroristas también ha dado lugar a la creencia de que somos capaces de identificar visualmente al “tipo” terrorista —a pesar de la contundente evidencia de lo contrario—; es fácil ver cómo en este sentido la “vigilancia” puede convertirse en una apreciación racista de estereotipos. Los significantes de los orígenes étnicos, junto con los de afiliaciones culturales o religiosas, se leen como designación del “otro” y se malinterpretan como amenazas.

Fotografiar a las personas es un ejercicio de conocimiento y poder: “fijarlos”, clasificarlos, etiquetarlos y cosificarlos.

Sin embargo, también puede servir para construir y afirmar una identidad. Gestionar nuestra propia representación nos fortalece: es conocerse a sí mismo.

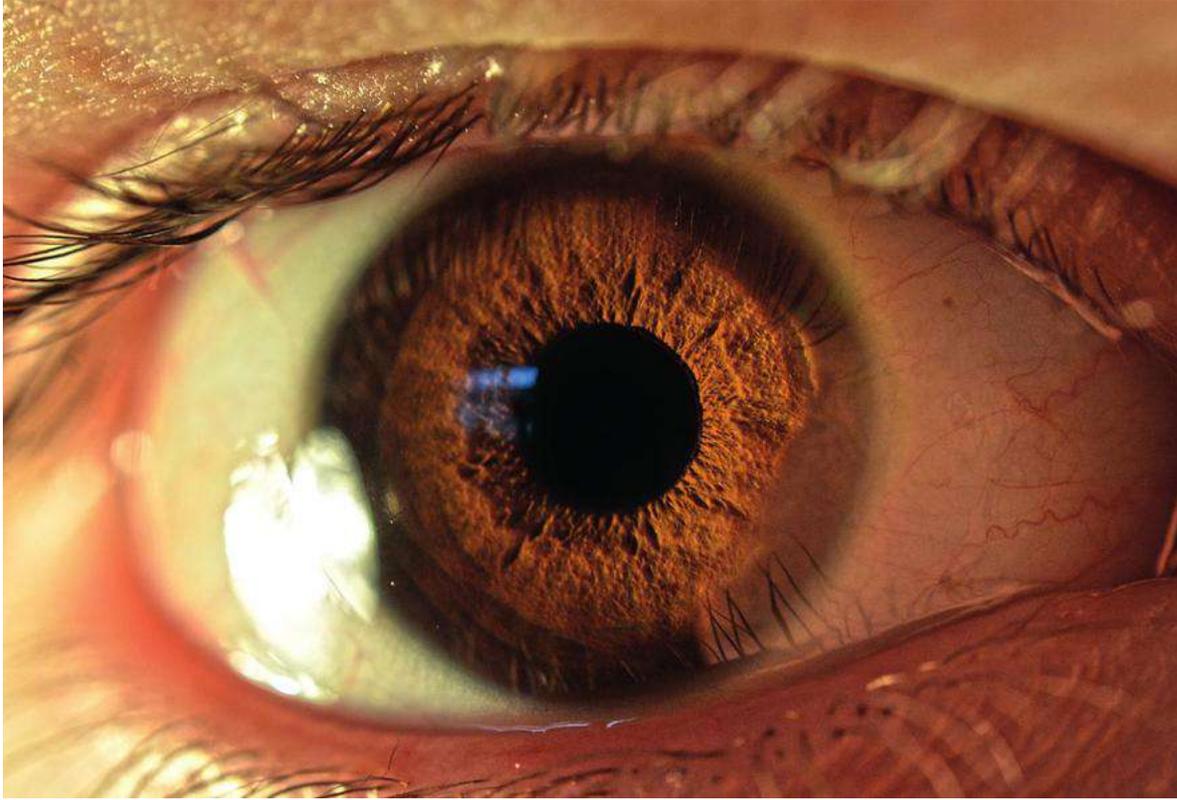
Quizá resulte sorprendente considerar, por ejemplo, que la noción de individualismo, que actualmente no solo se da por sentado como parte de la “realidad” sino que además se le otorga un valor fundamental en el discurso tanto de la democracia como del consumismo, es una invención relativamente reciente a la que ha contribuido en gran parte la fotografía. Foucault relaciona la aparición de lo individual con el aumento de la vigilancia y la recogida de información:

“Durante mucho tiempo, la individualidad corriente —la individualidad cotidiana de cada uno— permaneció bajo el umbral de la descripción. Ser mirado, observado, descrito detalladamente... era un privilegio”. En el pasado, únicamente a las personas importantes, buenas y poderosas se les concedía el honor de un registro narrativo de sus vidas.

Actualmente, todos tenemos una “biografía” que nos define en forma de álbum de fotos familiar o a través de la presencia en las redes sociales.

“No podemos echar la culpa a la cámara por lo que nos ha hecho; no obstante, ha hecho que ciertas predilecciones humanas sean más fáciles de satisfacer... El deseo humano de ver lo prohibido no ha cambiado. Las tecnologías lo han facilitado”.

Sandra S. Phillips, historiadora y comisaria



5.7

5.7

Título: Ojo, 2012 [Eye]

Fotógrafo: April Smith

Este primerísimo plano de un ojo, realizado por Smith, es a la vez bello e inquietante. Físicamente resulta extraño, pero conserva una perturbadora fuerza psicológica: nos mira del mismo modo que nosotros lo miramos.

Como señalábamos en el capítulo 3, se considera que la *street photography* es el género por excelencia del medio. Por supuesto se trata de una forma de vigilancia (generalmente benigna). El fotógrafo deambula por las calles en busca de dramas e incidentes sociales y rostros interesantes o hermosos: sencillamente se trata de observar a las personas.

Es evidente que se plantean cuestiones éticas relacionadas con la privacidad; aunque en general prevalece la idea de que en un espacio público el fotógrafo es libre de fotografiar a quien quiera o lo que quiera (dentro de lo razonable).

Entre 1938 y 1941 Walker Evans viajó en el metro de Nueva York fotografiando a escondidas a sus compañeros de viaje. Disimuló la cámara debajo de su abrigo, con el objetivo asomando entre los botones y un cable disparador metido por la manga. Esperaba a que el tren se detuviera para retratar “a ciegas” a los pasajeros sentados frente a él. Estaba interesado en capturar la realidad cotidiana, las personas “ensimismadas”, con “la guardia bajada y sin máscara”.

Aunque no hay nada lujurioso en las fotografías de Evans, él mismo se describió como un “voyeur apologético” y de tal modo se sintió perturbado por haber invadido la privacidad de sus modelos que esperó veinticinco años antes de decidirse a publicar las imágenes.

Entre 2000 y 2001 Philip-Lorca diCorcia colocó un sistema de iluminación sobre un andamio en Times Square, Nueva York, sincronizado con una cámara con teleobjetivo. Cuando algún peatón aparecía en su campo de visión, disparaba. La luz del *flash* confiere a sus retratos, *Heads*, una claridad dramática y cinematográfica.

Una de las personas fotografiadas por diCorcia intentó sin éxito demandarle por violación de la intimidad; después de esto diCorcia dijo: “No sé si me hubiera gustado que me sucediera a mí, pero... realmente ya no se puede confiar en que en este mundo exista intimidad alguna en un espacio público... la cuestión es qué haces después con esas imágenes”.

5.8

Título: de la serie *Subway*, 1980**Fotógrafo: Bruce Davidson**

El metro ofrece al fotógrafo sujetos cautivos. Los retratos de Davidson realizados en el metro de Nueva York en la década de 1980 están llenos de color, son dramáticos, íntimos, claustrofóbicos y, a veces, amenazadores. Aquí las manos y los cuerpos denotan proximidad física mientras que los rostros parecen máscaras impasibles.

5.9

**Título: *Mujer leyendo, París, 2012*
[*Woman reading*]****Fotógrafo: Vicki Haines**

Haines fotografió desde un café parisino y obtuvo una imagen llena de sensibilidad de una mujer absorta en su lectura, ajena a la mirada de la cámara.

5.8



5.9





5.10

5.10

**Título: de la serie *Anfisa's Family*,
c. 2008**

Fotógrafo: Irina Popova

Anfisa, la hija de dos años de Lilya y Pasha, juega con los cigarrillos de su madre, mientras esta duerme. Sin duda es una imagen que despierta preocupación. Popova dice de los padres que son "punks y consumen drogas" y comenta que, a pesar del caos de sus vidas, "se quieren, quieren a su hijita e intentan ocuparse de ella adecuadamente".

Entrometidos

Aunque el voyeurismo generalmente se asocia con espiar una actividad sexual o escenas íntimas, el término también puede aplicarse a las transgresiones de las normas convencionales de la privacidad o la propiedad.

A Sophie Calle (1953-), por ejemplo, le gustaba seguir a extraños y fotografiarlos a escondidas. Su trabajo *Suite Vénitienne* (1979) documenta el seguimiento que hizo de un hombre desde París a Venecia.

Las fotografías de Enrique Metinides (1934-) muestran las consecuencias terribles de los accidentes mortales de manera resuelta y cruda, así como a los curiosos que no pueden resistirse a observar la tragedia. Como ha dicho el crítico Adrian Searle: “Vemos cosas que sentimos que no deberíamos mirar, pero nos resulta difícil apartar la mirada”.

La fotógrafa rusa Irina Popova, tras un encuentro fortuito con una madre y su hija, fue a vivir durante un corto periodo de tiempo con ella. Vivía en un apartamento de una sola habitación que compartía con su pareja. Las condiciones de vida eran muy modestas. Cuando Popova publicó las fotografías, realizadas de forma directa y franca, sobre el estilo de vida de la pareja —poco convencional pero, a ojos de la fotógrafa, feliz—, fueron leídas de maneras distintas.

Según cuenta el escritor Blake Morrison, cuando Popova las mostró a un comisario, este vio “degradación y desesperación” en lo que para ella eran representaciones del amor. Cuando las publicó en Internet, cientos de bloggers lanzaron insultos. “Se sentían ofendidos de que alguien pudiera vivir de ese modo. Ofendidos de que a la pareja se le permitiera criar a una niña en aquellas condiciones... Se habló de denunciar los hechos. Se inició una campaña para quitarles a la niña y llevarla a un orfanato”.

La vida en Google Street

Los temas tratados en este capítulo están presentes de forma concisa en el proyecto actual de Google Street View. El interés humano bienintencionado que guía la *street photography* se combina con la recogida anónima y casi burocrática de datos de vigilancia. Por un lado, parece tratarse de un simple ejercicio de mapeo, útil y objetivo. Por otro, la documentación indiscriminada y al azar de la vida cotidiana resulta de inmediato banal, fascinante y potencialmente intrusiva (¡el autor de este libro está inmortalizado en la base de datos de Google, en su hogar, sacando la basura!).

A consecuencia de Google Street View, han surgido algunos proyectos muy interesantes y controvertidos. Fotógrafos como Michael Wolf, Jon Rafman y Doug Rickard han utilizado los datos de Google, seleccionando imágenes que han copiado, recortado, ampliado y expuesto —¡como arte!—. Si bien esta práctica está en la lógica del medio, ha conseguido aportar un nuevo aspecto al debate, aparentemente interminable e irresoluble, sobre el estatus de la fotografía en tanto que práctica creativa. Cuando Wolf recibió una “mención honorífica” en los World Press Photo Awards de 2011, hubo quien objetó que aquello no era “fotografía” propiamente dicho, y mucho menos fotoperiodismo o arte. Como ha señalado el escritor Geoff Dyer, en algunos casos Rafman utilizó incluso las mismas imágenes que Wolf; por lo tanto, ¿de quién eran las fotografías? y ¿tiene importancia la cuestión de la autoría?

Como también señaló Geoff Dyer, los coches que llevan la cámara de Google generalmente realizan su trabajo sin que nadie se dé cuenta o les conceda importancia, y producen mecánicamente millones de imágenes en las que no ocurre nada. Sin embargo, las cosas siguen ocurriendo; se producen accidentes, peleas, y si en alguna ocasión alguien se fija en la cámara, la gente responde con gestos: la esencia misma de la *street photography*.



5.11

5.11

Título: Coche de Google Street View, Londres, Gran Bretaña, 2008

Fotógrafo: Harold Cunningham

Para poder registrar una secuencia de vistas de la calle en 360° a medida que avanzan, los coches llevan un equipo compuesto por nueve cámaras montadas en un mástil. Las imágenes resultantes, puestas una junto a otra constituyen una representación mecanizada y completa de nuestro mundo, y ofrecen la oportunidad de viajar virtualmente por las calles de las ciudades de todo el mundo desde las pantallas de nuestro ordenador.

Estudio de caso

Shizuka Yokomizo

En este capítulo se han tratado aspectos de la psicología y las políticas relacionadas con el acto de ver y observar.

- ¿Cuál es la ética aplicable al acto de ver y fotografiar? Consideraremos el punto de vista tanto del fotógrafo como del sujeto fotografiado, que quizá no haya dado su consentimiento y no sea consciente de que está siendo fotografiado.
- ¿Hasta dónde podemos llegar? ¿Es aceptable cualquier comportamiento del fotógrafo en el espacio público? ¿Y en un espacio privado que sea visible desde un espacio público? ¿Dónde empieza y termina la privacidad?
- Contestemos a esta observación del crítico A. D. Coleman: "Es arrogante por parte de los fotógrafos dar por supuesto que las personas renuncian a su derecho de controlar la propia imagen y se declaran carne de cañón para las cámaras desde el momento en que ponen un pie fuera de casa".

El voyeurismo y la vigilancia suponen una mirada unidireccional, de la cámara al sujeto fotografiado. Sin embargo, así como el deseo de mirar es universal, el deseo de ser mirado no es habitual. Muchas personas aceptan de buen grado la mirada de la cámara. En algunos aspectos, la unión entre voyeur y exhibicionista resulta perfecta.

Un enfoque interesante sobre la relación entre el observador y el observado, entre el fotógrafo y su modelo, lo encontramos en el proyecto *Strangers* de Shizuka Yokomizo. Yokomizo escribió cartas anónimas ("Querido extraño") a las personas que vivían en una serie de direcciones seleccionadas, invitándolas a asomarse a la ventana en un momento preciso de la noche, con la luz de la habitación encendida, y dejarse fotografiar.

Las fotografías parecen ser la esencia misma del voyeurismo: miramos a través de una ventana el espacio privado de unos extraños. La ventana se convierte en una metáfora para la mirada de la cámara. Sin embargo, los sujetos han aceptado participar en este encuentro con la fotógrafa y mirarla. Yokomizo ha escrito que "Para mí, era importante que el sujeto, un extraño, me mirara mientras yo fotografiaba. Me di cuenta de que necesitaba que esas personas me devolvieran la mirada y me reconocieran a mí también como una extraña".

Las imágenes resultan a la vez íntimas y consensuadas: los sujetos fotografiados participan voluntariamente en la transacción. Puede parecer que tienen relación con el voyeurismo o la vigilancia, pero son fruto de un cierto grado de confianza y apertura que normalmente está ausente de este tipo de prácticas.



Sinopsis

Este estudio de caso ha planteado cuestiones acerca de la ética y la responsabilidad de fotografiar a la gente.

- La relación entre el fotógrafo y el sujeto fotografiado plantea cuestiones de poder y confianza.
- El fotógrafo debe reflexionar sobre su responsabilidad para con el derecho de los individuos a su privacidad incluso en espacios públicos.

5.12

Título: de la serie *Stranger*, 1999

Fotógrafo: Shizuka Yokomizo

En un momento preciso fijado con antelación, un hombre mira a través de la ventana de su apartamento hacia el lugar en el que Yokomizo ha colocado su cámara. Ella fotografía y se marcha. Fotógrafo y sujeto se miran el uno al otro y, por un momento, colaboran.

6.1

Título: Autorretrato ("Lola"), 2004
[Self-Portrait ("Lola")]

Fotógrafo: Sarah Roesink

Esta bella imagen era una prueba que realizó Roesink con una cámara estenopeica fabricada con una caja de zapatos. "Cuando revelé la hoja de papel, vi que la imagen había salido con estos colores sorprendentes, como si la hubiera hecho en un país cálido. Yo aparecía tan borrosa que me asemejaba a un fantasma o a alguien en un sueño".



6.1

6

Estética

La cuestión principal en estética es: ¿esto es arte? Es una cuestión presente desde los inicios de la fotografía y que sigue estando vigente actualmente. El problema clave al tratar este tema es determinar qué es “arte”; una tarea nada fácil.

¿Cómo se diferencia una fotografía que es arte de otra que no lo es?

Está claro que la mayor parte de las fotografías que existen en el mundo, las que normalmente nos encontramos a diario, no tienen nada que ver con el arte. Esto no es lo mismo que decir que la mayor parte de las fotografías no tiene relación con cuestiones estéticas de gusto y opinión. Resulta confuso, ya que podemos hablar del “arte” de la fotografía —en el sentido de las habilidades técnicas de la práctica— sin que esto signifique que la imagen en cuestión sea en sí misma “arte”.

Para muchos, el tema de si una fotografía es o no es arte resulta irrelevante —incluso puede parecer un tema pedante y pretencioso—; en el mejor de los casos, lo que importa es decidir si una fotografía es buena. Aun así, incluso determinar los criterios para decidir esto no resulta una tarea sencilla.

Sin embargo, decir que algo es arte significa atribuirle un valor, un sentido y un propósito; verlo de una manera particular. Desde el principio, los fotógrafos se han preocupado por hacer un trabajo que dirija o devuelva la atención más allá de un contenido puramente informativo; por hacer una obra que sea valiosa en sí misma.

En este capítulo veremos los debates sobre la fotografía como arte y presentaremos una breve historia de la idea de la fotografía como arte.

En 1855 y 1857, se publicaron dos viñetas, dibujadas por el fotógrafo Nadar (1820-1910), en periódicos franceses de gran tirada.

La primera representaba una cámara sobre un trípode que llamaba a una puerta cerrada a cal y canto y tenía el siguiente pie:

“La fotografía solicitando un rincón en la exposición de Bellas Artes”. La segunda representaba una cámara expulsada de una patada por la paleta de un pintor: “La ingratitud de la pintura, que tanto debe a la fotografía, negándole a esta el más mínimo espacio en la exposición”.

La relación de la fotografía con el arte ha sido difícil desde el inicio. Los pintores, como Gustave Courbet (1819-1877) y Edgar Degas (1834-1917), no dudaron en utilizar enseguida las ventajas de la fotografía como referencia visual, aunque tardaron en reconocer su estatus independiente como obra de arte.

Resulta claro que la naturaleza mecánica de la fotografía y su reproductibilidad eran una provocación para la larga tradición de la imagen pictórica, cuyas premisas eran la habilidad manual y la unicidad del objeto artístico.

Por su lado, aquellos primeros fotógrafos que quisieron establecer el medio como arte (pictorialistas), tardaron en liberarse de un lenguaje visual heredado de la pintura que se realizaba en una época anterior. Se puede decir que hubo que esperar a las décadas de 1920 y 1930 para que los fotógrafos modernos, por ejemplo, Aleksandr Rodchenko y Walker Evans, desarrollaran un lenguaje estético específico que surgió de la propia naturaleza del medio.



6.2

6.2

Título: Cementerio y acería en Bethlehem, Pensilvania, 1935 [Bethlehem Graveyard and Steelmill]

Fotógrafo: Walker Evans

El estilo característico de Evans, que aplanar la perspectiva, produce una magnífica imagen comprimida de una ciudad industrial. Mary Warner Marien dice a propósito de esta imagen que “guía simbólicamente al espectador desde el fondo hasta el primer plano a través de la secuencia inevitable de trabajo, vida familiar y muerte”.

El final de la pintura

La predicción de que la pintura desaparecería con la aparición de la fotografía era claramente errónea: la pintura sigue existiendo. Sin embargo, la noción de qué es arte ha cambiado en algunos aspectos desde el invento de la fotografía. Muchos de los iconos del arte moderno no serían considerados arte por un espectador del siglo XIX —aunque hay que admitir que esto sigue siendo así para algunos espectadores del siglo XXI!—. Por ejemplo, podemos decir que la eficiencia de la fotografía para producir representaciones precisas y realistas del mundo liberó a los pintores, permitiéndoles explorar otras posibilidades, por ejemplo, en relación

con la imaginación, la expresión, el color, la abstracción, etc.

Actualmente, la fotografía está presente en las galerías y museos de arte más importantes, tal como señala David Campany en *Art and Photography* (2003), “el arte es cada vez más fotográfico”. Esto significa que la fotografía es un medio más entre otros muchos y que los artistas recurren a él cada vez con más frecuencia para usarlo de distintas maneras. La definición contemporánea de arte no está en la esencia de un único medio, sino en las cualidades de la obra resultante que lo utiliza. Sin embargo, lo que actualmente se denomina “fotografía de arte” sigue siendo problemático.

6.3

6.3

Título: Perspectivas heladas n° 21, 2006 [Icy Prospects # 21]

Fotógrafo: Jorma Puranen

Las hermosas fotografías de paisajes árticos realizadas por Puranen parecen pinturas. De hecho, se trata de fotografías hechas con tiempos de exposición largos, que reproducen los paisajes que se reflejan en la superficie negra y brillante de un tablón pintado.



El filósofo británico Roger Scruton afirma que la fotografía *no puede* ser arte. La relación de una fotografía con lo que representa, dice, es una relación causal: lo que aparece en la imagen está causado por la apariencia del mundo que está delante de la cámara. La cámara no tiene imaginación; solo puede mostrar lo que está ahí, lo que existe. Además, añade, el interés que suscita una fotografía es únicamente un interés por la cosa fotografiada. Al igual que cuando miramos a través de una ventana la escena de fuera, miramos “a través” de la fotografía; no nos interesa la fotografía como objeto en sí mismo, como ocurre con una pintura.

Así pues, a juicio de Scruton, la fotografía no consigue alcanzar los requisitos mínimos de la obra de arte; debería expresar algo acerca del mundo y no simplemente mostrarlo, y debería ser un objeto por sí mismo.

Por supuesto, tal como demuestra la historia de la manipulación de la imagen, una fotografía necesita la realidad, pero no la muestra simplemente, aunque la respuesta de Scruton a esto es que al jugar con la “verdad” de la imagen, el fotógrafo niega la esencia de la fotografía y se convierte de hecho en pintor.

El punto de vista de Scruton es muy impopular y no está nada de moda. Sin embargo, en algunos aspectos es convincente y vale la pena reflexionar sobre sus argumentos e identificar exactamente qué entendemos por fotografía, qué elementos intervienen en la realización de una fotografía y qué esperamos de algo etiquetado como “arte”.

6.4

Título: Copa de vino, 2009
[Wine glass]

Fotógrafo: Richard Salkeld

Aunque esta imagen muestra lo que se encontraba delante de la cámara, podemos decir que el interés no está en la propia copa de vino, sino en el registro de los efectos visuales realizado por la cámara. La visión del mundo ofrecida por la cámara no es, después de todo, idéntica a la visión natural.



6.4

“Una fotografía nunca es interesante por sí misma, como debe ser el arte...”

Roger Scruton, filósofo

El problema de la fotografía

El problema que se detecta para considerar la fotografía como arte es básicamente que se trata de algo fácil y mecánico.

Cualquiera puede realizar una fotografía razonablemente bien resuelta. Así pues ¿todo el mundo es artista? ¿Acaso la obra de arte implica poseer una habilidad particular conseguida con esfuerzo?

Tal como señala Scruton, la cámara registra de forma sencilla y mecánica lo que se encuentra frente a ella. Tradicionalmente, las obras de arte (hechas manualmente) son fruto de un proceso de percepción, interpretación y expresión. ¿Cómo puede decirse de una fotografía que “expresa” los pensamientos y sentimiento del fotógrafo?

Una respuesta a la primera pregunta es que, de hecho, la fotografía requiere un nivel alto de habilidad y conocimiento; que las decisiones sobre la exposición, la iluminación y el encuadre son destrezas complejas y especializadas. Sin duda, es posible admirar y apreciar la realización experta de una imagen, aunque resultaría absurdo equiparar simplemente el arte con la destreza técnica.

Si bien podemos estar de acuerdo con Scruton en que la fotografía es causal y mecánica, de ello no se desprende (como decíamos en el capítulo 3) que la fotografía sea una transcripción directa de la realidad. La cámara ve de manera distinta al ojo humano y la fotografía es una imagen que viene determinada no solo por lo que se encuentra frente a la cámara, sino también por las particularidades del aparato y las decisiones tomadas por el fotógrafo.

La cuestión de si una fotografía puede ser expresiva y si la expresión es esencial en la obra de arte son asuntos más complejos. Sin duda la expresión es un propósito válido de las obras de arte, pero la historia del arte sugiere que no se trata de un propósito *necesario*. Además, el argumento de este libro ha sido que tratar la fotografía como texto signficante quiere decir que, hasta cierto punto, los sentimientos e ideas del fotógrafo no son accesibles directamente. En cierto modo, son irrelevantes; el “significado” lo da el espectador en el proceso de mirar la imagen.

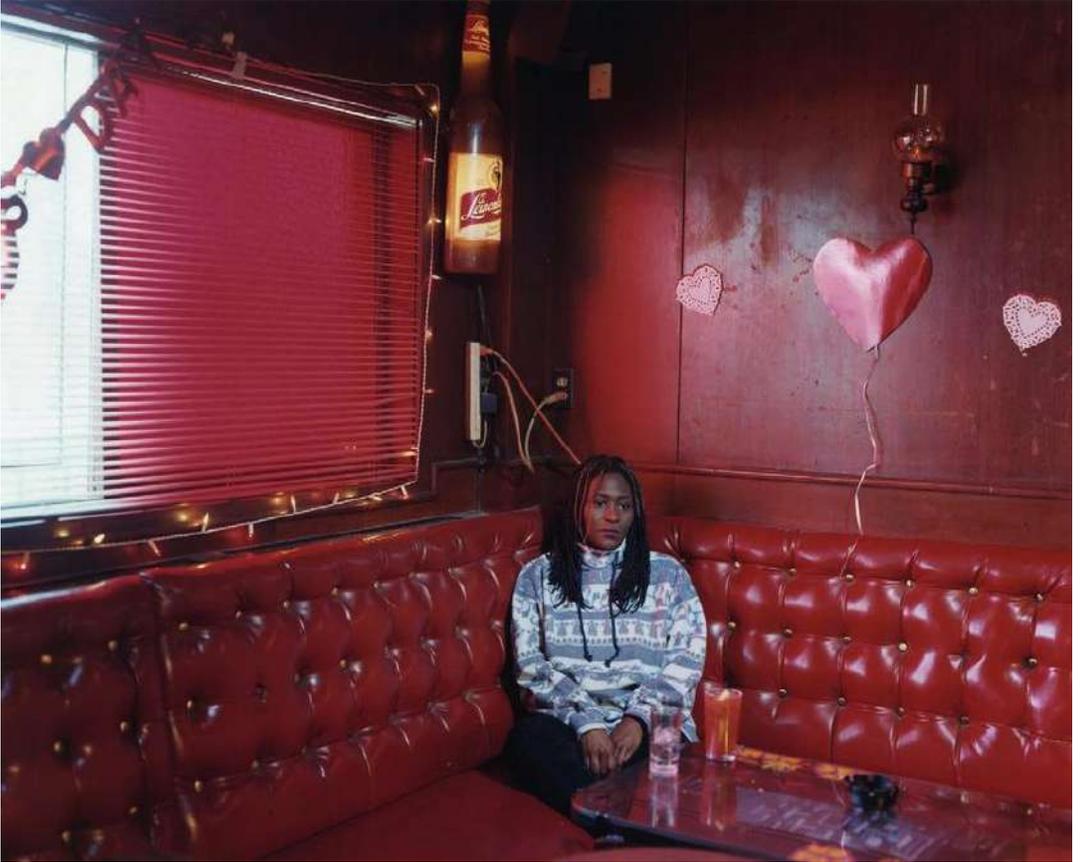
Sin embargo, toda fotografía es, literalmente, un punto de vista; toda fotografía dice implícitamente “mira esto” y “míralo de este modo”.

6.5

Título: Kym, Polish Palace, de la serie *Sleeping by the Mississippi*, 1999

Fotógrafo: Alec Soth

Aunque es evidente que Kym es el sujeto de la fotografía, la imagen está dominada por el color apabullante de la decoración del local. Soth ha documentado simplemente la escena que tenía delante, pero al jugar con los tonos de color ha conseguido una imagen impregnada de tristeza.



6.5

“Fotografío cosas para ver cómo
aparecen fotografiadas”.

Garry Winogrand, fotógrafo

Los debates sobre si una fotografía (o, de hecho, cualquier objeto) es una obra de arte, giran en torno a una hipótesis de lo que es el arte.

Nunca habrá unanimidad sobre este asunto, aunque, como veremos más adelante, aparentemente existe un amplio consenso sobre qué fotografías constituyen el canon, es decir, sobre la lista "oficial" de cuáles son las mejores fotografías. El reconocimiento de que este tipo de listas son producto de individuos e instituciones particulares y reflejan culturas y modas particulares, no señalan hacia una idea universal o esencialista del arte sino hacia una idea discursiva, determinada por historias, prácticas y debates.

Se desprende claramente del mundo del arte que cualquier cosa puede ser una obra de arte; un urinario (Marcel Duchamp, *Fuente*, 1917), un facsímil de una "Brillo Box" (Andy Warhol, 1964), una cama deshecha (Tracey Emin, *My Bed*, 1999), una fotografía de otra fotografía (Richard Prince, *Cowboy*, 1989); pero no quiere decir que todo sea una obra de arte. Estos ejemplos tienen en común que las instituciones y los discursos que constituyen el mundo del arte los han validado.

El problema de esta línea de razonamiento es que da pie a pensar que quienes definen lo que es arte son una camarilla elitista e interesada que, además, comparten una broma cara a expensas del gran público. ¡Este punto de vista sería comprensible pero muy cínico!

No importa con qué intensidad miremos una imagen o un objeto, no podemos señalar su "artisticidad" (la cualidad de ser arte). Quizá no nos gusten los ejemplos enunciados más arriba, pero no podemos negar que existen para ser considerados y experimentados en el contexto del arte; y que fueron admitidos en ese mundo, no por capricho, sino sobre la base de una historia de las prácticas y creencias.

6.6

Título: After Sherrie Levine, 2012

Fotógrafo: Richard Salkeld

En la década de 1980, Sherrie Levine expuso como arte sus imágenes abiertamente refotografiadas de Walker Evans, Edward Weston y otros. Estos actos provocativos se han interpretado como una crítica a la noción de originalidad en el arte moderno. Aquí, la fotografía de una fotografía de Levine de una fotografía hecha por Rodchenko es claramente una imagen de una obra de arte, pero no es una obra de arte en sí misma.





El *ready-made* y la fotografía

El concepto de *ready-made* tiene ya cien años. El término fue acuñado por el artista Marcel Duchamp para describir un objeto corriente o encontrado que, sin alteración alguna, es declarado obra de arte. Duchamp creó la primera de estas obras, *Rueda de bicicleta*, en 1913, y en 1917 la más conocida y escandalosa *Fuente*, un urinario comprado en una tienda.

Duchamp simplemente “cogió un artículo de la vida cotidiana, lo colocó de tal modo que su significado útil desapareció bajo un nuevo título y un nuevo punto de vista —creando una idea nueva para aquel objeto—”.

En efecto, esta es una forma de “crear extrañamiento” y de llamar la atención sobre la producción del sentido a través de un proceso semiótico de lectura de imágenes y objetos (véase el capítulo 2).

El hecho de que estemos o no convencidos de que estos objetos se convierten en arte porque así lo dice el artista depende de las ideas y creencias que tengamos sobre el arte y la percepción. En los cien años que han transcurrido desde el gesto provocativo de Duchamp, los debates que han surgido, se han incorporado al discurso del arte —en las prácticas, en la literatura y en las instituciones—, y han permitido que otros realicen transformaciones similares. Sin embargo de esto no se desprende que cualquiera pueda declarar cualquier cosa obra de arte, o que estas ideas deban ser aceptadas. Lo que sí se desprende es que cualquier compromiso con este tipo de obras fuerza a la reflexión sobre el significado y el valor del arte, y sobre los criterios que sirven para otorgar dicho estatus a un objeto o imagen.

Se puede decir que toda fotografía (sin manipular) es una forma de *ready-made* —es “tomada” del mundo que nos rodea—; toda fotografía tiene el potencial de provocar una nueva idea, una nueva manera de ver y, de hecho, de ser una obra de arte. Que parezca o no una obra de arte depende del contexto en el que se presenta y de los discursos que genera a modo de respuesta.

La forma de leer una fotografía depende del contexto específico en el que se mira, así como del contexto cultural de la época. Las secciones siguientes trazan la evolución de las ideas sobre la fotografía como arte.

6.7

Título: *Máscara XXIX*, 2006
[*Mask XXIX*], collage

Artista: John Stezaker

Stezaker ha utilizado material fotográfico *ready-made* para crear esta imagen. Una postal encontrada que muestra una gruta se ha invertido sobre un retrato publicitario, también encontrado, de una actriz desconocida. Stezaker alinea con maestría los contornos de la postal con el rostro para crear la ilusión de una calavera grotesca que aparece debajo de la piel.

El nacimiento oficial de la fotografía suele datarse en 1839 —cuando el proceso del daguerrotipo fue presentado al mundo—. Sin embargo, tal como decíamos en el capítulo 1, la primera fotografía se atribuye a Niépce, hacia 1826.

Para el historiador de la fotografía, es muy útil tener un punto de partida preciso (y relativamente reciente); sin embargo, el medio ha demostrado ser tan prolífico que rápidamente se hace difícil decidir qué incluir y qué dejar fuera.

Dada la cantidad abrumadora de imágenes que existen en el mundo, puede resultar sorprendente ver que las historias publicadas generalmente representan el relato de la fotografía con un número relativamente pequeño de imágenes (dos de las historias más importantes, la de Naomi Rosenblum y la de Mary Warner Marien, contienen menos de 1.000 imágenes) que, sin embargo, coinciden en gran parte o presentan imágenes similares. En resumidas cuentas, existe un canon de imágenes, es decir, una lista consensuada ampliamente de fotografías consideradas como los logros más importantes del medio. Sin embargo, vale la pena reflexionar sobre cómo se ha realizado dicha selección: ¿quién llevó a cabo esta evaluación?, ¿con qué criterios? Y aún más importante, ¿qué fue descartado?

La *Historia de la fotografía* (publicada originalmente en inglés en 1949) por Beaumont Newhall (1908-1993) fue la primera historia seria del medio y, en efecto, planteó lo que se convertiría en el relato oficial de la fotografía.

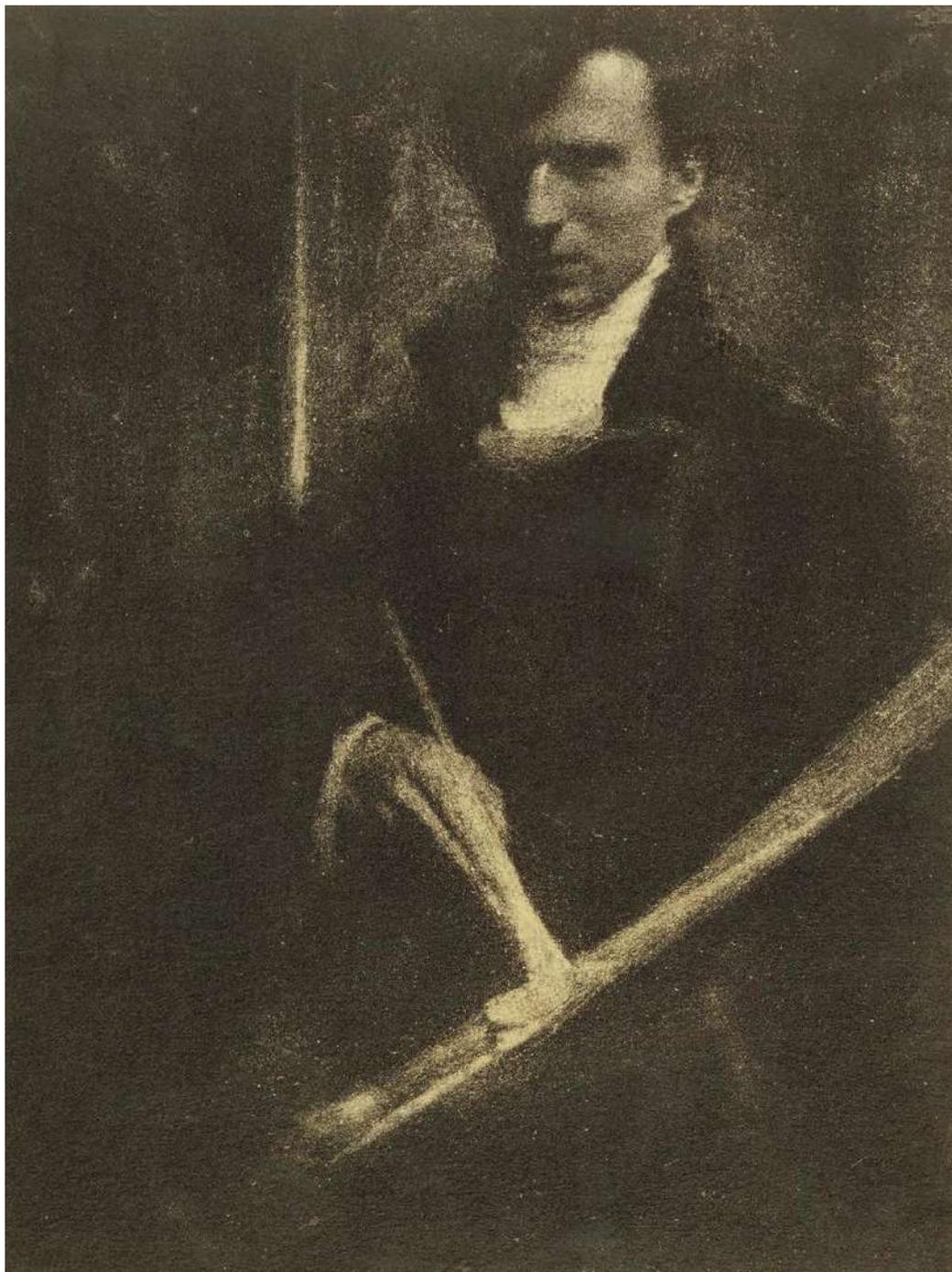
Newhall trabajó para el Museum of Modern Art de Nueva York, así que quizá no sea sorprendente que su enfoque haga hincapié en la fotografía como arte, pero también en las adquisiciones específicas de dicho museo. De este modo, se estableció una historia moderna en la que se presta atención a las imágenes relacionadas con la denominada alta cultura; por lo tanto, la mayor parte de la fotografía no fue tenida en cuenta.

6.8

Título: Autorretrato, 1902
[Self-portrait]

Fotógrafo: Edward Steichen

Un retrato del fotógrafo como artista joven: Steichen posa con paleta y pinceles —lo que significa “artista”—. Incluso la imagen parece una pintura: este efecto se consigue superponiendo varios procesos de impresión utilizando goma bicromatada.



Del pictorialismo a la *straight photography*

Cuando se inventó la fotografía, no estaba claro para qué se utilizaría esta tecnología de realización de imágenes. El primer libro ilustrado con fotografías, *The Pencil of Nature* (1844-1846), fue publicado por Fox Talbot, que probó algunas de las posibilidades incluyendo en él escenas de calle, estudios de arquitectura, naturalezas muertas, copias de grabados y escenificaciones. Talbot señaló de este modo el potencial reproductivo y creativo del medio.

Dado que hasta entonces todas las imágenes en el mundo se conseguían esencialmente de forma manual —incluso los grabados impresos procedían de un original dibujado a mano—, no resulta sorprendente que los primeros fotógrafos utilizaran como guía el lenguaje del arte visual. De hecho, al escribir sobre su composición en *La puerta abierta* [*The Open Door*], Fox Talbot señalaba que “la escuela holandesa tiene suficiente autoridad como para que tomemos como temas de representación escenas cotidianas y familiares. El ojo del pintor a menudo se fija en aspectos en los que la gente corriente no ve nada sobresaliente”.

Los primeros entusiastas de la fotografía, con ambiciones artísticas, cuidaban la elección de los temas y la composición para crear “cuadros” naturalistas o poéticos con tonalidades sutiles y suaves desenfocados. Incluso se utilizaban materiales que permitieran añadir pigmentos de color y manipular la superficie con un pincel para crear efectos pictóricos. El “pictorialismo”, nombre que se dio a esta forma de trabajar, era esa fotografía que reclamaba para sí el estatus de arte mediante la imitación de la pintura y la disimulación del aspecto mecánico del medio. Alcanzó su máximo esplendor entre 1850 y 1920 y algunos de los nombres asociados con esta corriente fueron Julia Margaret Cameron, Robert Demachy, Clarence H. White y Edward Steichen.

La ironía del enfoque pictorialista residía en que utilizó una tecnología nueva y moderna para realizar imágenes que recordaban el arte tradicional. En la misma época, pintores como Manet, Monet, Cézanne y Picasso se alejaban del naturalismo y realizaban experimentos radicales que condujeron al nuevo lenguaje visual de la abstracción.

6.9

Título: Velocidad, 1904 [Vitesse]

Fotógrafo: Robert Demachy

Demachy fue un maestro del método de la goma bicromatada, que permitía la manipulación de la copia, dándole un efecto “artístico”, impresionista. Sobre todo sus temas fueron el desnudo, el paisaje y el retrato; esta es una imagen singular de la “modernidad” en la que el método de la goma bicromatada se utiliza para dar la sensación de velocidad.



6.9
.....

Fotografía y arte moderno

El arte moderno se entiende como la respuesta cultural a los efectos tecnológicos y sociales de la modernidad —en líneas generales, las consecuencias de la industrialización—, pero no necesariamente como su representación. A finales del siglo xix y principios del siglo xx, en particular, toda una serie de inventos (la fotografía, el cine, la radio, los coches y los aeroplanos) transformó las estructuras, la organización, las comunicaciones y los comportamientos sociales.

Escritores, arquitectos y artistas respondieron al entusiasmo, dinamismo y peligro del mundo moderno urbano y tecnológico con formas y materiales nuevos. Uno de los mantras del arte moderno fue “la sinceridad de los materiales”. Esto fue evidente sobre todo en arquitectura: la forma y la apariencia de los edificios modernos venían determinadas por los materiales (hormigón, acero y cristal) con los que estaban contruidos —formas puras carentes de ornamentación—. Los pintores, quizá delegando en la fotografía la tarea de realizar representaciones del mundo, experimentaron con el propio medio y presentaron las obras pictóricas como objetos, como construcciones de color y forma.

La fotografía, junto con el cine, fue, quizá, el medio por excelencia de la modernidad. La aparición de películas más sensibles y cámaras más pequeñas, en particular la Leica en 1925, hicieron de la fotografía el medio adecuado para captar y representar el mundo moderno; no a través de imágenes que parecieran pinturas sino mediante la fidelidad a la forma de ver fotográfica, atrapando la inmediatez del momento y difundiendo imágenes a través de los medios de comunicación de masas como las revistas ilustradas, por ejemplo *Life* a partir de 1936 y *Picture Post* a partir de 1938.

En las condiciones políticamente inestables en las que se encontraban Alemania y Rusia en las décadas de 1920 y 1930, fotógrafos como László Moholy-Nagy y Aleksandr Rodchento forjaron lo que se denominó la “Nueva visión” [término acuñado originalmente en alemán, *Neue Sehen*], una mezcla de fotoperiodismo, fotografía documental y arte de vanguardia.

En Estados Unidos, Alfred Stieglitz, a través de su propia obra fotográfica y de su galería y su revista (*Camera Work*, 1903-1917), promocionó con ahínco el arte de vanguardia europeo y la *straight photography*, en especial la obra de Paul Strand. Otros fotógrafos, como Edward Weston y Ansel Adams, aunque prefiriendo temas más tradicionales como el desnudo, la naturaleza muerta y el paisaje al mundo urbano de la modernidad, adoptaron un enfoque purista para su obra, persiguiendo la perfección técnica y una visión estéticamente trascendente. Por ejemplo, Weston en sus fotografías de caracolas utilizó tiempos de exposición muy largos que impregnan los objetos representados con una luminosidad intensa y una gran riqueza tonal.

6.10

Título: Los Tetons y el Snake River, 1942 [*The Tetons and the Snake River*]

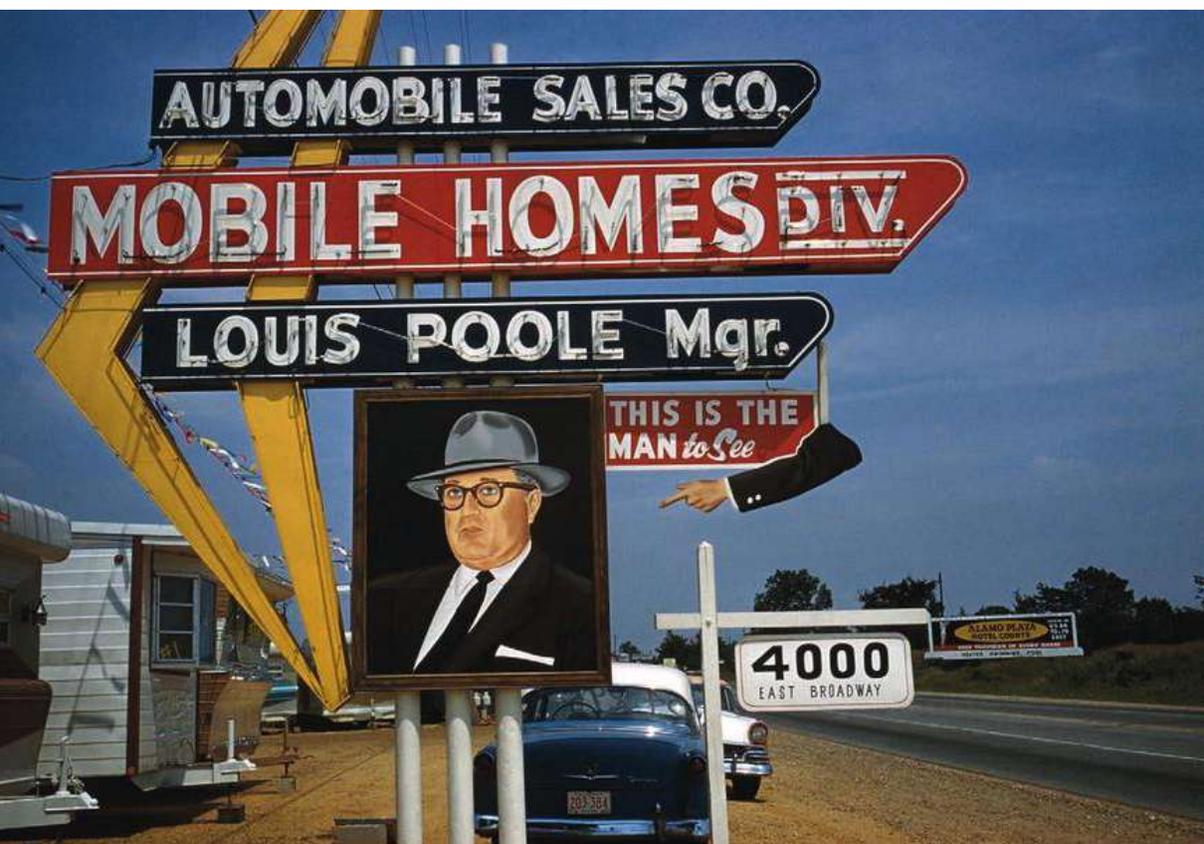
Fotógrafo: Ansel Adams

Adams personificó la denominada fotografía directa o purista. Utilizaba una cámara de gran formato, aberturas pequeñas de diafragma y tiempos largos de exposición, calculados con precisión con relación a la luz del paisaje, para obtener imágenes con una profundidad de campo y un detalle sorprendentes, consideradas como “fieles” en relación con las características del medio.

La nueva visión



6.10



6.11

6.11

Título: A las afueras de Memphis, Tennessee, 1960
[Outside Memphis, Tennessee,]

Fotógrafo: Inge Morath

La fotografía en color era habitual en la década de 1960 en la publicidad y en la cultura popular, pero muy poco frecuente en la fotografía artística, hasta que fue "descubierta" en 1976 con la exposición de William Eggleston en el MoMA. Esta fotografía de Morath, en la que aparece una valla publicitaria junto a una carretera, recuerda la fascinación que sentía Walker Evans por el arte vernáculo estadounidense y anticipa el gusto por el color y la forma en entornos cotidianos del que hizo gala Eggleston.

MoMA: escribiendo el canon

El Museum of Modern Art de Nueva York se fundó en 1929 y desde el principio su director, Alfred Barr (1920-1981), se empeñó en que la institución no solo se interesara por la pintura y la escultura, sino también por la arquitectura, el cine, el diseño y la fotografía.

En 1937, Beaumont Newhall organizó una exposición retrospectiva histórica titulada *Photography 1839-1937*, cuyo catálogo se convirtió de hecho en la primera historia importante del medio y fue la base de su influyente *History of Photography* publicada en 1949. Newhall organizó también la primera exposición individual del museo dedicada a un fotógrafo, Walker Evans: *American Photographs* (1938), y se convirtió en el primer conservador de fotografía del museo en 1940.

Edward Steichen fue director del Departamento de Fotografía desde 1947 hasta 1962, cuando fue sustituido por John Szarkowski, que se mantuvo en el puesto hasta 1980. Toda una serie de exposiciones y libros, producidos por el MoMA y entre los que se encuentran por ejemplo *The Family of Man* (1955), *The Photographer's Eye* (1966), *New Documents* (1967), *Mirrors and Windows: American Photography Since 1960* (1978), contribuyó a escribir la historia oficial del medio, identificando a los maestros modernos.

En la exposición *The Photographer's Eye*, Szarkowski enumeró bajo cinco títulos lo que él identificaba como la esencia de la fotografía: “La cosa en sí misma” [*The Thing Itself*] (entendiendo con ello que el fotógrafo trata con el mundo real que tiene delante); “El detalle” [*The Detail*] (el fotógrafo registra fragmentos del mundo real, a los que confiere una importancia especial); “El encuadre” [*The Frame*] (el fotógrafo está obligado a seleccionar mediante el encuadre lo que aparece en la imagen y lo que queda excluido); “El tiempo” [*Time*] (una fotografía registra el momento específico de su realización y su apariencia viene determinada por la duración de dicho momento); “El punto de vista” [*Vantage Point*] (una fotografía siempre muestra un determinado punto de vista).

Esta caracterización de la naturaleza de la fotografía subraya la estética de la foto y su “autonomía” o autosuficiencia en cuanto que imagen. Esto da forma al *ethos* moderno del arte, que otorga un estatus especial a la “obra maestra” pero tiende a separar la obra de su contexto de producción. Este enfoque es el que dio forma a la historia de la “gran” fotografía, esa que ahora nos resulta familiar: el canon.

Después del arte moderno

La paradoja del *ethos* moderno fue que, si bien la fotografía era necesariamente una huella de la realidad —en palabras de Szarkowski, involucrada con “la cosas en sí”— el énfasis puesto en la estética y la forma de la imagen supuso que, de hecho, se hallara separada de dicha realidad. Walter Benjamin argumentaba que este tipo de imágenes *pueden otorgar a cualquier lata de sopa una importancia cósmica, pero no son capaces de captar ni una sola que refleje las conexiones humanas en las que existe*. Así pues, una fotografía de un detalle de una fábrica moderna nos puede mostrar una composición visualmente llamativa de líneas y formas, pero no nos dice nada acerca de las estructuras sociales y económicas que la propia existencia de la fábrica representa.

A partir de la década de 1960 hasta la última parte del siglo xx, las premisas de lo moderno en relación con todas las producciones culturales fueron cada vez más objeto de análisis y revisión por parte de los artistas, críticos y teóricos.

En fotografía, al igual que en otros ámbitos, la aparición del posmodernismo supuso un cambio: el énfasis dejó de ponerse en la preocupación por una estética pura —la apariencia visual y el diseño de la imagen— y se convirtió en un interés por el contexto de producción de la imagen (cuándo, quién, por qué) y el contexto en el que dicha imagen es observada (dónde, por quién, con qué información). En resumen, la fotografía empezó a ser tratada como un “texto significativo” (véase el capítulo 2), otorgando la misma importancia a lo que se hallaba fuera del encuadre de la imagen como a lo que estaba en su interior.

Aunque desde luego este cambio no ha supuesto que los fotógrafos hayan dejado de realizar imágenes hermosas, sí que significa que el enfoque purista ya no se privilegia como se solía hacer; el cambio ha permitido toda una gama de prácticas fotográficas, desde la fotografía de aficionado hasta la comercial, desde la fotografía aplicada a la fotografía artística, todas ellas dignas de un análisis crítico serio.

6.12

Título: COR-TEN, 2009

Fotógrafo: Richard Salkeld

Las líneas de color y las marcas aparentemente gestuales representadas en esta fotografía toman prestada la “apariencia” de una pintura moderna abstracta. Sin embargo, la textura de la superficie implica un contexto diferente. Se trata de un primer plano de una superficie de acero oxidada; sin embargo los colores no corresponden con la visión natural, sino que son fruto del proceso de revelado. La ironía reside en que esta superficie de acero pertenece a una escultura moderna de Richard Serra.



6.12

El arte conceptual y la fotografía: ¿dónde está aquí la destreza?

Si bien es evidente que algunas instituciones (sobre todo el MoMA) concedieron un alto estatus estético a un cierto tipo de fotografía (por ejemplo, a la obra de Walker Evans, Robert Frank o William Eggleston), en general se estableció cierta segregación e incluso una relación jerárquica entre fotógrafos y artistas.

Sin embargo, con la emergencia del arte conceptual a finales de la década de 1960 y principios de la de 1970, aparecieron artistas que utilizaron la fotografía de tal manera que podía pensarse que el medio se había integrado por fin en la práctica artística y en sus instituciones, aunque en realidad se abrió aún más la brecha entre fotógrafos y artistas.

Mientras los fotógrafos profesionales generalmente eran marginados por el mundo del arte, los “artistas” que “utilizaban la fotografía” eran aceptados. Se entiende que desde el punto de vista de los fotógrafos esto resulta discriminatorio. Para colmo de males, algunos artistas conceptuales que utilizaban la fotografía no mostraron interés alguno por los aspectos técnicos del medio y lo utilizaron deliberadamente de forma casual e incluso en plan aficionado. Por ejemplo, *Monuments of Passaic* (1967) de Robert Smithson contenía fotografías de lugares triviales de Passaic, New Jersey, tomadas con una cámara Instamatic barata. *Twentysix Gasoline Stations* (1963) de Edward Ruscha fue un libro producido con poco dinero que recogía fotografías, técnicamente sin interés, de 26 estaciones de gasolina. Ambas obras de arte, hechas con honestidad, existen solo a través del medio fotográfico, aunque ninguna de ellas nos impresionaría en cuanto que fotografía “artística”.

El arte conceptual no solo fue una provocación para los fotógrafos, sino también para los artistas tradicionales, tanto pintores como escultores. El arte conceptual fue, en parte, una respuesta a la idea del *ready-made* y propuso replantear la naturaleza y la finalidad del arte: fue un reto a la idea de la obra de arte entendida como simplemente un bien hermoso y coleccionable destinado a ser admirado de forma pasiva; la obra de arte conceptual exigía el compromiso de una “lectura” activa por parte del espectador.

6.13–6.15

Título: de la serie *Twentysix Gasoline Stations*, 1963

Fotógrafo: Edward Ruscha

El título del pequeño libro de Ruscha ofrece lo que propone en la cubierta: 26 fotografías en blanco y negro de estaciones de servicio. Cada fotografía va acompañada de un pie que especifica el lugar. Eso es todo. Las fotografías parecen compuestas y ejecutadas de forma indiferente. Ni demasiado documentales, ni por asomo artísticas. Aun así el libro es elegante, la estética minimalista sigue intrigando y afirma misteriosamente su estatus como objeto artístico.

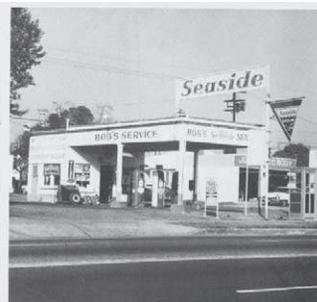
6.13

BELLINE GAS, HOLBROOK, ARIZONA



6.14

BOB'S SERVICE, LOS ANGELES, CALIFORNIA



6.15

CONOCO, ALBUQUERQUE, NEW MEXICO





6.16

“Por cada fotógrafo que clama que hace su obra como un artista, hay un artista que corre un grave riesgo de convertirse en fotógrafo”.

Nancy Foote, escritora y crítica

La Tate Gallery, arte conceptual y fotografía

La desconfianza mutua entre los ámbitos del arte y de la fotografía fue alimentada en Gran Bretaña por la posición que en 1982 adoptó la Tate Gallery en relación con el arte conceptual. En una entrevista, el entonces director, Alan Bowness, explicó que la Tate (la colección nacional británica de arte moderno) no iba a coleccionar la obra de fotógrafos: “Alguien como Bill Brandt, por ejemplo, no entrará en la colección porque es exclusivamente un fotógrafo”, pero sí la obra de los artistas que utilizaban la fotografía: “Las obras fotográficas de la colección de la Tate tienen todas la misma característica, son obras de artistas”. Así pues, un artista como Richard Long, para quien la fotografía era una herramienta para la documentación y presentación de su escultura, fue incluido en la colección, pero también lo fueron Bernd y Hilla Becher que trabajaban exclusivamente con fotografía.

Las contradicciones y confusión evidentes en tales declaraciones retorcidas no son solo la evidencia de una actitud esnob (aunque el mundo del arte no sea en absoluto inmune a ella), sino una demostración del funcionamiento del discurso predominante.

El hecho de que una postura así sería insostenible en la actualidad indica los cambios culturales que se han producido desde entonces, lo que podría calificarse como el paso del arte moderno al posmoderno.

La postura de la Tate en relación con la fotografía es ahora muy distinta, aunque sigue siendo chocante que hasta 2003 no presentasen su exposición fotográfica más importante (*Cruel + Tender: The Real in the Twentieth-Century Photograph*) y que no contratasen a su primer conservador de fotografía hasta 2009 —unos cincuenta años más tarde que el MoMA!—. Aunque quizá no sea tan sorprendente si lo analizamos en retrospectiva, y teniendo en cuenta lo que el conservador de fotografía del MoMA, John Szarkowski, declaró en 1973: “es posible decir que la tradición fotográfica en Inglaterra murió hacia 1905... y no ha mostrado ningún indicio de estar buscando un presente fotográfico”.

Actualmente la institución está recuperando el tiempo perdido y la fotografía se halla totalmente integrada en el programa de exposiciones.

6.16

**Título: Tate Modern,
Londres, 2008**

Fotógrafo: Photofusion

En 2008, la Tate Modern acogió una importante exposición fotográfica: *Street and Studio: An Urban History of Photography*. Al mismo tiempo, encargaron a seis artistas que adornaran el edificio con *street art*. La imagen central que aparece aquí es de JR, que pega copias gigantes de sus fotografías en blanco y negro. A primera vista, la figura parece estar sosteniendo una pistola, pero, de hecho, se trata de una cámara.

El posmodernismo resulta muy difícil de definir. Sin embargo, muchas de las ideas que se han discutido en este libro reflejan un enfoque posmoderno: la lectura semiótica de las imágenes consideradas como textos; la propuesta de que la realidad y la identidad se “producen” a través del lenguaje y las representaciones, de que los significados de una imagen (o texto) no están fijados, sino abiertos a la interpretación y que dependen de los contextos y las creencias.

El mundo posmoderno es este mundo que ahora nos resulta familiar, el de las comunicaciones globales, de los medios digitales y del multiculturalismo. Estos desarrollos representan un cambio decisivo a partir del mundo “moderno” en el que las identidades nacionales y de clase parecían estar más claramente definidas y “fijadas”, en el que las jerarquías culturales (las distinciones entre “alta” cultura y cultura “popular”) eran más rígidas y en el que las comunicaciones de los medios eran consumidas pasivamente por el público.

El posmodernismo significa una condición cultural fluida. Algunas veces se entiende por posmoderno que “todo vale”, aunque realmente lo único que significa es que los supuestos y las prácticas están abiertos al cuestionamiento. El reconocimiento de que determinados discursos, conjuntos de ideas y creencias gobiernan prácticas y hábitos específicos significa que pueden ser desmitificados, cuestionados y revisados. Para muchos, esto representa una liberación, al menos potencial —la teoría es una cosa y la práctica, otra—. Pero, por supuesto, para aquellos que se ven cuestionados y que tienden hacia reglas y creencias dogmáticas, esto supone, en el mejor de los casos, una incomodidad y en el peor una gran amenaza.



6.17

6.17

Título: Perro posmoderno, 2010
[Postmodern dog]

Fotógrafo: Trudie Ballantyne

Este perro, fotografiado cerca del diseño posmoderno del Suzhou Museum de I.M. Pei (mezcla del diseño tradicional y contemporáneo), encarna en parte el espíritu posmoderno del "todo vale". La identidad del perro es un collage de estilos: ¡una obra de arte!

Estudio de caso

Richard Billingham

Richard Billingham tomó esta fotografía de su madre, Liz, en 1995, utilizando una película caducada y una cámara barata Instamatic. En aquel momento era estudiante de arte y tomaba instantáneas de su familia para utilizarlas como referencia para su pintura.

Leamos detenidamente la imagen y reflexionemos sobre lo siguiente:

- ¿Es una buena foto? ¿Es una obra de arte?
- Si creemos que sí lo es, ¿qué es lo que la convierte en una obra de arte? Si creemos que no, ¿por qué?

Reflexionemos sobre el modo en que la composición de la imagen y su estructura estética contribuyen a su lectura.

La descripción de la imagen en cuanto que “instantánea” y el motivo por el que fue realizada hacen que se pueda englobar en la categoría de “no arte”; de hecho, Billingham ha dicho que en el momento en que la hizo no pensaba que fuera arte.

En tanto que retrato, la imagen no es convencional: el punto de vista, la cámara dirigida en picado desde arriba hacia Liz, no nos permite ver su rostro, sino la cabeza y el cuerpo sentado. Resulta evidente que no era consciente de ser fotografiada o que no le importaba; aparece totalmente enfrascada en el puzzle que tiene delante.

La imagen está dividida en dos partes muy claras por la línea horizontal que forma el borde de la mesa. Por encima, la fotografía está dominada por el recargado estampado del vestido de Liz y por las piezas del puzzle que sostiene en su regazo. Por debajo, el puzzle inacabado se extiende sobre la superficie marrón claro junto a un paquete de tabaco, un vaso y un cenicero.

La composición es sencilla y, sin embargo, posee una sorprendente riqueza visual: el vestido de Liz y sus tatuajes parecen hechos a partir de las piezas del puzzle; fragmentos de su vida —el paquete de tabaco (de color azul brillante, que se presenta como un trozo de cielo), la bebida (del mismo color que la mesa), el cenicero— se confunden con las piezas del puzzle. Todo está suspendido entre el caos y el orden.

Sea de modo intuitivo o pensando en el diseño de la imagen, Billingham ha conseguido una fotografía de gran sofisticación estética. Como muchos de los mejores fotógrafos de los que hemos hablado en este libro, nos presenta una visión renovada de la vida cotidiana, convertida en extraordinaria; quizá esto no sea una mala definición de arte.



6.18

6.18

Título: Sin título, de la serie *Ray's a Laugh*, 1994

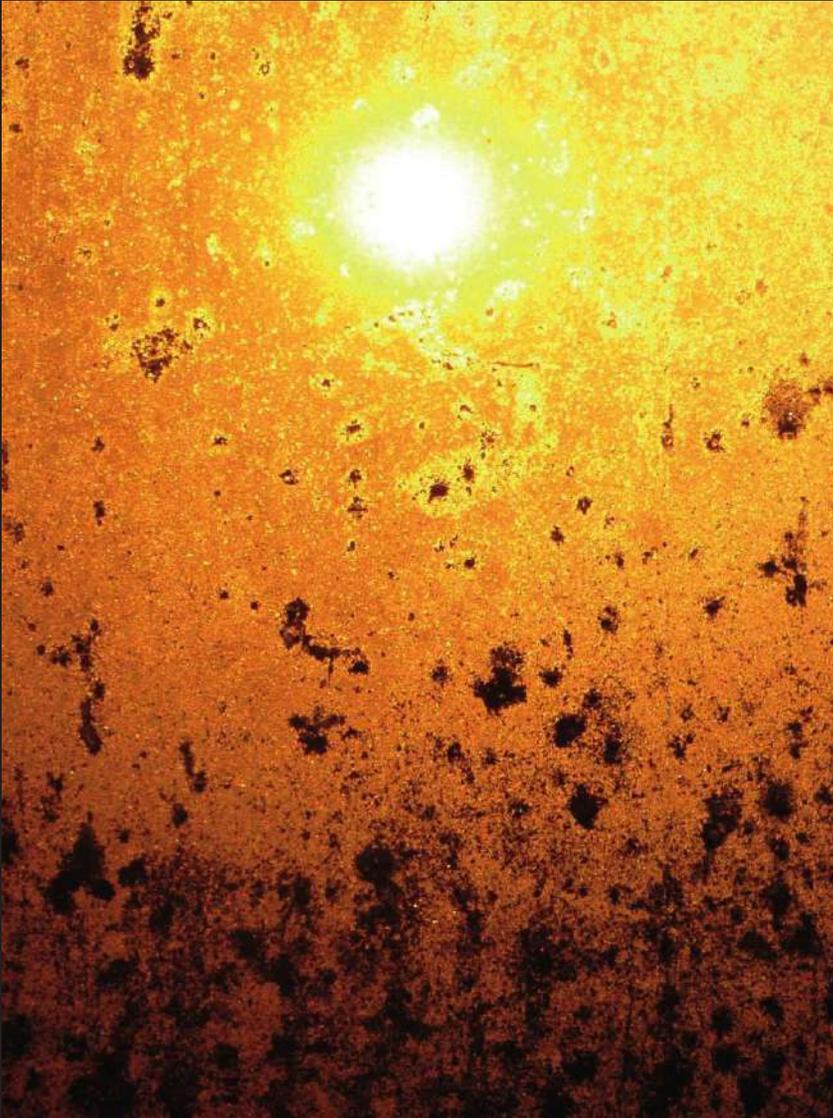
Fotógrafo: Richard Billingham
(cortesía de Anthony Reynolds Gallery)

El libro de fotografías de su familia realizado por Billingham, *Ray's a Laugh*, se publicó en 1996. Se puede decir que es un álbum familiar que presenta un retrato de su madre, padre y hermano que desarma por su franqueza e intimidad.

Sinopsis

Este estudio de caso se ha centrado en ver cómo una fotografía puede ser considerada una obra de arte.

- La fotografía como arte no es necesariamente el resultado de una sofisticación técnica.
- La fotografía como arte no depende necesariamente de la intención del fotógrafo.
- La forma en que una fotografía encuadra un fragmento de realidad y nos lo hace ver bajo un nuevo prisma contribuye a su definición como obra de arte.



6.19

6.19

Título: Sol de la mañana, 2009
[Morning sun, 2009]

Fotógrafo: Richard Salkeld

La atmósfera tenebrosa a través de la que brilla el sol no es más que una ventana sucia. La respuesta automática de la cámara, al dirigir el objetivo directamente hacia el sol, ha producido una imagen que se atiene a su sistema de procesado, pero no a la visión natural.

Conclusión

Actualmente casi todo es posible en el mundo de la fotografía: es perfectamente legítimo apreciar los principios estéticos de la *straight photography* moderna y su pureza formal, pero es igualmente legítimo hacer un uso pleno y creativo de la tecnología para la manipulación de las fotografías (sujeto a los criterios éticos de determinadas prácticas como, por ejemplo, el fotoperiodismo).

En el ámbito de las prácticas fotográficas conscientemente artísticas, los artistas suelen demostrar ahora un mayor conocimiento de la fotografía en tanto que imagen construida (en lugar de una “pura” transcripción de la verdad y la realidad). Por ejemplo, los autorretratos de Cindy Sherman, que muestran a la misma persona bajo un sinfín de apariencias distintas, se diría que son representaciones verdaderas de su aspecto ante la cámara y, al mismo tiempo, representaciones de identidades ficticias, cuestionando de este modo no solo nuestra fe en la verdad del retrato fotográfico, sino también la propia idea de una identidad fijada y representable (véase el capítulo 4).

Los fotógrafos contemporáneos demuestran también su conocimiento de la historia del arte haciendo referencia a pintores como Edouard Manet (Jeff Wall), Vermeer (Tom Hunter) y Claude Lorrain (Simon Norfolk); muchos artistas incluso han vuelto a utilizar los métodos y procesos del siglo XIX: Chuck Close hace daguerrotipos, Sally Mann utiliza el proceso al colodión húmedo y Vera Lutter utiliza cámaras estenopeicas.

Artistas como Andreas Gursky y Thomas Struth realizan murales que solo pueden verse en museos o galerías. Michael Wolf y Thomas Ruff toman imágenes de Internet; Richard Prince ha refotografiado anuncios; Sherrie Levine incluso ha refotografiado fotografías de los maestros modernos como Edward Weston. Y en 2012, uno de los artistas nominados al galardón fotográfico más prestigioso de Gran Bretaña ni siquiera utiliza una cámara. John Stezaker realiza fotomontajes a partir de imágenes encontradas.

Nunca antes se habían dado unas circunstancias más estimulantes para la fotografía. Las posibilidades creativas, utilizando tecnologías antiguas y nuevas, son mayores y más accesibles que nunca; y las oportunidades para difundir las imágenes tampoco tienen precedente. Del mismo modo, nunca antes la competencia había sido tan dura.

Historias generales de la fotografía

- Badger, Gerry, **The Genius of Photography**, Quadrille, Londres, 2011. (Versión castellana: **La genialidad de la fotografía: cómo la fotografía ha cambiado nuestras vidas**, Naturart, Barcelona, 2009).
- Hacking, Juliet, **Photography: the Whole Story**, Thames & Hudson, Londres, 2012. (Versión castellana: **Fotografía: toda la historia**, Art Blume, Barcelona, 2013).
- Jeffrey, Ian, **Photography: A Concise History**, Thames & Hudson, Londres, 1981. (Versión castellana: **La fotografía: una breve historia**, Destino, Barcelona, 1999).
- Jeffrey, Ian, *The Photography Book*, Phaidon, Londres, 2000.
- Marien, Mary Warner (2012), **100 Ideas that Changed Photography**, Laurence King, Londres, 2012. (Versión castellana: **100 ideas que cambiaron la fotografía**, Blume, Barcelona, 2012).
- Marien, Mary Warner, **Photography: A Cultural History**, Laurence King, Londres, 2010.
- Newhall, Beaumont, **The History of Photography: From 1839 to the Present**, Museum of Modern Art, Nueva York, 1984. (Versión castellana: **Historia de la fotografía**, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006).
- Rosenblum, Naomi, **A World History of Photography**, Abbeville Press, Londres, 2008.

Historias, temas y exposiciones especializadas

- Barnes, Martin, **Shadow Catchers: Camera-less Photography**, Merrell, Londres, 2012.
- Blanks, Tim, **New Fashion Photography**, Prestel, Múnich, 2013.
- Bright, Susan, **Art Photography Now**, Thames & Hudson, Londres, 2011.
- Brougher, Kerry and Ferguson, Russell, **Open City: Street Photographs Since 1950**, MOMA, Oxford, 2001.

- Bush, Kate et al., **Everything was Moving: Photography from the 60s and 70s**, Barbican Gallery, Londres, 2012.
- Company, David, **Art and Photography**, Phaidon, Londres, 2012.
- Costello, D. e Iversen, M. (eds.), **Photography after Conceptual Art**, Wiley-Blackwell, Oxford, 2010.
- Cotton, Charlotte, **The Photograph as Contemporary Art**, Thames & Hudson, Londres, 2009.
- Derrick, R. y Muir, R. (eds.), **Unseen Vogue: the Secret History of Fashion Photography**, Little, Brown, Londres, 2004.
- Dexter, Emma y Weski, Thomas (eds.), **Cruel and Tender: Photography and the Real**, Tate, Londres, 2003.
- Eskildsen, Ute, **Street & Studio: An Urban History of Photography**, Tate, Londres, 2008.
- Fineman, Mia, **Faking it: Manipulated Photography before Photoshop**, Yale University Press, New Haven, 2012.
- Greenhough, S., **The Art of the American Snapshot, 1888-1978**, Princeton University Press, Princeton, 2007.
- Hockney, David, **Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters**, Thames & Hudson, Londres, 2006. (Versión castellana: **El conocimiento secreto: el redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros**, Círculo de Lectores, Barcelona, 2002).
- Howarth, S. y McLaren, S., **Street Photography Now**, Thames and Hudson Ltd, Londres, 2010.
- Ingledeu, John, **Photography**, Laurence King, Londres, 2013. (Versión castellana: **Fotografía**, Art Blume, Barcelona, 2010).
- Lister, Martin y Giddings, Seth (eds.), **The New Media and Technocultures Reader**, Routledge, Londres, 2010.
- Mellor, David, **No Such Thing as Society: Photography in Britain, 1967-1987**, Hayward Publishing, Londres, 2007.

- Mora, Gilles, **The Last Photographic Heroes: American Photographers of the Sixties and Seventies**, Abrams, Nueva York, 2007.
- Orvell, Miles, **American Photography**, Oxford University Press, Oxford, 2003.
- Phillips, Sandra S. (ed.), **Exposed: Voyeurism, Surveillance and the Camera**, Tate, Londres, 2010.
- Steichen, Edward, **The Family of Man**, MoMA, Nueva York, 1996.
- Strauss, David Levi, **Between the Eyes: Essays on Photography and Politics**, Aperture, Nueva York, 2003.
- Weiss, Marta y Porta, Venetia, **Light from the Middle East: New Photography**, Steidl, Göttingen, 2012.
- Wells, Liz, **Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity**, I.B. Tauris, Londres, 2011.
- Westerbeck, Colin y Meyerowitz, Joel, **Bystander: A History of Street Photography**, Thames and Hudson, Londres, 1994.

Fotografía y teoría

- Barrett, Terry, **Criticizing Photographs: An Introduction to Understanding Images**, McGraw Hill, Boston, 2000.
- Barthes, Roland, **Camera Lucida: Reflections on Photography**, Vintage, Londres, 2000. (Versión castellana: **La cámara lúcida: nota sobre la fotografía**, Paidós, Barcelona, 1990).
- Barthes, Roland, **Image-Music-Text**, Flamingo, Londres, 1984.
- Barthes, Roland, **Mythologies**, Vintage, Londres, 1993. (Versión castellana: **Mitologías**, Siglo XXI, Madrid, 2009).
- Bate, David, **Photography: The Key Concepts**, Berg, Oxford, 2009.
- Baudrillard, Jean, **Simulacra and Simulation**, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1994. (Versión castellana: **Cultura y simulacro**, Kairós, Barcelona, 1978).

- Benjamin, Walter, **One Way Street and Other Writings**, Penguin, Londres, 2009. (Versión castellana: **Dirección única**, Alfaguara, Madrid, 2002; **Sobre la fotografía**, Pre-Textos, Valencia, 2008; **Discursos interrumpidos**, Taurus, Madrid, 1973).
- Berger, John, **Ways of Seeing**, Penguin, Londres, 2008. (Versión castellana: **Modos de ver**, Gustavo Gili, Barcelona, 1975).
- Berger, John y Mohr, Jean, **Another Way of Telling**, Vintage, Nueva York, 1995. (Versión castellana: **Otra manera de contar**, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2008).
- Bolton, Richard, **The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography**, MITP, Cambridge, 1982.
- Bull, Stephen, **Photography**, Routledge, Londres, 2009.
- Burgin, Victor, **Thinking Photography**, Macmillan, Londres, 1982.
- Chandler, Daniel, **Semiotics: the Basics**, Routledge, Abingdon, 2007.
- Clarke, Graham, **The Photograph**, Oxford University Press, Oxford, 1979.
- Crow, David, **Visible Signs: An Introduction to Semiotics in the Visual Arts**, AVA, Lausana, 2003. (Versión castellana: **No te creas una palabra: una introducción a la semiótica**, Promopress, Barcelona, 2008).
- Debord, Guy, **The Society of the Spectacle**, Zone Books, Nueva York, 1994. (Versión castellana: **La sociedad del espectáculo**, Pre-Textos, Valencia, 2012).
- Edwards, Steve, **Photography: A Very Short Introduction**, Oxford University Press, Oxford, 2006.
- Elkins, James (ed.), **Photography Theory**, Routledge, Londres, 2007.
- Fontcuberta, Joan (ed.), **Photography: Crisis of History**, Actar, Barcelona, 2002.
- Hall, Sean, **This Means This, This Means That: A User's Guide to Semiotics**, Laurence King, Londres, 2007. (Versión castellana: **Esto significa esto, esto significa aquello. Semiótica: guía de los signos y su significado**, Blume, Barcelona, 2007).
- Heiferman, Marvin (ed.), **Photography Changes Everything**, Aperture, Nueva York, 2012.
- Jeffrey, Ian, **How to Read a Photograph**, Thames & Hudson, Londres, 2008. (Versión castellana: **Cómo leer la fotografía: entender y disfrutar los grandes fotógrafos, de Stieglitz a Doisneau**, Electa, Barcelona, 2009).
- La Grange, Ashley, **Basic Critical Theory for Photographers**, Focal press, Oxford, 2005.
- Ritchin, Fred, **After Photography**, W.W. Norton, Londres, 2008.
- Solomon-Godeau, Abigail, **Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions and Practices**, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994.
- Sontag, Susan, **On Photography**, Penguin, Londres, 1979. (Versión castellana: **Sobre la fotografía**, Alfaguara, Madrid, 2005).
- Squiers, Carol (ed.), **Over Exposed: Essays on Contemporary Photography**, New Press, Nueva York, 1999.
- Sturken, Marita y Cartwright, Lisa, **Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture**, OUP, Oxford, 2009.
- Szarkowski, John, **The Photographer's Eye**, Museum of Modern Art, Nueva York, 2007. (Versión castellana: **El ojo del fotógrafo**, La Fábrica, Madrid, 2011).
- Tagg, John, **The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories**, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1980. (Versión castellana: **El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias**, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005).
- Trachtenberg, Alan (ed.), **Classic Essays on Photography**, Leete's Island Books, New Haven, 1980.
- Van Gelder y Westgeet, Helen, **Photography Theory in Historical Perspective**, Wiley-Blackwell, Chichester, 2011.
- Wells, Liz (ed.), **Photography: A Critical Introduction**, 4ª ed., Routledge, Londres, 2009.
- Wells, Liz (ed.), **The Photography Reader**, Routledge, Londres, 2002.

Selección de ensayos críticos

Batchen, Geoffrey et al. (eds.), **Picturing Atrocity: Photography in Crisis**, Reaktion Books, Londres, 2012.

Brittain, David (ed.), **Creative Camera: Thirty Years of Writing**, Manchester University Press, Manchester, 1999.

Coleman, A. D., **Critical Focus**, Nazraeli Press, Tucson, 1995.

Coleman, A. D., **Depth of Field: Essays on Photography, Mass Media and Lens Culture**, Univ. New Mexico Pr., Albuquerque, 1998.

Coleman, A. D., **Light Readings: A Photography Critic's Writings, 1968-1978**, University New Mexico Press, Albuquerque, 1996.

Coleman, A. D., "El método dirigido. Notas para una definición" en Ribalta, Jorge (ed.), **Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía**, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

Dyer, Geoff, **The Ongoing Moment**, Vintage Books, Nueva York, 2007.

Grundberg, Andy, **Crisis of the Real: writings on photography since 1974**, Aperture, Nueva York, 1999.

Szarkowski, John, **Looking at Photographs: 100 Pictures from the Collection of The Museum of Modern Art**, Museum of Modern Art, Nueva York, 1984.

Selección de fotógrafos

Arbus, Diane, **Diane Arbus: An Aperture Monograph**, Aperture, Nueva York, 2012.

Avedon, Richard, **In the American West**, Harry N. Abrams, Nueva York, 1993. (Versión castellana: **In the American West**, Fundació "la Caixa", Barcelona, 2002).

Becher, Bernd y Hilla, **Bernd and Hilla Becher: Life and Work**; texto de Susanne Langer, MIT Press, Londres, 2006.

Billingham, Richard, **Ray's a Laugh**, Scalo, Zúrich, 2000.

Brandt, Bill, **Shadows and Light**, Thames and Hudson, Londres, 2013.

Close, Chuck, **A Couple of Ways of Doing Something**, Aperture, Nueva York, 2006.

DiCorcia, Philip-Lorca, **Eleven**, Damiani, Bolonia, 2011.

Eggleston, William, **William Eggleston's Guide**, MoMA, Nueva York, 2002.

Evans, Walker, **American Photographs**, MoMA, Nueva York, 2012.

Evans, Walker, **Walker Evans at Work**; texto de Jerry L. Thompson, Thames and Hudson, Londres, 1984.

Frank, Robert, **The Americans**, Steidl, Göttingen, 2008. (Versión castellana: **Los americanos**, La Fábrica, Madrid, 2008).

Friedlander, Lee, **Friedlander**; texto de Peter Galassi, MoMA, Nueva York, 2008.

Goldin, Nan, **The Ballad of Sexual Dependency**, Aperture, Nueva York, 2012.

Klein, William, **William Klein: ABC**, Tate Publishing, Londres, 2012.

Knight, Nick, **Nick Knight**, Collins Design, Nueva York, 2009.

McCullin, Don, **Don McCullin**, Jonathan Cape, Londres, 2003.

McCurry, Steve, **Steve McCurry: the Iconic Photographs**, Phaidon, Londres, 2012.

Man Ray, **Man Ray: Photography and its Double**; textos de Emanuelle de L'Ecotais y Alain Sayag, Gingko Press, Berkeley, 2000.

Mann, Sally, **Immediate Family**, Phaidon, Londres, 1993.

Owens, Bill, **Suburbia**, FotoFolio, Nueva York, 1999.

Parr, Martin, **The Last Resort**, Dewi Lewis, Stockport, 2009.

Salgado, Sebastião, **Workers: an Archaeology of the Industrial Age**, Phaidon, Londres, 1998. (Versión castellana: **Trabajadores: una arqueología de la era industrial**, Lunwerg, Barcelona, 1993).

Sherman, Cindy, **Cindy Sherman: A Retrospective**, Thames and Hudson, Londres, 1997.

Stieglitz, Alfred, **Aperture Masters of Photography: Alfred Steiglitz**, Aperture, Nueva York, 1998.

Strand, Paul, **Sixty Years of Photographs**, por Calvin Tomkins, Aperture, Nueva York, 2009.

Walker, Tim, **Story Teller**, Thames and Hudson, Londres, 2012.

Winogrand, Garry, **Garry Winogrand**; textos de Leo Rubinfiend et al., Yale University Press, New Haven, 2013.

Selección de recursos web

Aperture Foundation,

www.aperture.org

ASX: American Suburb X

www.americansuburbx.com

British Journal of Photography

www.bjp-online.com

Chandler, Daniel, 'Notes on the Gaze', Media Communications Study Site

www.aber.ac.uk/media/Documents/gaze

Dove Evolution

www.youtube.com

Four and Six, Photo Tampering Throughout History

www.fourandsix.com/photo-tampering-history

George Eastman House: International Museum of Photography and Film

www.eastmanhouse.org

Hall, Stuart, 'Representation and the Media'

www.youtube.com

Harry Ranson Center, The University of Texas at Austin

www.hrc.utexas.edu/collections/photography

Hungry Eye Magazine

www.hungryeyemagazine.com

International Center of Photography

www.icp.org

Lens Culture

www.lensculture.com

Library of Congress: Prints and Photographs

www.loc.gov/pictures

Magnum Photos

www.magnumphotos.com

MCS: Media Communications

Study Site

www.users.aber.ac.uk/dgc/media

- pág. 7** "[La fotografía es] tan fácil..." ["*Photography is so easy...*"], P. Graham *Photography is Easy*, *Photography is Difficult*, Paul Graham Archive, 2009 www.paulgrahamarchive.com.
- pág. 8** "No el que ignore la escritura...", Benjamin, W., *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2008, págs. 52-53.
- pág. 12** "Mo Ti observó..." ["*Mo Ti observed...*"], véase Rosenblum, N., *A World History of Photography*, 2009, pág. 192.
- pág. 12** "David Hockney ha escrito...", Hockney, D., *El conocimiento secreto*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2002.
- pág. 14** "Humphry Davy informó" ["*Humphry Davy reported*"], véase: Marien, M. W., *Photography: A Cultural History*, Laurence King, Londres, 2010, pág. 9.
- pág. 14** "*Shadow Catchers...*", véase Barnes, M., *Shadow Catchers: Camera-less Photography*, Merrell, Londres, 2012.
- pág. 16** "fue registrado ... Francis Bauer..." ["*inscribed by... Francis Bauer...*"], véase: Harry Ransom Center, University of Texas at Austin: The first photograph, www.hrc.utexas.edu.
- pág. 16** "el espejo con memoria" ["*mirror with a memory*"], O. W. Holmes, en Trachtenberg, A. (ed.), *Classic Essays on Photography*, Leete's Island Books, New Haven, 1980, pág. 74.
- pág. 24** "inconsciente óptico...", Benjamin, W., *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2008, pág. 28.
- pág. 24** "No es difícil, por ejemplo...", Benjamin, W., *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2008, págs. 26-28.
- pág. 28** "En 1936, Walter Benjamin planteó ...", Benjamin, W., *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2008, pág. 94.
- pág. 28** "la fotografía... puede desvelar ...", Benjamin, W., *Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid, 1973, pág. 21.
- pág. 28** "Cuando la cámara...", Berger, J., *Modos de ver*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1975, pág. 26.
- pág. 30** "no exige manipulación alguna..." ["*calls for no manipulation...*"], Trachtenberg, A., *Classic Essays on Photography*, Leete's Island Books, New Haven, 1980, pág. 19.
- pág. 30** "como señala Gernsheim..." ["*according to...*"], Gernsheim, H., *The Origins of Photography*, Thames & Hudson, Nueva York, 1982, pág. 106.
- pág. 30** "las ventas de retratos..." ["*sales of pictures...*"], Rosenblum (2008), pág. 63.
- pág. 32** "tal como Sarah Kennel ha señalado..." ["*as Sarah Kennel has shown...*"], en Greenhough, S., *The Art of the American Snapshot, 1888-1978*, Princeton University Press, Princeton, 2007, págs. 94-97.
- pág. 33** "Williamson ha planteado ..." ["*argued by...*"], Williamson, J. (1988) "Family, Education, Photography" en *Consuming Passions*, Marion Boyars, Londres, 1988, págs.118-119.
- pág. 40** "en cierto modo..." ["*in some respects ...*"], Company, D., *Art and Photography*, Phaidon, Londres, 2012, pág. 150.
- pág. 41** "según el crítico ..." ["*according to critic...*"], Lyle Rexer, "Chuck Close: Daguerreotypes", *Aperture*, n.º.160, 2000, págs. 40-41.
- pág. 41** "En 1840, virtualmente..." ["*In 1840, virtually...*"], Artists & Alchemists, A&A Portrait: Chuck Close, www.artistsandalchemists.com.
- pág. 50** "Roland Barthes mostró...", Barthes, R., *Mitologías*, Siglo XXI, Madrid, 2009.
- pág. 56** "polisemia...", Barthes, R., "Retórica de la imagen" en *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, 2002, págs. 29-47.
- pág. 61** "en su análisis de una cubierta...", Barthes, R., *Mitologías*, Siglo XXI, Madrid, 2009, pág. 174.
- pág.61** "No puedes aprender ..." ["*You cannot learn...*"], S. Hall (1977) citado en D. Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, Routledge, Londres, 1979, pág. 11.
- pág. 61** "ver a través de la apariencia..." ["*to see through appearances...*"], D. Hebdige, *ibíd*, pág.11.
- pág. 62** "La muerte del autor", Barthes, R., "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987, págs. 65-71.
- pág. 64** "... 'desfamiliarización' o 'extrañamiento'..." ["... '*defamiliarization*' or '*making strange*'..."], véase, Raine, C., "Making Strange", *The Guardian*, 26 de enero de 2008, www.guardian.co.uk.
- pág. 66** "vio a Simón y Andrés ...", La Biblia, San Marcos, 1:16.
- pág. 74** "el significado de un acontecimiento..." ["*the meaning of an event...*"], S. Hall (s.f.), *Representation & The Media*, www.youtube.com.
- pág. 80** "todas las fotografías son ficciones..." ["*All photographs are fictions*"], Coleman, A. D., *Theater of the Mind: Arthur Tress*, Morgan & Morgan, Nueva York, 1976.
- pág. 81** "Autorretrato como ahogado..." ["*Self-Portrait as a Drowned Man, inscribed...*"], Gernsheim, H., *op. cit.*, pág. 69.
- pág. 81** "se consideró como una violación ..." ["*seen as a violation...*"], Eisenman, S. F., *Nineteenth Century Art: A Critical History*, Thames & Hudson, Londres, 2011, pág. 295.
- pág. 82** "el método dirigido..." ["*the directorial mode...*"], Coleman, A. D., "El método dirigido. Notas para una definición", en Ribalta, Jorge (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, págs. 129-144.
- pág. 85** Brian Walski, véase *Photo Tampering throughout history*, www.fourandsix.com.
- pág. 86** "...una especie de locura..." ["... a kind of insanity..."], Jacobson, C., "Shaped by War: Don McCullin in profile", *British Journal of Photography*, 3 de marzo, 2010. www.bjp-online.com.
- pág. 86** "si tus fotografías..." ["*if your pictures...*"], R. Capa, véase Marien, pág. 307.

- pág. 86** "Toda la vida..." ["*all of life presents...*"], *ibíd.*, pág. 12.
- pág. 87** Debord, G., *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia, 2012.
- pág. 87** "simulación e hiperrealidad", véase Baudrillard, J., *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona, 1978.
- pág. 87** "la pérdida de lo real", *ibíd.*
- pág. 88** "Creo que la *street photography* ..." ["*I believe that street photography...*"], J. Meyerowitz, en Coleman, A. D., *Depth of Field: Essays on Photography, Mass Media and Lens Culture*, The University of New Mexico Press, Albuquerque, 1998, pág. 160.
- pág. 90** "¿Cómo podía este grupo..." ["*how could this group...*"], T. Hoepker (2006) "took that 9/11 photo", Slate.com, www.slate.com.
- pág. 92** "Una instantánea puede hacer que ..." ["*A snapshot can make...*"], W. Sipser, "It's me in that 9/11 Photo", Slate.com, www.slate.com.
- pág. 93** "casi idílica..." ["*an almost idyllic scene...*"], *ibíd.*
- pág. 95** "Si quieres conocer ..." ["*If you want to know*"], A. Warhol (1967), en McShine, K. (ed.), *Andy Warhol: A Retrospective*, MoMA, Nueva York, 1989, pág. 457.
- pág. 95** "tan solo las personas superficiales ...", Wilde, O., *El retrato de Dorian Grey*, Plutón, Barcelona, 2010.
- pág. 96** "De buen grado cambiaría...", G. B. Shaw, atrib.
- pág. 96** "No intentes capturar ..." ["*Don't try to capture...*"], A. Rodchenko (1928) citado por A. Solomon-Godeau en Bolton, R., *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, MITP, Cambridge, 1982, pág. 87.
- pág. 97** "Un día, hace mucho tiempo, dí con...", Barthes, R., *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 1990, pág. 29.
- pág. 105** "un retrato natural" ["*a natural portrait*"], R. Dijkstra (2008), "A conversation with Rineke Dijkstra", Pop Photo.com, www.pophoto.com.
- pág. 106** "sus ojos se abrieron...", La Biblia, Génesis 4:7.
- pág. 106** Chandler, D., *Notes on the Gaze*, www.aber.ac.uk.
- pág. 108** "No se nace mujer ...", Beauvoir, S. De, *El segundo sexo*, Cátedra, Madrid, 2005.
- pág. 108** "Los hombres actúan y las mujeres aparecen", Berger, J., *Modos de ver*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1975, pág. 55.
- pág. 113** Dove "Evolution", www.youtube.com.
- pág. 114** "el trabajo tiene que ver con la realidad..." ["*The work deals with reality...*"], J. Bieber (2010), "Real Beauty", Visura Magazine.com, www.visuramagazine.com.
- pág. 117** "conseguir que más mujeres..." ["*make more women...*"], Dove, www.dove.co.uk.

Los números de página en cursiva se refieren a las ilustraciones.

- Adams, Ansel 160, 161
 Adams, Eddie 72-74
Alicante (Cartier-Bresson) 29
 amenazas terroristas 134
 aparato perceptivo 70
 Arbus, Diane 105
Arnolfini Portrait (van Eyck) 13
 arte 28, 144-173, 175
 definiciones 152-155
 fotografía como 156-69
 arte conceptual 166, 169
 arte moderno 160, 164, 169, 175
 Ayre, Elizabeth 112, 113
- Ballantyne, Trudie 46, 47, 48, 64, 65, 171
 Barrett, Anthony 66-67
 Barthes, Roland 50, 56, 61-62
 Baudrillard, Jean 87
 Bayard, Hippolyte 81
 Benjamin, Walter 24, 28, 164
 Bentham, Jeremy 132, 133
 Berger, John 108, 110
 Bertillon, Alphonse 124, 125, 127
 Bieber, Jodi 114
 Billingham, Richard 172-173
 Bland, Alex 87
Boulevard du Temple, Paris (Daguerre) 17, 22
 Boulogne, Duchenne de 130, 131
 Bourne, Samuel 34, 35
- calotipos 18, 19
 cámara de control de velocidad 46
 cámara oscura 12, 13, 16
 cámaras
 evolución of 38-39
 Kodak 32
 "...nunca miente" 72-73
 uso de 20
 cámaras analógicas 38, 39
 cámaras Kodak 32
 cambio social 36
 campañas de Benetton 64, 65
 campañas de Dove 113-14, 115
 cánones artísticos 163
 Capa, Robert 86
 Capilla Sixtina 29
cartes-de-visite 30, 30-31
 Cartier-Bresson, Henri 29, 88
 Casey, Joanna 37, 49, 76, 77, 107, 109, 111
 celebraciones familiares 32-3, 58, 59
 cine 23
 Close, Chuck 40-43, 175
 codificación de la ideología 61
 códigos 55
 véase también signos
- colodión 18, 38
 color 20, 21, 162
 conciencia de uno mismo 97
 connotación 53, 66-67
 construcción
 identidad 99
 imágenes 80, 81
 contenido 79
 contexto 55, 73
 control 124
 Courbet, Gustave 76, 146
 creencias 58-65
 Crewdson, Gregory 82-83
 cronofotografías 22
 cuerpo, el
 identidad y 110-117
 medir 128, 129
 cuerpo ideal, el 112, 113
 cuerpos "reales" 114, 115
- Daguerre, Louis-Jacques-Mandé 16, 17, 22, 81
 daguerrotipos 16-18, 17, 30, 31, 40-42, 41, 81
 dar un significado 62
 Darwin, Charles 128
 Davidson, Bruce 136, 137
 de Boulogne, Duchenne 130, 131
 de Meyer, Baron Adolph 116, 117
 Debord, Guy 87
 decisiones 48
 "descodificar" 50
 Demachy, Robert 158, 159
 democracia 28, 29
 denotación 53, 66-67
 diCorcia, Philip-Lorca 136
 Dijkstra, Rineke 105
 Duchamp, Marcel 47, 152, 155
 Dworzak, T. 103
- elección 48
 Erwit, Elliott 51
 espacios públicos 136-141
 espiar 123, 139
 véase también vigilancia
 estética 144-173, 175
 estilo 79
 estudios criminalísticos 124, 125, 130
 ética 74, 136, 142-143
 Evans, Walker 123, 146
 exotismo 34
 expresión artística 150
 extrañamiento 64, 65
 Eyck, Jan van 13
- fantasía y moda 117
 ficción 80-89
 fijar el significado 62
 fisiognomía 128, 130, 131
 forma 79
- fotografía
 como arte 156-69
 definiciones 11-43
 no como arte 148-151
 usos y aplicaciones 26-37
 fotografía "auténtica" 34, 81
 fotografía sin cámara 14
 fotografía a la placa de gelatina 30, 38
 fotografía a la placa seca 30, 38
 fotografía con *flash* 78
 fotografías de boda 32, 33
 fotografía de moda 116, 117
 fotografía digital 6, 8, 33, 39, 42, 85
 fotografía documental 71, 105, 160
 fotografía doméstica 32-33
 fotógrafos "comprometidos" 36-37
 fotografía popular 30-33
 fotogramas 12, 14, 15
 fotoperiodismo 26, 36-37, 71, 160
 fotos policiales 126, 127
 Foucault, Michel 124, 132, 134
 Fox Talbot, William Henry 14, 18, 19, 158
 Frank, Robert 79
 Frederick, Matt 78, 79
 frenología 128, 130
- Galton, Francis 128, 130
 Garanger, Marc 118-21
 género
 miradas 108, 109
 identidades 108-109, 118-121
 género (estilo) 55
 Gilden, Bruce 88, 89
 Glass, Zoltán 26, 27
 Goldberg, Jim 56, 57
 Google Street View, proyecto de 140, 141
 gramática 48
 "Gran Hermano" 122-143
 Guevara, Che 96
- hechos 80-89
 heliografías 16
 hiperrealidad 87
 historia moderna 124-129, 156-69
 Hoepker, Thomas 90-93
- ideas 58-65
 identity 94-121, 127, 134, 175
 ideología 58-65, 70, 121
 ilusión 69, 77
 imágenes construcción de 80, 81
 lenguaje y 48-49
 manipulación de 80, 84, 85
 "... hablar por sí mismas" 120
 imágenes del movimiento congelado 25
 imágenes fotográficas
 leer 97

- en textos 56, 57
véase también imágenes
- impresión por contacto 18
- inconsciente, el 24
- "inconsciente óptico" 24
- individualismo 134
- interpretación y verdad 73
- invención en fotografía 12-19
- Kessels, Erik 7
- Korda, Alberto 96
- Lavery, Lisa 15
- lenguaje 46, 48-49
- Levine, Sherrie 152, 175
- Loan, General Nguyễn Ngọc 72-74
- locura 130, 131
- luz
invenciones con la 12, 14
tiempo y luz 20-25
- Man Ray 14
- manipulación
imágenes 80, 84, 85
escenas 86
- manipular la escena 86
- Marey, Étienne-Jules 22-23
- The Matrix* (película) 70, 71
- Mayall, John Jabez Edwin 31
- McCullin, Don 86
- McCurry, Steve 104
- medir el cuerpo 128, 129
- memoria 24
- mentiras 68-93
véase también verdad
- método dirigido 82-83
- Meyer, Barón Adolph de 116, 117
- Miguel Ángel 29
- miradas 106-109
véase también mirar
- mirar 106-109, 122-143, 150
- mito y magia 6
- MoMA véase Museum of Modern Art
- Morath, Inge 162
- movimiento 22-23, 128, 129
- mundo
cambio 36, 37
ver el 34, 35
- Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York 162, 163, 169
- Muybridge, Eadweard 22-23, 23, 128, 129
- negativos 18
- Neusüss, Floris 14
- Nueva York 78, 90-93
- Newhall, Beaumont 156, 163
- Niépcé, Joseph Nicéphore 16, 17
- nociones esencialistas 99
- objetividad 71, 105
- óptica y química 12-19
- Orwell, George 132
- otro, el 130, 131, 134
- Owens, Bill 58, 59
- palabras 48-49
- pintura 146-147, 175
- panóptico (Bentham) 132, 133
- Parr, Martin 35, 68
- película de celuloide 38
- percepciones occidentales 34
- personas y retratos 96-99
- pictorialismo 158, 159
- publicidad 26, 80, 113-14, 115
- puntos de vista 58, 71, 150
- punto de vista "normal" 58
- Popova, Irina 138, 139
- positivos 18, 19
- posmodernismo 164, 169-170, 171
- prácticas ideológicas 58-65
- privacidad 136-41
- proceso al colodión húmedo 18, 38
- proceso cianotípico 14
- Puranen, Jorma 147
- quietud 22
- química y óptica 12-19
- ready-mades* 154, 155
véase también Duchamp, Marcel
- realidad 6, 68-93, 114, 115
- realismo 76-78, 80
- "referentes" 51
- representación y realidad 74-79
- retórica 48
- retratos 13, 30, 96-105
- retratos ambientados 100, 105
- retratos de estudio 30, 102, 103
- Riis, Jacob 36, 37, 78
- Robinson, Henry Peach 81
- Roesink, Sarah 144
- Ruscha, Edward 166, 167
- Salkeld, Richard, obras 2, 3, 21, 52, 53, 63, 148, 149, 152, 153, 164, 165, 174
- Sander, August 105
- "sentido común" 45, 61
- significado 8, 44-67
fijar el 62
dar intención 62
fabricar 47
orígenes del 46-47
- significados obvios 61
- Scruton, Roger 148, 150
- semiótica 8, 44-67
identidad y 97, 100-105, 110, 118-121
- posmodernismo 170
véase también significantes/significados
- sexo/sexualidad 108
- '*shadow catchers*' 14
- Sherman, Cindy 42, 43, 82, 175
- significantes/significados 51, 52, 53, 66-67, 87, 100-105
- signos véase semiótica
- signos arbitrarios 52, 66-67
- signos icónicos 52, 66-67
- signos indiciales 52, 66-67
- signos simbólicos 52, 66-67
- Smith, April 135
- Soth, Alec 150, 151
- sonidos 48-49
- Steichen, Edward 156, 157, 163
- Stezaker, John 154, 155, 175
- Stieglitz, Alfred 160
- straight photography* 158, 160, 161
- street photography* 88, 89, 100, 104, 136, 140, 141
- subjetividad 71, 105
- Szarkowski, John 163-164, 169
- Tagg, John 124, 127-128
- Talbot, William Henry Fox 14, 18, 19, 158
- Tate Gallery 168, 169
- teléfonos móviles 38, 39
- teoría, uso de la 8
- textos, imágenes en 56, 57
- tiempo y luz 20-25
- tradiciones "nativas" 34
- transparencia 77, 80
- van Eyck, Jan 13
- Vertov, Dziga 122
- verdad 12, 20, 26, 68-93
- "vida real" 88, 89
- Vietnam, guerra de 72-74, 86
- vigilancia 124, 132-134, 136, 140, 142
véase también espíar
- Villevoysé, Roy 101
- voyeurismo 123-124, 128, 136, 139, 142
- Wall, Jeff 10, 82, 83, 175
- Walski, Brian 85
- Warhol, Andy 94, 95, 152
- Winogrand, Garry 79
- World Trade Centre, Nueva York 90-93
- Wunder, Karl Friedrich 30
- Yezhov, Nikolai 84, 85
- Yokomizo, Shizuka 142-143

El editor quiere dar las gracias a todos los fotógrafos que han aportado su obra para este libro.

- pág. 3:** cortesía de Richard Salkeld
- pág. 7:** cortesía de Erik Kessels, foto de Gijs van den Berg
- pág. 10:** © Jeff Wall, 'Picture for Women', 1979, transparencia en caja de luz, 142,5 x 204,5 cm. Cortesía del artista
- pág. 13:** Fotosearch/Getty Images; Fine Art Images/Getty Images
- pág. 15:** cortesía de Lisa Lavery
- pág. 19:** SSPL vía Getty Images
- pág. 21:** cortesía de Richard Salkeld
- pág. 23:** Time & Life Pictures/Getty Images
- pág. 25:** Cocoon/Getty Images
- pág. 27:** SSPL vía Getty Images
- pág. 29:** Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos; The Bridgeman Art Library/Getty Images
- pág. 35:** Martin Parr/Magnum Photos
- pág. 36:** Jacob A. Riis/Getty Images
- pág. 37:** cortesía de Joanna Casey
- pág. 38:** Maciej Toporowicz, NYC/Getty Images
- pág. 41 y pág. 43:** fotografía de Chuck Close en colaboración con Jerry Spagnoli, cortesía de The Pace Gallery. © Chuck Close, The Pace Gallery
- pág. 44:** cortesía de John Ingledew
- pág. 46:** Atlaspix/Shutterstock.com; cortesía de Trudie Ballantyne
- pág. 48:** cortesía de Trudie Ballantyne
- pág. 49:** cortesía de Joanna Casey
- pág. 50:** cortesía de Emilia Nylén
- pág. 51:** Elliott Erwitt/Magnum Photos
- pág. 52:** cortesía de Richard Salkeld
- pág. 54:** Peter Marlow/Magnum Photos
- pág. 57:** Jim Goldberg/Magnum Photos
- pág. 59:** cortesía de Bill Owens Archive
- pág. 59:** H. Armstrong Jones/Retrofile/Getty Images
- pág. 60:** IZIS/Paris Match vía Getty Images
- pág. 63:** cortesía de Richard Salkeld
- pág. 64:** cortesía de Trudie Ballantyne
- pág. 65:** Chris Ratcliffe/Bloomberg vía Getty Images
- pág. 67:** cortesía de Anthony Barrett
- pág. 68:** Martin Parr/Magnum Photos
- pág. 71:** Warner Bothers/Getty Images
- pág. 72:** Eddie Adams/Press Association
- pág. 75:** 1000 Words/Shutterstock.com
- pág. 76:** cortesía de Joanna Casey
- pág. 78:** Jacob A. Riis/Museum of the City of New York/Getty Images
- pág. 79:** cortesía de Matt Frederick
- pág. 80:** Christopher Anderson/Magnum Photos
- pág. 82:** © Gregory Crewsdon. Cortesía de Gagosian Gallery
- pág. 83:** © Jeff Wall 'Dead Troops Talk' transparencia en caja de luz, 229 x 417 cm. Cortesía del artista.
- pág. 84:** RIA-NOVOSTI/AFP/Getty Images
- pág. 86:** Robert Capa © International Centre of Photography/Magnum Photos
- pág. 87:** cortesía de Alex Bland
- pág. 89:** Bruce Gilden/Magnum Photos
- pág. 91:** Thomas Hoepker/Magnum Photos
- pág. 93:** Spencer Platt/Getty Images
- pág. 94:** Daniel Acker/Bloomberg/Getty Images
- pág. 98:** Kenneth Benjamin Reed/shutterstock.com
- págs. 100-101:** © Roy Villevoe. Cortesía de Motive Gallery, Bruselas (BE)
- pág. 103:** © T. Dworzak Collection/Magnum Photos
- pág. 104:** Steve McCurry/Magnum Photos
- págs. 107, 109 y 111:** cortesía de Joanna Casey
- pág. 112:** cortesía de Elizabeth Ayre
- pág. 115:** Nicholas Bailey/Rex Features; cortesía de Nicola Fordyce
- pág. 116:** Barón de Meyer/Mary Evans/National Magazines; Christopher Anderson/Magnum Photos
- págs. 119-121:** cortesía de Marc Garanger
- pág. 122:** VUFKU/The Kobal Collection
- pág. 129:** Eadweard J. Muybridge/George Eastman House/Getty Images
- pág. 133:** Mansell/Time & Life Pictures/Getty Images
- pág. 135:** April Smith
- pág. 137:** Bruce Davidson/Magnum Photos
- pág. 137:** cortesía de Vicki Haines
- pág. 138:** courtesy of Irina Popova
- pág. 141:** Harold Cunningham/Getty Images
- pág. 143:** cortesía de Shizuka Yokomiza
- pág. 144:** © Sarah Roesink
- pág. 147:** Jorma Puranen, cortesía de Purdy Hicks Gallery
- pág. 149:** cortesía de Richard Salkeld
- pág. 151:** Alec Soth/Magnum Photos
- pág. 153:** cortesía de Richard Salkeld
- pág. 154:** John Stezaker, cortesía de The Approach, London
- pág. 159:** Robert Demachy/SSPL/Getty Images
- pág. 162:** Inge Morath/© The Inge Morath Foundation/Magnum Photos
- pág. 165:** cortesía de Richard Salkeld
- pág. 167:** © Ed Ruschka. Cortesía de Gagosian Gallery
- pág. 168:** Photofusion/Universal Images Group vía Getty Images
- pág. 171:** cortesía de Trudie Ballantyne
- pág. 173:** Richard Billingham, cortesía de Anthony Reynolds Gallery
- pág. 174:** cortesía de Richard Salkeld

Gracias a mis colegas del Centre for Art & Photography, University of Gloucestershire, y en especial a: Trudie Ballantyne, Richard Billingham, Matt Frederick, John Ingledeu, Lisa Lavery y Nick Sargeant; gracias a los antiguos alumnos y a los actuales, y en especial a Lizzie Ayre, Alex Bland, Joanna Casey, Nicola Fordyce, Vicki Haines, Emilia Nylén y April Smith; gracias a mis editores de AVA/Bloomsbury: Georgia Kennedy, Jacqui Sayers y Kate Duffy; gracias a todos aquellos fotógrafos que han contribuido con sus imágenes. Un especial agradecimiento a Sarah Madley por todo su apoyo; a ella le dedico este libro.