

Pie de foto

Palabras y fotografías

Juan Peraza Guerrero

Alumno de la Maestría en Estética y Teoría de las Artes, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

El alcance de los documentos fotográficos más recientes es otro. En un parpadeo, las palabras “Martin Parr” generan un millón de resultados en Google; “Simon Roberts”; casi el doble. La nuestra es una época de producción acelerada de contenidos de todo tipo. Los escenarios creativos en los que participamos evidencian un movimiento rápido que confunde los límites entre los integrantes del campo artístico, a la vez que exige una mayor agudeza en la práctica de todos ellos. La tendencia de la fotografía actual a darse a sí misma sus propios criterios y reglas, modos de empleo, de encaje y crítica, necesita un público capaz de asumir más responsabilidades con menos certezas. La reflexión profunda en torno a los paisajes en continuo desplazamiento de la producción fotográfica resulta, pues, ineludible. La redacción de textos vinculados con los discursos estéticos de nuestro tiempo desafía cualquier inventario. Muchos de estos escritos complementan (y, a veces, sustituyen) la visita a lugares tradicionales de exhibición debido a que los préstamos de las grandes obras se encuentran sujetos a condiciones que pocos espacios pueden asumir. De este modo, la mayor parte del mundo está obligada a construir su visión de la producción cultural global a partir de las propuestas menores a las que tiene acceso directo y, sobre todo, a través de la mediación de otros¹.

Libros, catálogos, revistas especializadas, prensa, sitios web, redes sociales y aplicaciones digitales ofrecen acceso libre a interpretaciones parciales de la

creación fotográfica de acuerdo con sus líneas de estudio y divulgación propias. Como resultado, palabra y fotografía tienden conexiones múltiples por fuera del espacio geométrico de la imagen.

A la manera de un dedo que señala qué hay que mirar, los escritos de investigadores, curadores, críticos y comunicadores sociales organizan la recepción de las imágenes en función de un significado o constelación de significados que ha de percibirse, analizarse y elegirse en lugar de otros. En este sentido, ¿cuánto de los contenidos latentes en las propuestas fotográficas permanecen ocultos o difusos y no se revelan jamás?

Según la visión más extendida de la disciplina fotográfica, ésta representa una verdadera revelación (y, como tal, es posible concebirla como el producto de velamientos sucesivos, invidencias, si se prefiere).

La imagen latente (del latín *latens*: escondido) constituye la invidencia original, la de apenas una constelación imperceptible de átomos de plata oxidados por efecto de la luz que, a través del tratamiento en el laboratorio, encuentra su primera expresión en el negativo y, a continuación, sobre el papel. De este modo, la cantidad de información que alcanza visibilidad depende de cuánta luz haya impresionado el material fotosensible, del tiempo en el que la película y el papel hayan permanecido sumergidos en el revelador y, en el caso de la fotografía digital o digitalizada, del uso de los distintos programas de postproducción.

Hay cosas que, por otras razones, quedan invisibles desde el principio. Repasando el procedimiento básico del revelado analógico, recordamos que en nuestras primeras (y únicas) fotografías no conseguíamos una horizontal equilibrada. Algún movimiento casi imperceptible al momento de accionar el disparador arrojaba imágenes inclinadas hacia la derecha ligeramente. De allí que tuviésemos que reencuadrarlas

¹ Esta idea coincide con la que Rodrigo Moura, curador del Instituto Inhotim de Minas Gerais, Brasil, expuso en el Seminario Internacional de Arte Latinoamericano Diez años de cambios, perspectivas y proyecciones. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). Buenos Aires, septiembre de 2011.

metotextual



Figura 1. Intervención de Juan Peraza Guerrero a partir de *Korea, An Apology*, de Martin Parr

Figura 2. Intervención de Juan Peraza Guerrero a partir de *Winter Sunrise from Lone Pine*, de Ansel Adams

primario requeriría la aplicación de controles estrictos que, fuera de los cuentos de ciencia ficción, han resultado falibles. En este sentido, la imposibilidad de una restricción plena en el bloqueo al acceso a Internet en países como China, Irán o Cuba, así como la suspensión del debate sobre las leyes SOPA y PIPA en Estados Unidos, son demostraciones de una misma cosa: que las tecnologías del siglo XXI desafían cualquier forma de censura.

Por oposición, la propuesta de Steiner conlleva una valoración de la palabra como insumo indispensable para el proceso de circulación y comunicación de la imagen. Como en los *Brailles*, de León Ferrari, en los que el sistema de lectura para invidentes se introduce en las imágenes asignándoles nuevos alcances por mediación de lo escrito, la fotografía parece no poder escapar de cierta condición textual. Y es que, además de las implicaciones inmediatas que la palabra ejerce sobre ésta al encontrarse en una relación de montaje, es decir, al coincidir en un mismo plano (como en la obra de John Baldessari o Barbara Kruger), existen otras interacciones cuando permanecen separadas espacial o temporalmente.

Los textos satelitales, externos a la obra fotográfica, estimulan la redacción de muchos más. En términos de Pierre Bourdieu, el proyecto creador de un artista se consagra en la medida en que las figuras ubicadas en posiciones de influencia dentro del campo intelectual hagan eco de él (Bourdieu, 2003). De esta manera, el que una obra sea comentada es conveniente para todos: los museos y galerías que la expongan ganarán prestigio institucional; los coleccionistas que la posean materialmente, el aumento de sus inversiones; y el público que la reconozca, el beneficio de la distinción y del buen gusto. En cuanto a la fotografía, esta

con la marginadora, descartando una franja de información visual. Nuestro manejo deficiente del exposímetro produjo más pérdidas: docenas de fotografías subexpuestas, es decir, con un porcentaje significativo de su área total sumergido en un negro absoluto.

En el juego de invidencias naturales del dispositivo fotográfico, el pensamiento de George Steiner se convierte en luminoso. En *Presencias reales* (1989), el autor nos pide imaginar una antiutopía que funciona como modelo de reflexión: la de una sociedad sin críticos en la que todo tipo de producción hermenéutica (crítica, pedagógica, documental, en fin, secundaria) estuviera prohibida. La propuesta representa un punto de partida para el estudio de las vinculaciones entre imagen y palabra.

Hoy en día, una ciudad habitada solamente por artistas y espectadores es inconcebible. La política de lo

afirmación general pareciera extenderse hasta el dispositivo mismo. Su carácter vacilante entre la tradición de las Bellas Artes y la cultura de los medios, así como el cambio de sus intenciones originales con la aparición de las tecnologías digitales, han encausado un interés especial, por parte de los investigadores, hacia el oficio del fotógrafo.

Estas reflexiones conceptuales y evocaciones poéticas, dirigidas a legitimar la práctica fotográfica, no se articulan con palabras cualesquiera. Por el contrario, la historia del arte ofrece los términos y criterios apropiados para hablar sobre sí misma. Adjetivos como *documental*, *conceptual* y *formalista* consignan un código más o menos hermético con el que se hilan los discursos críticos dominantes sobre fotografía. Si bien suministran coordenadas de ubicación a sus lectores, estos constructos operacionales representan un encubrimiento adicional en el desarrollo de la disciplina.

Recientemente, en una exposición colectiva, escuchamos a alguien referirse a un desnudo de Larry Clark como *pornográfico*. En la misma muestra, pero en un día distinto, otra persona empleó el mismo adjetivo para describir una fotografía de Nan Goldin. Las imágenes de Martin Chambi, por su parte, siempre han sido percibidas a partir de su condición *latinoamericana* (pese a que en ellas resuena una verdadera mística universal). ¿Y dónde queda el interés del artista y crítico español por la ambigüedad intersticial entre realidad y ficción si explicamos la propuesta de Joan Fontcuberta con un término básico como *tecnológica*?

Las imágenes se perciben a partir de sus relaciones con ciertas palabras, quedando otros contenidos importantes por fuera del campo de la visión. En opinión de Steiner, nos encontramos frente a un fenómeno contemporáneo que afecta el funcionamiento general de la palabra “[...]no sólo en los códigos especiales [...] de las ciencias exactas y aplicadas, sino también en los de la filosofía, la lógica y las ciencias sociales.” (Steiner, 1989). Por ello, continuó el francés: “casi todo lo que dicen, oyen o leen los modernos hombres de la ciudad es una *jerga vacía*.” (Steiner, 1989). Este retiro de la palabra es más tangible en unos que en otros de los textos con los que investigadores, curadores, críticos y comunicadores sociales reflexionan sobre las distintas producciones artísticas. Muchas veces, estos escritos parecen no tener nada que ver con las imágenes que pretender enmarcar, sino que, más bien, se presentan como fórmulas preconcebidas que son

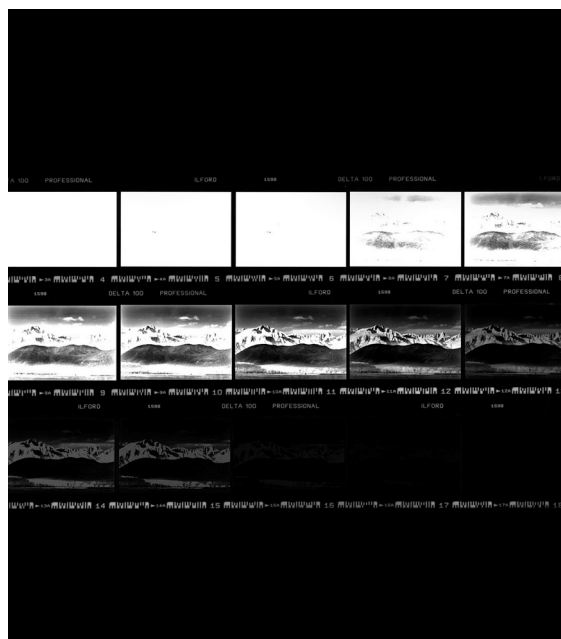


Figura 3. Intervención de Juan Peraza Guerrero a partir de *The Hug, New York*, de Nan Goldin

ligeramente alteradas a fin de que la obra encaje en su planteamiento, así sea tangencialmente. Pensamos en un rompecabezas que arma y desarma a voluntad mutaciones sobre un mismo formulismo. Otras veces, tan sólo se trata de textos que se contentan con describir lo que está al alcance de la mirada.

Lo cierto es que, ya sea en la página impresa, en la superficie de la pantalla o en la pared de una exposición cualquiera, si los discursos secundarios constituyen un velo, no es sino un velo denso. Los textos interpretativos están en condiciones de imponer sus lecturas a una fracción más o menos amplia del campo intelectual y, en consecuencia, de dirigir la recepción del público en una dirección determinada. De este modo, la palabra escrita alrededor de la práctica fotográfica reproduce los enmascaramientos de la captura y el revelado anteriores: ciertos contenidos permanecen latentes y sólo algunos se manifiestan, como en todo proceso de comunicación.

Para Steiner, “[...] ninguna proposición estética puede calificarse como *correcta* o *incorrecta* [...] A lo sumo seleccionamos (por un tiempo al menos) la que nos impresiona como la más ingeniosa, la más rica en sorpresa, la más poderosa en descomponer y recrear el original o pre-texto.” (Steiner, 1989). Y, sin embargo,

es inevitable reconocer que, incluso ésta, constituye una visión reducida y provisional, beneficiada por un juego de factores que no necesariamente están relacionados con el acto de la creación. De allí que la intención del autor de concebir la interpretación como un entendimiento responsable, íntimamente vinculado con los distintos sustratos de la obra que pretende abarcar, sea admirable.

Como una armadura, los conceptos y referencias vienen a aliviar la ansiedad del hombre contemporáneo. Pero toda imagen hiere, repite Roland Barthes (2009). Desafiar una buena foto es una pelea perdida desde el principio.

Este trabajo fue realizado en el marco del Seminario "Los lenguajes artísticos y sus lógicas compositivas", Maestría en Estética y Teoría de las Artes, FBA - UNLP.

Bibliografía

- Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Bourdieu, P. (2003). *Campo del poder, campo intelectual: itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Quadrata.
- Steiner, G. (1989). *Presencias reales*. Barcelona: Ediciones Destino.