

# Epistemología de la fotografía documental y metáforas de la Vida

Alejandro Vásquez<sup>1</sup>

**Recibido:** 15-07-2015

**Aprobado:** 22-08-2015

## Resumen

Epistemología de la fotografía documental y metáforas de la Vida es un acercamiento a la interpretación del acto fotográfico desde diferentes criterios epistemológicos, reflexiones históricas y semióticas. Al inicio, hacemos precisiones sobre las dos posibilidades narrativas de la fotografía desde su surgimiento como manera de comunicarnos, es decir, lo documental y lo argumental o la ficción. A partir de esto, asumimos el estudio de la evolución de la fotografía no argumental en sus distintas denominaciones o designaciones a saber: Realismo Fotográfico, Fotografía Documental, Fotografía Directa, Documentalismo Subjetivo y Fotografía de la Calle.

Intentamos con este ensayo, evidenciar que las diferentes denominaciones de esta forma de fotografiar, se sustentan en los diversos criterios epistemológicos predominantes para el momento cuando se asignan, por tanto, al hacer la denominación, al nombrar, se ejerce de alguna manera el poder de quienes comparten la epistemología consensuada y predominante.

En la realización de esta investigación partimos de las indagaciones y reflexiones, de autores, sólidos y agudos existentes en este ámbito del conocimiento y desde una mirada seguramente sosegada, pero analítica establecemos una especie de diálogo entre las variantes epistemológicas de modernidad y posmodernidad sobre la fotografía. Después de todo, asumimos como reafirmación, que las transformaciones y designaciones en esta variante del acto fotográfico están asociadas ineludiblemente a la validez o legitimidad del criterio de verdad que se posea como consecuencia de compartir una espíteme determinada.

**Palabras clave:** Fotografía argumental, Realismo Fotográfico, Documentalismo, Documentalismo Subjetivo, Fotografía Directa, Fotografía Callejera.

---

<sup>1</sup> Alejandro Vásquez Escalona. Fotógrafo, escritor, videosta y profesor titular de La Escuela de Comunicación Social de La Universidad del Zulia (LUZ), Maracaibo, Estado Zulia. Licenciado en Periodismo Audiovisual (LUZ). Cursa el Master de Creatividad Aplicada Total (MICAT) en la Universidad de Santiago de Compostela, España. Postgraduado en Teoría de las Artes en la Facultad de Bellas Artes en La Universidad de la Laguna en Tenerife, España en 2003. Es docente fundador de La Escuela de Fotografía Julio Vengoechea de Maracaibo,

La fotografía posiblemente es algo como un suspiro enjaulado desde esa especie de ritual que es el acto fotográfico. Efímero como el tropel velocísimo entre el trueno y el rayo, recordando a Miguel Morey, suspiro que pareciera andar “de ventana en ventana persiguiendo ese silencio en el que las cosas hablan y dicen la palabra justa” Las imágenes deseadas que danzas como luciérnagas. Penetran por las ventanas-ojos del fotógrafo para seguir su baile inconcluso en los ojos-ventanas de quienes posteriormente participan del goce de bebérselas como anunciación de la presencia del universo, espacio similarmente habitable. Como algo que no es ajeno. Extraño.

La fotografía asumida de tal manera, pareciera sugerir un permanente reencontrarse, por la sencillez aparente que la viste y por lo intrincado de su discurso latente. Por su infinito deseo de desarmar la vida en pedacitos para ser mirados como un juego caleidoscópico, donde nada concluye, por tanto siempre anida la ilusión. Y en la ilusión anhelamos necesariamente la existencia de los otros o sus rastros para tejer nuestros imaginarios. Y aunque el fotografiar como acto simbólico, pareciera ser algo solitario, esta soledad subyace únicamente en los rasgos autorales que el fotógrafo logre adherir como atmósfera vital a sus fotografías, a sus indagaciones imagineras.

Esa esquila de la mirada empozada en la máquina de representación que es la cámara fotográfica, es como un boceto. Un guindajo de vida. Es un permanente desordenar el mundo. Un aljibe de incertidumbres. Es un constante latir de sugerencias. Un sueño. Un juego inconcluso. Un participar de la vida desde el retozo alargado del entusiasmo o la desolación.

En ese arremolinado universo bracea el ser humano desde que creyoneó sus primeras alucinaciones visuales, que los europeos se las encontraron en las cuevas de Lascaux, Altamira y más recientemente en Chauvet, en Francia.

En nuestras tierras seguramente ocurriría en los Petroglifos de los Mayas, los Aztecas o en los brumosos espacios habitados de los Timotocúicas.

El surgimiento de la fotografía como expresión visual es una canoa más en este transitar, a veces, rauda intuición de una bitácora imprecisa. En ocasiones pretendido armatoste contra las incertidumbres. Jaula cancerbera de las imprecisiones de vuelos borrosamente suicidas. Suenan trastes contra rejas.

Seguramente, en este viaje, el inquilino aludido de este espacio mentado tierra, gesticuló, hizo de sus expresiones corporales, una vasija de código para entrar en la piel de sus similares. Y compartir sus imaginarios.

Después de un proceso largo de evolución, escarbó y domesticó la palabra que es posible anduviera como partícula flotante en su estructura cognoscitiva.

El ser humano, asumiría que si algo lo acerca a lo divino es su cualidad de nombrar de designar. Y en esa fuerza para clasificar, seguramente, cabalgarían nuestros egos. En el caso de la fotografía, cargados de miradas, pero ayunos de soberbia.

Desde esta posibilidad intentaría construir *su verdad*, es decir sus espacios de poder.

Consecuencialmente, nombró, designó. Construye conceptos que a lo largo de este transitar se nos evidencian como una especie de vestimenta que se ostenta en cada época, redimidos, reciclados, mestizados de acuerdo a sus convicciones estéticas, socio históricas, epistemológicas, entre otras.

Intentamos en este ensayo, acercarnos a la evidencia, de la huella de la palabra, que en muchas ocasiones cuando se erige en concepto, cuando mienta, estaría movida, seducida, motivada por convencimientos epocales, Nos ocuparemos de las dos vertientes narrativas fotográficas y en particular de la denominada fotografía documental. De cómo bajo criterios epistemológicos diversos, obviamente evolucionada también como expresión lingüística, ha señalado una vertiente de la fotografía desde su nacimiento. Camaleón andante. O mimesis ineludible.

Desde este surgimiento, la fotografía como expresión visual transitó los senderos más conocidos por la humanidad en cuanto a posibilidades narrativas se refiere. A saber, esos dos caminos serían el realismo y la ficción, lo argumental.

La primera imagen que fijaría sobre un soporte físico el francés y creador de la fotografía Josep Nicephore Niépce en 1827 era una tomavistas como se le denominaba, de un paisaje denominado *Vista desde la Ventana*. Registró lo que observaba desde su casa en Le Gras, en Francia. Ese mismo año, registraría como imagen también, un bodegón que titularía *Mesa Puesta*: una botella de vino, una cuchara, un cuchillo, una copa, una taza, una tetera, un pequeño florero, y un trozo de pan entre otros, se ven sobre una mesa cubierta por un mantel blanco. Los diversos utensilios, son organizados compositivamente sobre la mesa, con criterios discursivos válidos para el momento del bodegón como género pictórico. Con todo a Niépce, no lo motivaba un ritual de construir un espacio para comensales en lo rutinario de la vida pragmática para el momento de servir esta mesa.



Nicephore Niepce, Vista desde su ventana en Le Gras, ca. París, 1827.



Nicephore Niepce, Mesa puesta, ca. 1827.

El autor de la imagen aludida antes, desplega su imagería sin conciencia plena de que representaría la primera puesta en escena fotográfica, reseñada por la historia oficial en esta especialidad comunicacional. Fungiría como director de arte en términos cinematográficos actuales. Los refusiles y estruendos de su alquímico aporte vendrían después. Como todo lo humana Inmensamente celebrado. Y temidamente renegado.

Subrepticamente, olemos como videncia que el nombre de la imagen, Mesa Puesta sería la pulsión del concepto de un proceso estético cumplido: yuxtaponer elementos bajo indicios ficcionales en un espacio seleccionado (la mesa, cubierta por el mantel blanco). Una proscemia discursiva alegórica sobre un territorio real/cotidiano. El bodegón creado y recuperado como estructura compositiva visual, es una especie de símil. Es un relato visual que surge de la imaginación de Nicephore Niepce. Su output creativo le da forma sutil en la pose para la técnica de impresión desplegada.

Aún cuando se asienta sobre una mesa con objetos reales, es una ficción, El autor es un invencionero. Reiteramos, Mesa puesta se erigiría en la historia, como la primera imagen fotográfica ficcional, es decir no es un objet trouvé, no es realidad encontrada. Se reflexionó argumentativamente para su construcción. Comensales, bye.

Esta imagen de Niepce es una especie de certificado de presencia evaporada de la información envasijada en unos objetos como síntesis de un proceso cultural y por sobre todo, su disposición narrativa/compositiva sobre la mesa: “Ausencia visual de cuerpos, hombre o mujer, pero están sus emanaciones como referentes, no los vemos en la fotografía aludida, pero hacen presencia sus objetos culturales. También los objetos en Mesa Puesta mostrarían que la presencia humana ocurrirá: ni el pan, ni el vino, han sido consumidos...Seguramente, estamos ante un referente postergado que nuestro imaginario se permite anunciar desde la imagen” (Vasquez, 2005:33/34).

Apostaríamos que el metadiscurso contenido en el bodegón, sería como una especie de retrato postergado, pues, anunciaría la futura presencia humana. Después de todo, este sendero asumido por la fotografía desde su primer bostezo no proponía un universo de certidumbres, sino de dudas, de búsquedas desde la incertidumbre como manera de punzar la imaginación del fotógrafo.

El paisaje fotografiado por Joseph Nicephore Niépce desde la ventana de su casa en Francia, diferente a Mesa servida, se nos devela después de más de un siglo de su realización como el pasaporte para el viaje en búsqueda de una supuesta verdad, emprendido por la fotografía: Nicephore estuvo presente. Fotografió desde su cámara el paisaje de la campiña. Ese debía ser el mundo real que veía. No hubo puesta en escena.

Esta primera imagen apostaría por el realismo en un mundo convencido de la validez de los postulados epistemológicos del positivismo y del método científico como su concreción en la indagación científica. El creador de nuevos conocimientos sería un testigo de su territorialidad que *descubriría* las nuevas posibilidades de interpretación y el *fluir* de la vida. Para convencer, de los resultados en sus investigaciones debía medir, pesar, taxonomizar... Diseccionar el universo donde indagaban, visto como una máquina resultado de la sumatoria de sus componentes.

Los predecesores de Charles Darwin entre otros, azuzaban la competitividad de estos fragmentos constitutivos del universo. La complejísima complementariedad no asomaba aún su presencia en el intrincado discurso de la epistemología que lo analizaba. Que pretendía interpretarlo. Muchas sombras. Pocas voces.

En este contexto, los modelos de representación visual predominantes como la pintura, el dibujo, la escultura, entre otros, estaban indisolublemente ligados al cuerpo del creador, a su brazo, al temblor de su mano, a sus ríos de sangre y sueño, a la emocionalidad como sombra fantasmática

de imaginarios entretejidos en su existencia que se elevaban como posible muro para desmenuzar la tan buceada *verdad* que se mostraba como el deseo máximo del corpus discursivo de validación teórica de cualquier investigación que pretendiera hacerse de un espacio en ese tiempo.

Con la publicación del libro *The Pencil of Naure* mostraría la posibilidad de serializar la imagen como proceso industrial que luego concretaría en la creación del negativo fotográfico. Era el resultado de una investigación donde indagó sobre la imagen fotográfica a través de lo que denominó Calotipo: colocaba objetos como hojas de plantas, encajes sobre un papel sensibilizado y expuesto a la luz. Esto producía una imagen en negativo que luego, por contacto con otro papel sensibilizado generaba una imagen en positivo. El revés de la trama.

En este texto Talbox, incluyó veinticuatro fotografías sobre papel como bodegones, paisaje, esculturas logradas por su método: superposición. Este procedimiento sedujo a quienes apostaban por representar el mundo con más precisión que lo logrado hasta ese momento y deseaban convencerse desde la novedosa visión que: “Las imágenes fotográficas tenían además otra cualidad extraordinaria: eran capaz de ver y de grabar más cosas que el ojo imperfecto del hombre...planteaba a la hora de explicar estas imágenes la idea de la autorrepresentación: los objetos ante la cámara se representan a sí mismos, se reproducen ellos solos.

Talbox denominaba a sus fotografías *sun pictures* (imágenes de sol), insistiendo que era la propia naturaleza la que las creaba y no la mano del hombre. Así al comienzo del libro y para evitar equívocos, señala están grabadas solamente por medio de la luz, sin ninguna otra ayuda del lápiz del artista. Ellas son fotografías de sol y no, como algunos han creído, imitación de grabados” (Vega, 1996:15). Danza de refusiles y relámpagos.

La insurgente intermediación para la representación de la vida ya no estaría enchumbada con las imprecisiones de lo humano. Era la exactitud de la venidera máquina fotográfica que alargaría una soga de seguridad al desasosiego de los cientos de deltas desbocados al mar de las equivocaciones. Era la seguridad de la no intermediación de las ilusiones. Ese era el credo coreado desde un lateral del aforo. La existencia humana siempre deja retumbar diversidad de melodías. Aleluya.

Es posible que en esos territorios, los más avezados intuían como videncia que nos miramos como paisaje fragmentado desde el agujero de la cámara, luego deseamos acercar la raya del horizonte como totalidad, como reflexión definitiva de la visualidad. Como si tuviéramos un poder ineludible para enjaular el universo visual que emborriona todo frente a nuestro respirar.

En cada paisaje que viaja desde la lejanía hasta la cámara y se transforma en fotografía subyace una cierta aspiración de lo grandioso, de la desaparición de la incertidumbre. Seguramente, tal sentimiento viaja en tren junto a la ilusión de compartirlo todo, democratizando la vivencia de lo que miré. Puede que olvidemos que como diría el cineasta ruso Bela Balázs “la fotografía es la melancolía de un fragmento inconcluso”. De una verdad inalcanzable. El paisaje, seguirá siendo una esquirla de lo que lamen nuestros ojos, o nuestro cuerpo desde la tecnología donde cabalguemos. Esto, sería lo que nos permite mantener la incertidumbre de lo que no tuvo espacio en la fotografía. Para que vamos en la búsqueda de las revelaciones, de lo que no miramos en la imagen y que la imaginación supone de forma íntima, personal. El pez que nada en solitario mientras la tierra gire aunque torpemente, pero se arremoline encantada por la solaridad.

Después de estas dos imágenes, se inició el itinerario de la fotografía por las dos vertientes mencionadas, es decir, realismo y ficción. Dos deltas humanos se abalanzaron a reflejar o representar el mundo según sus convencimientos y sensibilidades. No empujen, existe espacio para todos.

Desde Oscar Rejlander, Henry Peach Robinson con sus fotografías alegóricas deslumbrantes durante el periodo pictorial a finales del siglo XIX hasta Wang Qingsong con su visión posmoderna y filosóficamente reflexiva sobre la cultura China actual, constituyen referencias de la funcionalidad argumental en el abordaje del discurso fotográfico.

El otro sendero de la fotografía, lo señalábamos, está asentado en lo documental: Desde los primeros expedicionarios que fotografiaron el Ártico, pasando por Roger Fenton con sus imágenes sobre la Guerra de Crimea, Henry Cartier Bresson como leyenda de la fotografía documental del siglo XX hasta quizás el Canadiense Jeff Wall, uno de los fotógrafos más representativos de la actualidad, son aristas de esta tendencia.

### **La fotografía constituiría el semen que engendraría el cine como discurso audiovisual.**

Los experimentos fotográficos secuenciales de Edward Mubrydge con su adentramiento en el principio de la persistencia retiniana sería uno de los estímulos inspiradores para Luis y Augusto Lumière iniciadores del cine. Los Lumière, viajan en el tren del cine documental: Un tren Llegando a la Estación, Obreros saliendo de la Fábrica, serían algunos títulos de sus film que pretendían reflejar lo real. Mientras, Georges Méliès, filmaba obras de teatro de la época como una manera de *inventar* con la ficción. De intrincar con la ilusión, las veredas de la vida.

Muy tempranamente, a la corriente que emergía de un referente comprobable en la realidad se le denominó fotografía realista o testimonial. Con todo, el testimonio remitía a las posibilidades variantes interpretativas asociadas al individuo como unicidad. Se hacía necesaria una terminología más cerrada. Menos susceptible a la diversidad interpretativa. Tal y como contextualizábamos antes, burbujeaba un ambiente erizado por los deseos de encontrar la verdad. Semánticamente la expresión documental proviene de la palabra documento, arrastrada desde el ámbito jurídico, espacio donde la norma, una vez consensuada en el colectivo correspondiente, es incuestionable. De obligatorio cumplimiento y obediencia. La expresión documento, nos indicaría un espacio cercado con escasas posibilidades de sumergirse en la reflexión interpretativa.

Su significado es evidente para todo el mundo... porque todos entendemos que estamos ante algo que es portador de información, que trae en si la inscripción, el registro, la escritura de un hecho, de una realidad observable y verificable. Sabemos, asimismo, que estamos ante un documento porque lo consideramos convincente, porque cumple las reglas de lo que es un documento de acuerdo con nuestro conocimiento previo y que resumimos en su imposibilidad de interferir, de modificar la realidad, que en su momento va a documentar” (Ledo 2008: 35).

Tal era la densidad de este convencimiento de no modificar la realidad fotografiable que el legendario y emblemático Henri Cartier- Bresson ya en los años 50 y durante toda su vida como fotógrafo (Bresson, 2009: 14) blandió una especie de sermón que sostenía entre otros condicionantes que la fotografía se lograba en la calle en el momento que hace obturar la cámara.

En ese acto, debían coincidir, los ojos, la mente y el corazón, que las formas debían conservar su pureza.



Alfred Stieglitz, la cubierta del barco, 1907

En el proceso de copiado en el laboratorio fotográfico, jamás debía editarse las imágenes, es decir recortarse, ampliarse. Seguramente, se ha creído que esto de la no edición de la fotografía en el momento de copiado en el laboratorio es un aporte Bresson. No es tal cosa. En 1947 Alfred Stieglitz realizó *The Steerage* (La cubierta del Barco que siempre consideró su mejor fotografía: la cubierta de un barco con la chimenea inclinada a la izquierda, su pasarela blanca, un hombre con tirantes blancos que cruzan su espalda...)

El cuadro fue el resultado de un reconocimiento instantáneo de tema y forma... como lo expresara su amigo Hartmann. Ahora instantáneamente, sin vacilación y hasta sin un pensamiento consciente ponía un marco en derredor del tema. Por otra parte, copió después el negativo completo sin cortes" (Newhall, 1983:168).

Lo que siempre vimos como novedoso en Bresson tiene aliento de tradición. El formalismo fotográfico Bressoniano, absorbería aliento de las posturas autonomista para la fotografía por las que bregara Stieglitz para validarla como medio autónomo frente al Pictorialismo fotográfico. Cartier Bresson, siguiéndolo, asumiría que la fase de edición que en el cine sería el montaje, estaba absolutamente exilada como integrante en el proceso creativo del discurso fotográfico. Pero cuando miramos las copias de contactos en los trabajos de Bresson, encontramos que la misma imagen fue fotografiada varias veces, obviamente selecciona un negativo, lo positiva y lo publica. Cómo obviar que esto es editar, es un primer paso en el proceso creación de la imagen final. Después de tanta agua bajo los puentes, quién dijo miedo. Y editamos.

El fotógrafo modernista, formalista de la mirada heroica como que no engancha pureza en el mar de la visualidad. Por otra parte, después de Stieglitz (... 'reconocimiento instantáneo de tema y forma'...), solamente había que nombrar. Yo te bautizo como el Instante Decisivo. Amén.

El término documental se sumerge en el corpus discursivo de la fotografía a principios del siglo XX:

A partir de aquí, cuando la foto sea foto documental, nos está indicando siempre, que parte de un referente real, de un material que no modifíco, en aquello que lo define... en aquello que nos lo hace reconocible y singular, nos está indicando por tanto, un tipo de relación con ese referente que asumimos autenticidad, como inmersión en la vida... como capacidad del fotógrafo para relatarnos el mundo y hacernos desear el mundo. Capacidad para relatar y recuperar el relato según modelos más o menos convencionalizados, y que en el caso de la foto documental tratarán de asegurar el efecto verdad. Son técnicas y estilos expresivos elaborados por el realismo a partir de la semejanza con lo natural y mediante la creación de arquetipos y de repertorios, de recursos, fáciles de identificar. (Ledo, 2008:39/4).

Epistemológicamente, este caminar inicial del documental fotográfico se inscribe dentro de la teoría de la fotografía como reflejo de lo real. Una especie de espejo que nos mostraría la realidad tal cual es, como una cierta mimesis, de mensaje sin código (Dubois, 2010: 21/32). La fotografía debía rendir cuenta del mundo por el automatismo de su génesis técnica. Reconocer su ineludible iconicidad, es decir su fuerza expresiva para mostrar la semejanza incuestionable entre la foto y el referente porque en aquel océano de creyentes convencidos donde ocurrió su nacimiento estaba ungido para convertirse en prueba de verdad. Ya Baudelaire sostendría convencido que creía en la naturaleza y que el arte no debía ser otra cosa que la representación exacta de la naturaleza. Veía a la fotografía como una sirvienta que liberaría a la pintura de esencia figurativa, de su transitar narratológico.

Esta forma de abordaje reduciría a la fotografía a un elemental instrumento de una memoria documental de lo real. Una memoria que se desvelaría por autolegitimarse como tendencia desde lo dogmático, lo militante como para cumplir el viejo sueño de libertad tintineado obsesivamente por la modernidad.

Desde los supuestos epistemológicos del positivismo se viajaba al encuentro de lo *objetivo*, de una verdad incuestionable. Las imágenes fotográficas como discurso surgido de las indagaciones documentales eran respuestas que se encaminaban a anular el sujeto como fotógrafo, como individuo, su relato narraba al mundo desde el exterior de donde chorreaba los ciclos vitales de la existencia humana. El fotógrafo existía como testigo pero autoexcluyéndose como sujeto para cubrirse de *pureza* y tener la estatura epistémica para sembrar al mundo de certidumbres pues, desde una perspectiva posmoderna, sujeto no sería el que responde sino el que pregunta:

no es el que está seguro de sus certezas sino el que duda. O sea: todos los ideales son ilusorios, todos los relatos mienten, cada objetivo es un espejismo. Los que corren en pos de ideales en vez de pasar al otro lado se estrellan con el espejo” (Ibáñez, 2012:30).

Seguramente el ámbito del periodismo fotográfico constituyó la pradera más seductora para que reverberaran estos convencimientos. La Teoría de la Objetividad de la prensa que veía en los primeros fotógrafos de las publicaciones noticiosas como simples mozos, que asumían por órdenes superiores la labor de *tomar las fotografías*, sería el más eficiente fertilizante para este discurso.

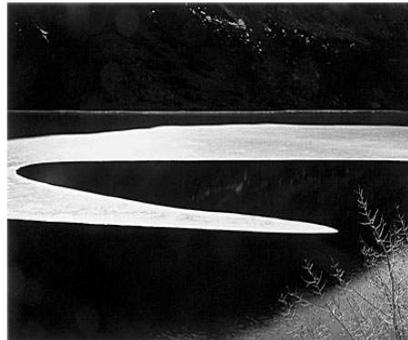
Sin embargo, no todo el universo vital viste el mismo uniforme, siempre en sus intersticios, habitará la disidencia, la gota de ilusión que orada el espacio pétreo que pretende ser *la respuesta*. Así, el norteamericano Eugene Smith, maestro del fotoperiodismo, ya en 1948 escribía para la revista

Foto Notes: “los acontecimientos mundiales como los grandes terremotos, derrumbes e incendios, la muerte de importantes personalidades como Ghandy, deben ser fotografiados interpretativamente. Honesto si, objetivo no, debería ser el fotógrafo al abordar estas circunstancias” (Smith, 1999: 57). Tirar puertas. Dar en las narices.

La respuesta de los fotógrafos ante este intento de vaciar de sentido a la fotografía fue el Pictorialismo Fotográfico como corriente estética empujada a enrostrar lo corrosivo de la imprescindibilidad de la verosimilitud en las concepciones de la fotografía en el siglo XIX. Esta corriente fotográfica, coloreaba o bicromataba las copias, se fotografiaba desenfocado o con un flou para simular la imagen impresionista. El fotógrafo deseaba intensamente alcanzar la estatura del arte imitando la pintura. Ahogaría así, la autonomía de la fotografía como medio expresivo.

### **Nueva Realidad: La fotografía cándidamente directa.**

Las corrientes fotográficas Europeas denominadas La nueva Objetividad o nuevo realismo encabezada por Albert Renger-Patzsch y La Fotografía Directa norteamericana, con Ansel Adams como gurú serían los nuevos nombres para el realismo fotográfico que por su tosquedad y ansias de encontrar verdades sin matices, palidecería ante el Pictorialismo fotográfico.



Hielo en Ellery Lake, Sierra Nevada.1941

Aún con nuevas denominaciones, estos movimientos no sugerían una renuncia a la epistemología de la verdad. Criterio de la modernidad los entusiasmaban. De esta manera, La Fotografía Directa sería apostar por un esteticismo en la prosecución de lo verídico. Un lustrar superficies mustias para que se muestren novedosas.

Un insistir en el remolino de lo inmodificable que vomita refusiles transformadores oloroso a anime:

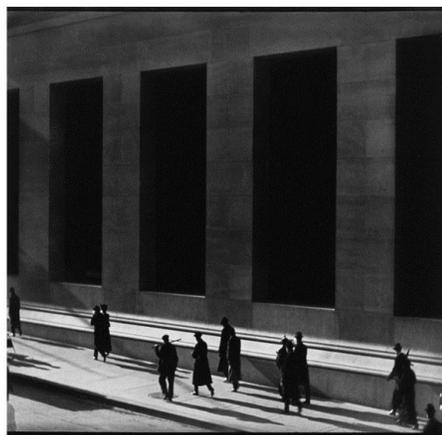
Confiad en vuestra cámara, en vuestro ojo, en vuestro buen gusto, en vuestro conocimiento de la composición; considerad toda fluctuación de color, de luz y de sombra; estudiad líneas y valores y división del espacio; esperad pacientemente hasta que la escena o el objeto de vuestra visión se revele en su momento supremo de belleza, en otras palabras, componed tan bien la imagen que queréis hacer que el negativo sea absolutamente perfecto y necesite poca o ninguna manipulación” (Newhall, 1983: 167, citando a Sadakichi, Hartmann).

Paciencia. La verdad os develará. Esto se expresaba al asomar el siglo XX. Confiar en la cámara como prótesis tecnológica, especie de caza fantasmas de las apariencias para asfixiar lo falso. Cuántos pares de ojos fotografiaban el mundo, cuántos conocimientos y buenos gustos, arañaban en los matices del quehacer humano. Cómo precisar, quienes eran *los confiables*, los navegantes de lo cierto. Y aquello de ‘esperad pacientemente hasta que la escena o el objeto...’ no es acaso similar a lo sostenido casi en paralelo, por Erich Salomón, pionero alemán del Fotoperiodismo en su alegato de alabanza de la Foto Cándida de ser “capaz de fotografiar a las personas en el preciso momento en que su mímica natural revelaba algo acerca de su ser” (Tausk, 1978: 79). Coincidamos en la diferencia.

Solamente el espacio era distinto, Salomón, narraba el paisaje humano, al cuerpo. Su angustia creativa intentaba develar en el enmarañado mundo psicológico de la gente una verdad agazapada.

A los fotógrafos Directos les interesaba el paisaje exterior. Y eso de fotografiar en el Instante Decisivo (Cartier-Bresson, 2003, 15) cuando todas las fuerzas en tensión del universo confluyan en una fracción de segundos propuesto como teoría novedosa a mediados de ese siglo, no es acaso, un revival de los anteriores supuestos. Nuevos nombres. Nuevas designaciones. El cielo y la tierra se hacen guiños a la misma distancia. Se sonríen.

En el Nuevo Realismo O Nueva Objetividad Fotográfica europea: “Las imágenes eran fuertes y directas: primeros planos extremos sobre plantas y animales, calles solitarias en la ciudad, formas audaces en edificios, detalles de maquinarias, estudios de bodegones sobre sus componentes” (Newhall, 1983:195). Se pretendería olerle el rastro a la metáfora evanescente que surge de lo real, por eso, la denominación de Nuevo Realismo o Nueva Objetividad, pero realismo y objetividad al fin, a pesar de su embellecimiento para seducir a los asustados por la laceración visual de la tosquedad del realismo inicial de la fotografía.



Paul Strand. Wall Street, New York City 1915.

Bajo estas convicciones, Alfred Stieglitz entusiasmado por la posibilidad de la recuperación de la autonomía por la fotografía como arte al ver las imágenes fotográficas de Paul Strand influido por esta estética las alababa casi místicamente como “brutalmente directas, limpias y ajenas a todo engaño” (Tausk, 1978:57). La verdad sea fotografiada aunque se nos acabe la película fotográfica.

Ambas tendencias fotográficas, descontextualizaban la vida, el Nuevo Realismo recurre al detalle del objeto, como melancolía de ausencia del cuerpo mutilado pretendidamente representado como metáfora de lo real. La Fotografía Directa escarba en el paisaje aséptico la revelación de paz a los ojos de las incertidumbres. En estas fotografías, el ser humano no habita territorio alguno. O el olvido asume su desaparición como manera de liquidación de la disidencia. Como posibilidad de dar aliento a una sola mirada. En el proceso supremo de fotografiar, la cámara no añora testigos que polemiquen la vida.

Los auspiciantes de La Fotografía Directa, Ansel Adams, Imogen Cunningham, Jhon Paul Edward, Sonya Noskowiak Henry Swift Willard Van Dike y Edward formaron en 1932 una sociedad de fotógrafos bajo la denominación de Group f/64. Se autonombraron con este término óptico porque habitualmente, utilizaban esa abertura de diafragma que era la mínima en los objetivos de las cámaras de gran formato que les aseguraba nitidez de la imagen tanto para los elementos cercanos como para los lejanos en la imagen. Nada oculto entre nubes y rocas.

Edward Weston como los otros integrantes de este colectivo, como principio creativo: “Exigía la claridad en la forma, quería que toda la superficie de su imagen estuviera bien delineada, con las sustancias y texturas de las cosas para que fueran apreciables hasta llegar a la ilusión.

El hecho de que la cámara pueda ver más que el ojo desnudo, es algo que siempre consideró como uno de los grandes milagros de la fotografía. En un paisaje de Weston todo está nítido, desde el plano inmediato hasta la distancia mayor; cuando vemos la misma escena en la naturaleza, nuestros ojos van de un detalle a otro.

En las fotografías de Weston los detalles están tan comprimidos y reducidos que ese proceso individual requiere un menor esfuerzo muscular por parte del observador, quien experimenta inconscientemente una liberación física” (Newhall, 2003: 188).

Bajo esta episteme la autorrealización como creador se lograría al rozar el aliento último del universo habitable. El bostezo final aún con resuellos de vida. El acto fotográfico constituiría una especie de alegato místico: ‘...ver más que el ojo desnudo...es uno de los grandes milagros de la fotografía...’ porque posiblemente y haciéndole un guiño a Milán Kundera el ‘ojo de Dios ha sido reemplazado por el ojo de la cámara’, que desde un f/64 (mínima apertura de diafragma, máxima nitidez), vence las tinieblas del desenfoque, lo asusta como modo para alargarse y tocar *la verdad incuestionable*. Mirada mitológica. Mirada heroica.

Lo que no presentía Weston es que un siglo después, muchos Dioses habitarían la tierra. El monoteísmo fotográfico se desflecara. La promiscuidad de lo fotográfico fagocitaría la tierra:

En todas partes hay un fotógrafo. Un fotógrafo escondido detrás de los arbustos. Un fotógrafo disfrazado de mendigo invalido. En todas partes hay un ojo. En todas partes hay un objetivo. El ojo de uno ha sido reemplazado por el ojo de todos. La vida ha sido convertida en una gran orgia en la que todos participan...cualquiera esta merced de cualquiera” (Kundera, 1989:39).

Maremos de fotógrafos Selfiándose.

Para el Group f/64 la vida se asomaba por una suerte de túnel resplandeciente, donde no

se podría ocultar nada. La piel del universo es mi cobertizo para habitarlos.

Que la gente disfrute de la fotografía translúcida y prístina de la realidad tendría que asumirse como una dinámica de contemplación, de adoración de lo que la divinidad (la cámara fotográfica) nos permite ver como adelanto seguramente del paraíso visual, después de la desaparición del error, es decir de la muerte. '...los detalles están tan comprimidos y reducidos que ese proceso individual (de ver) requiere de un menor esfuerzo muscular por parte del observador...' Aleluya. Aleluya.

Muchas aguas bajo los puentes después y en esa asunción de la diversidad de la mirada emergería la posterior visión epistemológica de la fotografía documental (Dubois, 1986: 33/42), la fotografía como transformación de lo real.

Si el siglo XIX validaría el discurso de la fotografía como semejanza, en constante arañar de lo icónico, de la similitud con su referente, durante el siglo XX se insistiría, contrariamente en la transformación de lo real por la fotografía.

Esta propuesta evidenciaría su desconfianza hacia la neutralidad, objetividad y naturalidad del medio fotográfico en la producción de la realidad empírica. Esta desconfianza se asentaría en la creencia de una verdad interna, interiorizada que no se confundiría con la apariencia de lo real mismo, es decir un acercamiento a los riachuelos emotivos en la dinámica fotógrafo/fotografiado.

Un rasguñar en lo alegórico de la vida desde una mirada empecinadamente compleja. Sin puertos seguros de llegada. Sin muchachas que nos esperen agitando pañuelos llenos de luz. Esta nueva mirada de lo epistemológico en la fotografía se erigiría en la revisión de posturas ingenuas como que *actúa de manera natural que te tomaré una fotografía*, a la persecución del aroma de la ironía posmoderna de fotógrafos como Diane Arbus que:

Al igual que Brassai... quería que sus modelos estuvieran enterados y fueran conscientes, en la medida de lo posible de la acción a la que estaban invitados a participar. En lugar de intentar que adoptasen una postura 'natural' o típica, les incitaba a mostrarse confusos- dicho de otro modo a posar" (Dubois, 1986:40).

Comentado desde otra esquina: de alguien que mira silenciosamente la planicie desde la ojeada de la modernidad, para apropiarse de su *verdad*, a un sujeto que increpa a que lo miren en el convencimiento de la necesidad de alertar al otro, que *deseo que sepas que te estoy viendo*, porque está convencido que la inocencia virginal del mundo hace días que se desgasta en el mar de la descreencia. En las turbulencias de las indagaciones. En el desgano de promesa incumplidas.

El entusiasmo por resemantizar al mundo desde lo interpretativo, tendrían más vitalidad si vistamos el ámbito conformado por los elementos formales como la diversidad de ángulos de visión para decidir fotografiar, por su distancia respecto a lo fotografiado, la tridimensionalidad del referente y el carácter bidimensional de la imagen lograda, las multiplicidades cromáticas y tonales de acuerdo a la luz utilizada, el aislamiento de un espacio-tiempo en el acto fotográfico.

Estos criterios tendrían más vitalidad si vistamos el ámbito conformado por los elementos formales como la diversidad de ángulos de visión para decidir fotografiar, por su distancia respecto a lo fotografiado, la tridimensionalidad del referente y el carácter bidimensional de la imagen

lograda, las multiplicidades cromáticas y tonales de acuerdo a la luz utilizada, el aislamiento de un espacio-tiempo en el acto fotográfico.

Desde 1827 cuando se plasma la primera fotografía hasta entrados los años cuarenta, cuando se consolida la fotografía en color, todas las imágenes que el mundo miraría estaban copiadas en blanco y negro y se mostraban como prueba de *la certeza* del quehacer cotidiano humano.

Un universo entretejido por enjambres de tonalidades cromáticas, de colores, nunca se mostraría, por la imposibilidad de la técnica. Un muestrario diverso en blanco y negro sería *la verdad* de un planeta cromáticamente colorido. De un planeta limpio y pulido como diría Víctor Valera Mora.

En esta dinámica para el abordaje de la imagen documental se enganchaba el alarido de lo creativo, ahogado por la episteme anterior borracha de tosquedad, de realismo ineludible. Una especie de lluvia que agujereaba la tierra para que emergiera el individuo neblinosamente evadido por el dogma de la razón *De la prueba de verdad*. Y comenzó a asomarse por esa rendijita. Inició sosegadamente la interpretación y narración del mundo desde sus fotografías. Dos más dos como que no son cuatro.

Posiblemente sea en el cine donde comenzaría a andar la sistematización de esa idea de estructuración de la real desde una mirada creativa (Ledo, 2008:42/43) y una ampliación de la designación de lo documental desde voces y vistazos múltiples.

Se consideraría fundamental una publicación del cineasta documentalista Jhon Grierson en un diario neoyorquino en 1926 donde se refería a Moana el film de Roberth Flaherty como un documental con un tratamiento creativo de la realidad:

esa frase breve, “tratamiento creativo de la realidad”, que aún hace correr ríos de tinta si es realidad/verdad/actualidad, lo que nos interesa es que esa frase supone una vuelta de tuerca que traspasa la frontera de lo convencional, de lo más cómodo de identificar, de la imagen-registro de corte etnográfico o científico y trae de la mano la cuestión de la estrategia de sentido” (Ledo, 1998: 43).

De revolver la alucinación vital.

### **Henri Cartier-Bresson y Robert: Documentalismo como nombre similar, dos maneras de mirar desencontradas.**

Durante el siglo XX, dos grandes documentalistas nos seducen con sus imágenes y sus planteamientos sobre la fotografía, la estética, las pasiones y la vida. Dos fotógrafos que viajan en el tren de lo documental como tratamiento creativo de la realidad que soplara Grierson con sus palabras en un diario neoyorquino. Nos referimos al francés Henri Cartier- Bresson y al suizo norteamericano Robert Frank, a nuestro entender, dos hilos de claridad estético-conceptual en la fotografía documental. Dos gurúes que desde la fuerza expresiva de sus propuestas visuales y sus enunciados teóricos influyen a casi todos los fotógrafos en este ámbito. Aunque ambos nombraron su manera de abordaje para hacer fotografías como documentalismo fotográfico, su forma de interpretar y narrar al mundo es absolutamente distinta. En estos dos creadores, se evidencia que aunque se designe algo con el mismo silbo de sonido, los rebotes de la luz hasta sus máquinas

de encantamiento representacional son flecos de disímiles costales. Es la vida habitando bajo el mismo nombre, pero en aleros contrarios.

Con estos dos fotógrafos, ocurre algo parecido, como cuando tenemos la oportunidad de atravesar el cauce común de los ríos Orinoco y Caroní. Majestuosos ambos. El Orinoco de un color marrón terroso en su andar. El Caroní negruzco y denso. Dos franjas acuosas diferenciables en cauce armónicamente compartido. Sabemos que su silbo de matices se lo proporciona el fondo de la franja de camino donde se mueven sus aguas, es decir su esencia.

Ambos ríos, lamen cauce común, sin mezclarse. Mantienen el visaje de su apariencia disímil. Bresson y Frank son asumidos como documentalistas, así se les nombra, se les designa. Comparten cauce, pero sus miradas son distintas.



Bresson, modernista, romántico legendario. De una supuesta mirada aséptica. Aspirante a contribuir con el surgimiento de un *mañana resplandeciente*. Los grandes ensayos, sobre Francia, España, Cuba, Argelia, China y su libro *Fotografía al Natural*, pareciera evidenciarlo. Robert Frank por su lado, se nos muestra en sus imágenes, escéptico, irónico, descreído. De mirada ajada. Puntillosa. Posiblemente posmoderno. Su trabajo, *Los Americanos*, sería un ensayo de ruptura con la fotografía formalista de los años 50 y una de las publicaciones fotográficas más relevantes e influyentes en el siglo XX.

Henri Cartier- Bresson, legendario mundo cargado de hermosura, equilibrado y simétrico. Para significarlo desde la fotografía: “hay que sentirse implicado con lo que el visor destaca.”

Esta actitud exige concentración, disciplina de espíritu, sensibilidad y sentido de geometría... el budismo no es ni una religión, ni una filosofía sino un medio que consiste en dominar el espíritu con el fin de acceder a la armonía, por compasión, ofrecérsela a los demás (Cartier-Bresson, 2003:26). Movido por estas premisas, Bresson nos propone su teoría del Instante Decisivo: Fotografiar solo cuando confluyen todas las fuerzas en tensión del mundo y la naturaleza. Ni una fracción de segundos antes o después: “Para mí la fotografía es el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundos, por una parte del significado de un hecho y, por la otra de una organización rigurosa de las formas, percibidas visualmente que expresan ese hecho” (Cartier- Bresson, 2003: 28). Guiño de ojo.

Bresson se plantea como algo imprescindible la búsqueda del equilibrio que es sinónimo de ordenamiento, de certidumbre. El buen fotógrafo sería el gran ordenador del mundo desde sus imágenes como representación. Su empeño estaría en derrotar el caos para que el observador pueda participar de un universo expresado en fotografías equilibradas, reposadas. En otras palabras, un universo hermoso. Y si no lo fuera, el fotógrafo se encargará de esperar el instante preciso para hacerlo ver como tal. Esto es parte del ideal bressoniano. Una mirada limpia alumbrosa como el futuro prometido por la modernidad. Como la utopía anhelada:

Para Bresson, tomar fotografías es 'hallar la estructura del mundo, regodearse en el placer puro de las formas', revelar que 'en todo caos hay orden' (quizás sea imposible hablar de la perfección del mundo sin parecer meloso). Pero el descubrimiento de la perfección del mundo implicaba una visión de belleza demasiado sentimental, demasiado ahistórica para cimentar la fotografía" (Sontag, 1996: 56).

El fotógrafo del Instante Decisivo blande su cámara tras la consecución de una verdad prístina, incontaminadas por nuestros convencimientos. Como *sujetos*, interrogaríamos y fotografiaríamos los *objetos* de la realidad (las otras personas, las cosas, los espacios...). Fotógrafo: sujeto-mundo, objeto-verdad pura, sería un resumen de sus creencias:

el fotógrafo debe respetar el ambiente, hábitat que describe el medio, evitar sobre todo el artificio que mata la verdad y conseguir también que se olvide la cámara y el que la manipula... Para nosotros lo que desaparece, desaparece, desaparece para siempre de ahí nuestra angustia y también la originalidad esencial de nuestro oficio.

No podemos rehacer nuestro trabajo una vez que regresamos al hotel. Nuestra tarea consiste en observar la realidad con la ayuda de ese cuaderno de croquis que es nuestra cámara; fijar la realidad, pero no manipularla ni durante la toma ni en el laboratorio, (Cartier-Bresson, 2003: 32).

Bresson se nos muestra purista, asumiendo los postulados de la epistemología positivista.

Cartier-Bresson comenta que en uno de sus viajes en Costa de Marfil, en 1931 adquirió una cámara: "había descubierto la Leica: se convirtió en una prolongación de mi ojo. Ya no me abandonó jamás" (Cartier Bresson, 2003: 28). Robocop resuella.

Esta sentencia contiene algo de reconocimiento y alabanza a la visión modernista de la máquina como signo de progreso en comunión con el ser humano. La máquina como especie de prótesis de la humanidad esperanzada.

De cualquier forma en la obra fotográfica y teórica de Henri Cartier- Bresson nos encontramos con un discurso cargado de elementos modernistas como la epistemología cientificista que niega las posibles explicaciones religiosas o metafísicas de los fenómenos (Boulton, 1994: 14). Al contrario reafirma el desarrollo de la ciencia objetiva, la universalización de la moralidad y la ley fundamental de los conceptos de libertad, igualdad y fraternidad. El reconocimiento de los grandes relatos: patria, revolución, humanidad, justicia, entre otros. Rueguen por nosotros.

Bresson es inquilino cómodo con la modernidad, alarga sus ojos para encontrarse con imágenes a través de su cámara que se desgarran entre la luz y la sombra, el esteticismo empozado

en los claroscuros como aislamiento de las formas, el asentamiento del visaje de la geometría.

Todos estos elementos retóricos de la fotografía conspirando para convencernos de la existencia de una humanidad heroica en permanente arraigo y complicidad con la naturaleza. Viva el agua cristalina. Vivan los venaditos virginales en la pradera.

Robert Frank es otro fotógrafo que deja rastros intensos en el documentalismo como tratamiento creativo de la realidad. Llega a New York de su país natal Suiza en 1947. Viene de ser amigo y aprendiz del gran fotoperiodista suizo Gothard Schub. En 1955 obtiene una beca de la Fundación Guggenheim. Emprende un viaje y fotografía cuarenta y ocho estados norteamericanos. Junto a su esposa Jule Leaf y sus niños Andrea y Pablo busca la otra imagen de ese país. El resultado de ese recorrido es el ensayo fotográfico, *Los Americanos*. Una visión desaliñada de la Norteamérica de postguerra. Triunfadores en la II Guerra Mundial, Estados Unidos, intentaba legitimar esa imagen de nación todopoderosa. El alma de un lugar promisorio para la humanidad. Superman sería el indicio más evidente de esto. Después vendrían otros como *Los Cuatro Fantásticos* o *Acuaman*, para estar en todas partes.

Robert Frank, desinteresa por ese gran relato. Afina el ojo. Amuela la ironía. Se viste con la descreencia y amasa un ensayo donde se amontonan fotografías los pequeños relatos de las carreteras, pueblos y ciudades de Estados Unidos. Imágenes impregnadas por una atmósfera de aparente intrascendencia. De supuesta nimiedad: un hombre solitario que bebe un trago en un bar cualquiera, un niño en pañales juega al pie de una rockola relumbrosa, un reflejo en la carretera, una mujer sencilla, cuelga ropa en el tendedero de un solar casero.

En el ensayo fotográfico *Los Americanos*, habitan imágenes que se desperezan ante la grandilocuencia. Ante el optimismo norteamericano y miran de reojo, con desconfianza la algarabía triunfalista de su germen de imperio. Son fotografías que nacen oliendo a individuos particulares y como las contraculturas, hablan sobre un ser humano concreto. Definido por la particularidad: joven, negro, chicano, puertorriqueño, aborigen, homosexual, alienado. Y no lo hace para disolverse en una humanidad abstracta e impersonal, sino para exhortarlo a manifestar esa diferencia. A enfatizar hasta lo agresivo. Frank se embadurnó de contracultura en ese escudriñar visual de la gente. Sopló desde sus fotografías para que emergiera con más ímpetu el individuo. Para que desafilara la multitud y la sobrepasara sin soledades.

En ese punzar con la mirada para alentar el desorden, semen de la ilusión, para hallar en los recodos del camino:

esa entrada diferente en las cosas comunes, esa necesidad de inventar lo ordinario que es tan habitual en Frank como el intercambio constante entre lo crudo y lo cocido, entre lo diferente y lo archiconocido que va ilustrando su deambular.

Un proceso que según sus estudiosos, podría haber comenzado, de manera consciente, en el transcurso de un viaje por los andes latinoamericanos, sin conocer una lengua con la que poder comunicar con los indios, sintiéndose otro en ese otro mundo y decidiendo que la expresión visual de esa sensación de extrañamiento, de ese silencio, es el objetivo de ese proyecto íntimo. Un proyecto íntimo que decide convertir en una producción” (Ledo Andión, 2005: 78).

### Un trance entre códigos intrincados

El autor de *Los Americanos* no desea mostrar lo bello de la modernidad como identidad del arte. Prefiere poseer una mirada que habite entre las multitudes, en lo ordinario.



Robert Frank. Los americanos

No le entusiasma el Instante Decisivo propuesto por Cartier Bresson quizás porque:

Basta de sorprender el bello orden del mundo en uno de esos instantes en que parece cristalizarse. No interesan los momentos decisivos, sino *in between*, los momentos entre aquellos que parecen plenos de sentido. Hasta entonces, el fotógrafo se consideraba un cazador de instantes significativos, como conejos en el bosque, a los que había que cazar, matar y traer a casa. El fotógrafo posterior a Frank, sabe que no existen momentos significativos, que somos nosotros, quienes les damos significaciones y que la oportunidad de la fotografía no está en sorprender un mundo en flagrante delito de coincidir con nuestras ideas, sino tal como es, absurdo. Mundo anterior al pensamiento y al sentido (Burgin, 1983: 120).

Frank intuye que el orden total es la muerte. Mientras exista la pasión, habrá desaciertos, incertidumbres. Son el génesis de la ilusión. Del arañar constante en lo desconocido.

Frank no va en búsqueda de lo legendario y exótico, sino que persigue la imagen de su solar. Se mira a sí mismo. Mira al país que lo cobija, pero con ojos ajados. Su obra es la vasija que empozaría una posibilidad novedosa para el fotógrafo documentalista de *mirarme para autonarrarme*. Desde la imagen del otro, se narra como sujeto reflexivo. De ese entusiasmo impregnado por el documental como tratamiento creativo de la realidad emerge el sujeto con la ilusión vital chorreando sobre su sombra.

En lo formal, parece expresar su desgano, en un supuesto desconocimiento de la sintaxis fotográfica convencional, busca encuadres descentrados, líneas del horizonte perturbadas, desniveladas.

Le huye al esteticismo de la luz. Al científicismo de la fotografía. Al heroísmo de la visión:

Frente a la foto planificada y a los efectos calculados de las convenciones fotográficas,

sitúa su instinto. Con los medios a bordo, como los constructivistas. Sin miedo a los aspectos técnicos, mandando a revelar sus negativos en la tienda de la esquina, como Lisette Model, otra de sus maestras.” (Ledo, Andión, 2005: 105).

Desde ese ángulo de la vida, el fotógrafo de la mirada desganada, quiere empuñar una cámara democrática, más que audaz y penetrante. Más que una cámara entrometida en vidas ajenas, con el alarde de un heroísmo en la visión, estaría cargada con un aliento personal. Con un hálito de lo individual resoplando constantemente. Una cámara con un visor hospitalario por donde mira, que pueda cobijar:

El narrador que se narra, esa característica que impregnará el nuevo documentalismo, andando ya los años ochenta, es el motivo recurrente de las imágenes fijas o en movimiento de Robert Frank...la autorreferencia como inevitable, como personaje descolocado entre dos mundos, cuando se ubica, es contemporáneo a un movimiento; o forma parte de un grupo –sus amigos, su familia, su barrio...\_ y de un modo de discurso amoroso que nos conduce a otro género, con un corte de mangas distinto” (Ledo Andión, 2008: 120).

Con un aprecio por el universo personal como parte del mundo exterior.

Pudiéramos sostener que fotógrafos como Robert Frank con *Los Americanos* casi en paralelo con Diane Arbus en los años cincuenta, Larry Clark en los setenta con su libro *Tulsa*, y más adelante Martin Parr al ingresar a la Magnum con su desgano posmoderno y su mirada desheroizada, se comienza a agrietar el universo de la fotografía que apostaba por mantener la opacidad del fotógrafo como autor, como ser humano para acentuar la lectura documental (Ledo Andión, 2005: 126) en una constante fidelidad con los postulados positivistas que separaba belleza y verdad.

Una verdad contingente, incuestionable, como demostrable de una vez y para todo el mundo empozada en la fotografía como una especie de prótesis que validaría el texto testimonial sustraído del periodismo, empezaría a ser amellada por criterios nuevos como la veracidad o lo creíble. Se comienza a asumir el universo como complejidad, como ámbitos entretejidos y enmarañados, disímiles, pero palpando en cercanías. Se entrelazan nuevamente belleza y realidad circundante. Surge relumbroso el discurso alegórico: la metáfora, el símil, la sinécdoque entre otros como inquilinos de la fotografía. Como susurros para hablar de una cosa, pero posiblemente entender otra, resaltar ciertas relaciones y sublimar otras sin desaparecerlas. Se desesperanzaba otra denominación para la fotografía de la vida: El documentalismo subjetivo.

### **El Documentalismo Subjetivo: Otra denominación para la fotografía de la vida.**

Desde el realismo como uno de los suspiros iniciales de la imagen fotográfica y el documentalismo como sinónimo de verdad, una de las condiciones para ser nombrada como fotografía documental a cualquier imagen, lo constituía la participación del fotógrafo como testigo presencial: Algo sucedía delante de la cámara, el fotógrafo como un *operator*, lo capturaba tal y como se manifestaba el fenómeno, sin puesta en escena.

La cámara era el mecanismo de garantía para enjaular *la verdad*. Como lo sosteníamos a

esta mirada epistemológica se le fue rasguñando sucesivamente sus cimientos.

El documentalismo subjetivo apuesta por colocar al fotógrafo como un ser humano que se autonarra, que guarda en su morral de encantamientos una vasija de escepticismo hacia el *éxito* y hacia los grandes cambios generales, hacia el gran relato de la modernidad:

El Documentalista subjetivo o Contemporáneo reintroduce lo ficcional desde el corazón del referente y lo reintroduce como estilo y como real...no tendrá que someterse a la prueba de la verdad. Se impone la elección entre justo e injusto. Y la foto empezara a convertirse en cita, en versión en representación/interpretación de lo real y se ve a sí misma ampliando el campo de la expresividad a través de la consciencia de la connotación. Localizamos ahora la noción de autoría como derecho del fotógrafo a considerarse parte de lo fotografiado y de decidir los modos posibles de organizar imágenes, de construir el discurso comunicativo, de fijar el mensaje” (Ledo Andión, 2008:141-143).

A esta tendencia en la fotografía, no le interesa la hegemonía asociada a convencimientos vanguardistas, sabe que hay muchas ilusiones vitales que palpitan en solares compartidos. Apuesta por la complementariedad, más que por la competencia de saberse poseedor de *verdades*, por el reencuentro con la subjetividad y la vitalización de la cercanía entre conciencia real y conciencia posible: Compromiso entre la lealtad a lo que se supone deben ser las respuestas intuitivas y espontáneas del medio y la asunción de su propia individualidad.

En ese sendero, van las vivencias de fotógrafos como Anna Fox, Paul Graham, Chris Killip, Karen Knorr o Martin Llorens, entre otros.

Entre 1987 y 1992 En Poblenou, un barrio popular Barcelonés, se demolió la zona industrial en desuso para edificar la villa Olímpica (Fontcuberta, 1998: 95-101).



Martin Llorens, se dedica a fotografiar este proceso con una cámara estenopeica, con negativo de papel similar al proceso usado entre 1840-1860. Proceso de impresión hasta de una hora, bajas velocidades de obturación, por tanto imposibilidad de registrar los movimientos que se sucedían de manera nítida. Vira las imágenes a tonalidades sepia o pardas que conferían tonos añejos de las fotografías de esa época. Las fotografías surgidas de esta experiencia, al derrumbarse los edificios registraban una superposición de planos, muros semitransparentes, fantasmales,

espectros arquitecturales. La sustancia corpórea se hacía muchas veces, mancha translúcida. Se inmaterializaba el presente.



Eugene Atget. French Storefront, avenue des Gobelins

En Martin Llorens hallamos un aparente operador como testigo presencial que miró durante cinco años por el obturador de su cámara que certificaba (a su manera) cómo se desmoronaba toda una zona industrial. Sin puesta en escena. Sin modificaciones de la locación donde sucedía la demolición, con el entusiasmo de hablarnos del apego a un territorio amado que desaparecería (Deseo de preservar la memoria). Solo que:

Llorens negaba la materia, pero lo hacía para anteponer el espíritu. Con ello parecía querer recordarnos que la realidad es un efecto del espíritu y que el espíritu es un efecto del tiempo. Tiempo como duración, pero también tiempo como referencia del pasado formalizado en memoria.” (Fontcuberta, 1998: 101).

Documentalismo subjetivo, agua bajo los puentes de la tierra. Otra designación. Otra ilusión vital. En adelante los susurros objetivos huelen a aliento dinosaurico, pero viven, aleluya.

### **Street Photography o qué hay de nuevo en la calle, viejo.**

Eugene Atget, fotógrafo francés, fotografió las calles de París asiduamente entre 1890 y 1920. Muchas de sus imágenes mostraban relaciones convergentes en contextos compartidos de objetos, a veces absolutamente distintos, (Tausk, Peter, 1978:70) por mencionar alguna, detrás de una vidriera en una tienda en esa ciudad se puede ver un vestido de matrimonio, un sartal de chorizos y una silla de montar caballos. Los artistas surrealistas al conocer sus fotografías quedaron encantados y lo erigieron como un fotógrafo surrealista. Sostuvieron que sus fotografías representaban un objet trouvé, un objeto encontrado. El conde de Lautremont alegaba que un objet trouvé era como una máquina de coser con un paraguas en una sala de disección. Y el objeto perdido de la alucinación inconsciente fue encontrado. Esa manera de hacer fotografía, representaciones de la vida fue nombrada. Ubicada estéticamente. Atget es considerado como pionero de la Fotografía Callejera.

Huang Qingjun es un fotógrafo chino actual. Una de sus investigaciones fotográficas más sobresalientes, es Family Stuff, expuesto en varias ciudades del mundo. Fotografió durante diez

(10) años a treinta y cinco (35) familias chinas.

El ensayo fotográfico *Family Stuff*, es una representación silenciosa de un modo de vida sencillo, una reflexión sobre la posibilidad de vivir sin mayores propiedades materiales, sin cantidades de objetos para resolver una existencia sosegada.

No habla de la pobreza, tema recurrente en el documentalismo del siglo XX. En estas fotografías habita un susurro para nuestros ojos de un mundo livianamente inmaterial.



uang Qingjun, *The family Stuff*.

Qingjun crea con cada familia una puesta en escena. Hace posar a los miembros de la familia en el exterior de sus casas. Por aludir una imagen, el padre, la madre y la hija miran la cámara sobre la cubierta de una embarcación marina modesta. Frente a ellos, sus pertenencias: ocho auyamas en círculo, una bombona de gas licuado para cocina, un reloj de pared, una olleta, una cocinilla, tres pares de zapatos bastante usados, tres o cuatro piezas de cubertería, algunos sobres de alimentos, entre otros. Al fondo de quienes posan para el fotógrafo, su vivienda, la parte techada de la barcaza. Esta estructura compositiva la mantiene en todo su trabajo en distintas regiones chinas. Vemos barcazas, carpas en la estepa, especie de iglú de lona en alguna región fría o viviendas de madera de dos plantas. En una que otra imagen apreciamos contraposiciones como un taladro petrolero o un imponente edificio como agregado al fondo del paisaje donde se delinea los hogares sencillos de los fotografiados. Con todo, sentimos que no hay las predisposiciones visuales clásicas de contraponer riqueza y pobreza. Más olemos a aroma de vida silenciosa frente a la magnificación de la infraestructura material como posibilidad de existencia.

Apostaríamos que los documentalistas clásicos de lo objetivo cuestionan la obra de Qingjun porque recurre a la puesta en escena, porque interviene la vida real y alteran la verdad.

Acaso esos objetos que Huang organiza frente a los fotografiados, no son sus pertenencias. No siguen existiendo como padre, madre e hija los fotografiados. No es esa su vivienda-hogar a pesar de no haber sido sorprendidos en el Instante Decisivo

Maciej Dakowicz, es un fotógrafo polaco que reside en la India. Es uno de los *Streets Photographers* más conocidos. Está representado por la agencia *The Wide Angle*. En 2012, la editorial británica

Thames & Hudson le publicó su libro *Cardiff After Dark*. Esta publicación contiene lo más relevante de su obra fotográfica.



Maciej Dakowicz, *Cardiff After Dark*. 2012.

Si aludimos algunas de sus imágenes encontramos que dos hombres, aparentemente hindúes aparecen recostados a un mostrador de una tienda de refrescos, en la pared del mostrador se ve en un afiche de la Coca-Cola. Una mujer se empuja y saborea un refresco de esa marca. Se le ve extasiada. El fondo de la botella coincide con la zona pélvica del hombre recostado frontalmente a la barra de exhibición y la punta termina en la boca de la mujer. La botella de gaseosa se nos muestra como un falo disfrutado por la modelo. Otra fotografía: un afiche donde aparece la primer ministro inglés Margaret Thatcher, se aprecia en la calle en una especie de escalera.

Para sostener este poster, alguien lo guindó en un saliente de metal que traspasa su ojo izquierdo, es un apuñalamiento metafórico de la gobernante inglesa para ese momento. Casi todas sus fotografías se mueven en esta senda discursiva, es decir es el Instante Decisivo propuesto por Henri Cartier-Bresson.

Como puede apreciarse, desde las fotografías surrealista de Atget, hasta las construcción de puestas en escena de la vida cotidiana China de Qingjun y las imágenes sumergidas en Instantes Decisivos Bressonianos del polaco Dakowicz, sin aspavientos son resemantizadas y nombradas como Fotografías Callejeras (*Streets Photography*).

Las indagaciones visuales de estos tres autores, se desplazan por senderos discursivos un tanto distintos en el abordaje creativo para interpretar y representar la dinámica vital, pero tiene como confluencia ineludible su espíritu documental por designarlas con una terminología, sospechosamente en desuso.

Es posible que ante el amellamiento de la expresión documental y a pesar de su constante renovación epistémica como lo hemos anotado en esta investigación, se evadiría y se asumiría nuevos nombres, nuevas denominaciones para designar un universo que parece haber perdido su virginidad y por tanto su asombro. En un intento para que nos asombremos. Quizás, dice alguien.

Conocido es que en el abordaje para la realización de la fotografía documental en términos iniciales y clásicos, se vestiría con un mensaje predeterminado hacia el registro de los sucesos

particulares de la historia para acercar el camino hacia los cambios sociales. La Fotografía Callejera en una braceada por establecer distancia, asumiría una especie de desgano para pensarse más espontánea, menos predispuesta a las consecuencias latentes en su discurso.

Después de todo, insistimos, cuando nombramos, cuando marcamos nuestros zigzagueos vitales, ejercemos el poder de la palabra, pero en algunas ocasiones solamente evidenciamos la piel de nuestros solares. Para adentrarnos carpediem, al tuétano, como lo hemos intentado deshilar a lo largo de este ensayo, ante las prácticas fotográficas sobre las que reflexionamos, pareciera que es ineludible la hilvanación epistémica sobre la realidad y sus representaciones. Realismo Fotográfico, Documentalismo, Fotografía Directa, Documentalismo Subjetivo, Fotografía Callejera, muchas señas, muchos rumbos. Muchos ámbitos, para no olvidar a Truman Capote.

### **Referencias Bibliográficas**

- Boulton, María Teresa. (1994). Una Imagen por los Caminos de la Modernidad. Revista Extra-Cámara, n° 1. Caracas, Venezuela. Consejo Nacional de la Cultura (CONAC).
- Cartier-Bresson, Henri (2009). Fotografía al Natural. S/n° de edición. Traducción Nuria Pujol i Valls. Barcelona, España, Editorial Gustavo Gilli S.A.
- Dcowicz, Maciej. Cardiff Después de la Oscuridad. [Http://www. maciej dacowicz.com](http://www.maciejdacowicz.com). 2016. Consultada 14 de Abril de 2016. [Https://www.maciejdacowicz.com](https://www.maciejdacowicz.com)
- Dubois Phillippe (1994). EL Acto Fotográfico de la Representación a la Recepción. 2° edición. Traducción Graziella Baravalle. Barcelona, España. Editorial Paidós. S.A.
- Fontcuberta, Joan. (1998). El Beso de Judas, Fotografía y Verdad. 2° edición. Barcelona, España. Editorial Gustavo Gilli S.A.
- Ibáñez, Jesús “Tiempo de Posmodernidad” en Tono Martínez, José (coordinador). La Polémica de la Posmodernidad (2012) La Polémica de la Posmodernidad 3° edición Barcelona, España. Ediciones Libertarias.
- Kundera, Milan (1989) La Ignorancia. S/n° de edición. Traducción Fernando de Valenzuela. Barcelona, España. Editorial Narrativa Actual.
- Ledo Andión, Margarita. Documentalismo Fotográfico (2008). S/n° de edición. Barcelona, España. Ediciones Catedra. S.A.
- Morey, Miguel (1999). Deseo Ser Piel Roja. 2° edición. Barcelona, España. Editorial Anagrama S.A.
- Newhall, Beaumont (1983). Historia de la Fotografía 2° edición. Barcelona, España. Editorial

Gustavo Gilli S.A.

Qingjun, Huang. Family Stuff. [Http://www.huangqingjun.com/cg/family-stuff](http://www.huangqingjun.com/cg/family-stuff). 2016. Consultada 14 de Abril de 2016. [Http://www.huangqingjun.com/cg/family-stuff](http://www.huangqingjun.com/cg/family-stuff).

Sontag, Susan (1981). Sobre la Fotografía. 2° edición. Traducción Carlos Gardini. Barcelona, España. Editorial Gustavo Gilli S.A.

Smith, Eugene “Fotoperiodismo” en Fontcuberta, Joan (compilador). Estética Fotográfica (2010). S/n° de edición. Barcelona, España. Editorial Paidós S.A.

Tausk, Petr. (1978). Historia de la Fotografía en el Siglo XX. De la Fotografía Artística al Reportero Gráfico. 2° edición. Traducción Michael Faber-kaiser. Barcelona, España. Editorial Gustavo Gilli S.A.

Vásquez, Alejandro (2005) Retrato, Autorretrato y Representación. 1° edición. Maracaibo, Venezuela. Ediciones Astro Data S.A.

Watts, Peter. La Calle de Londres Fotografía, Museo de Londres. [Http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/reviews/London-street](http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/reviews/London-street). Viernes 11 de Marzo de 2011. Consultado 09 de Junio de 2016. [Http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/reviews/London-street](http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/reviews/London-street).