

ARGUMENTACIONES EN TORNO A LA CRECIENTE IMPOSIBILIDAD CREATIVA O LAS LIMITACIONES EXPRESIVAS DE LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL

José Gómez Isla

A fecha de hoy no podemos asegurar que exista una taxonomía apropiada dedicada a estudiar las diversas categorías y géneros en los que, supuestamente, se ha dividido la práctica fotográfica a lo largo de su historia. Pero, ateniéndonos a las clasificaciones tópicas, clásicas y genéricas del medio, muchos estudiosos han convenido en catalogar casi unánimemente dos tipos de fotografía posibles en la escena contemporánea, en función de la voluntad apriorística del creador. Estas dos vertientes, por las que supuestamente se han decantado la mayoría de los fotógrafos en la actualidad, atienden básicamente a la intencionalidad con la que estos forjadores de imágenes han potenciado su discurso, a saber: por un lado, la fotografía creativa y, por otro, un tipo de práctica normalmente menos valorada en círculos artísticos denominada fotografía documental.

Según diversos autores¹, en el caso de la «fotografía plástica» o creativa, el valor descriptivo de la imagen, es decir, el reconocimiento de aquello que se fotografía, resulta a la larga un valor secundario. Mientras tanto, en su vertiente documental, el carácter referencial (o principio de atestiguamiento) va a resultar un elemento crucial y distintivo de este segundo tipo de imágenes.

Normalmente damos por supuesto que en la primera actitud, es decir, la creativa, es el posicionamiento personal del fotógrafo el que organiza formal y conceptualmente la imagen. Por decirlo así, en este caso el fotógrafo interioriza la realidad fotografiada para hacerla propia. En este tipo de imágenes, las condiciones especiales de producción (bien en el plató, donde se recrea completamente la iluminación y la ambientación, o bien ya en el laboratorio analógico o digital, donde la imagen es susceptible de manipulaciones, para desvirtuarla y hacerle perder su valor netamente descriptivo), son las

que dan carta de naturaleza a este tipo de actitud; una actitud más cercana a la experimentación y la innovación que al registro fiel de la realidad. Esta propuesta manifiesta explícitamente su deseo de generar nuevos recursos que enriquezcan el —ya de por sí— generoso proceso comunicativo del lenguaje fotográfico. En el caso de la fotografía creativa, estas condiciones particulares de las que hablo recrean la realidad de tal modo que consiguen distanciarla, radicalmente a veces, de nuestras percepciones cotidianas, es decir, de aquellas que se producen sin la intervención mediadora de ningún otro tipo de aparataje —óptico, lumínico, químico o digital— más que el de nuestro propio ojo. La actitud creativa de un discurso fotográfico reflexivo (ya sea registro directo, construido por nosotros en la escena o manipulado posteriormente), y que en muchos casos es llevada al extremo, le adjudica sistemáticamente a la imagen un carácter perceptivamente irreal y siempre transgresor, que hace que ésta resulte completamente transfigurada (aunque no necesariamente distorsionada) respecto al referente de partida.



Robert Capa. *Desembarco de Normandía. Día D, 1944.*



Henry Cartier-Bresson. *Detrás de la estación Saint-Lazare*, 1932

Por el contrario, y remitiéndonos siempre a esta problemática «clasificación tradicional», en el caso de la fotografía documental se ha atendido casi siempre a otro tipo de necesidad, por encima de la recreación subjetiva del mundo. Esta necesidad obedece básicamente a la idea de constatación de un hecho que, necesariamente, sucede delante de la cámara sin que ningún tipo de falseamiento deliberado opere sobre la realidad registrada. En este caso, la imagen, debido a un filtro conceptual mucho más transparente —interpuesto ahora entre los objetos y la mirada del fotógrafo documental—, se limita, en la gran mayoría de las ocasiones, a dar fe de lo sucedido; es decir, que su cometido se circunscribe a algo así como a levantar un acta notarial mediante imágenes de lo que acontece delante del objetivo. Lo primordial en la fotografía documental es que el fotógrafo esté siempre presente para ser testigo privilegiado e incuestionable de lo que fotografía. En estos casos, lo esencial es el acto en sí de fotografiar el acontecimiento, el ser testigo de la historia presente; una historia que el registro fotográfico convierte sistemáticamente en pretérita. Obligada a convertirse en tiempo pasado, la fotografía se erige en un cadáver de cuerpo presente a través de la mirada del contemplador. Una idea sobre la que Barthes insiste en su

tratado titulado *La cámara lúcida*. Lo que la fotografía nos evoca sistemáticamente es «algo que ya ha sido» y que ya no volverá a ser de la misma manera nunca más. Este razonamiento nos remite a la célebre sentencia de Heráclito de Éfeso: «Nadie puede bañarse dos veces en el mismo río». De ahí, la experiencia singular que nos produce a menudo la contemplación de nuestro propio álbum familiar ante imágenes que nos muestran de manera dolorosa lo que ha existido, pero que inevitablemente se ha ido para siempre².

Si nos atenemos a la argumentación de un teórico de la imagen tan respetado como Joan Costa, propuesta en su tratado *El lenguaje fotográfico*, parece ser que la actitud documental o «reproductiva», como él la denomina, limita su campo de actuación a la presentación profiláctica y objetiva del referente: «El fotógrafo registra fielmente —objetivamente— el modelo, el cual se constituye en *el mensaje*»³. El único razonamiento admisible en esta actitud es la congelación o «perpetuación» de la realidad exterior, sin posibilidad de añadir a la imagen ningún otro tipo de comentario intencional posible. Aquí es el propio objeto fotografiado el que se erige en el único mensaje transmitido, pero con una pretensión comunicativa débil y pobre. Lo único que la imagen muestra a ciencia cierta no es más que la literalidad de lo fotografiado, sin apenas posibilidades de codificación como lenguaje visual con una entidad propia.

Por esa misma razón, Joan Costa contrapone esta actitud documental a la actitud creativa, propiamente dicha, y en esta última basa su ulterior disquisición sobre el medio fotográfico como herramienta comunicativa. Según él, «la creatividad, como concepto, pone de relieve los caracteres más subjetivos del hecho fotográfico. (...) La actitud creativa introduce en el mundo formas nuevas, es decir, mensajes originales, que operan una acción cultural positiva»⁴.

Sin embargo, y aún a riesgo de parecer eclécticos, cabría preguntarse si este tipo de clasificaciones tan tajantes conducen a esclarecer la problemática del medio fotográfico como lenguaje, si es que realmente éste se ha ganado por méritos propios su controvertida condición comunicativa. Para empezar, cabría poner en tela de juicio si este tipo de actitudes, de las que habla Joan Costa, sólo se dan en estado puro en cada fotógrafo, decantándose obligatoriamente por una de las dos, sin posibilidad de mezclas ni mestizajes en un mismo discurso unitario. En consecuencia, la primera pregunta, vislumbrada ya al inicio de esta reflexión, consiste en cuestionar si los dos tipos básicos de actitudes de los que habla Costa se descartan sistemáticamente uno a otro. Por decirlo de otra manera, la cuestión gira en torno a la posibilidad o la

imposibilidad de que imágenes documentales, nacidas en la más pura cotidianeidad de nuestro mundo, pretendan dotarse de un pseudo-discurso comunicativo; un discurso que, por encima de la constatación y el reconocimiento de lo fotografiado, se plantee el propósito de ir un poco más allá, bien con un comentario reflexivo, bien con una actitud crítica de denuncia o, simplemente, mediante la comprensión por parte del fotógrafo que roba esas imágenes a la realidad que tiene frente a él.

Sospecho que, en realidad, y como primera hipótesis de trabajo, este tipo de divisiones tan categóricas responde a duras penas al quehacer de los fotógrafos contemporáneos, pertenezcan al ámbito al que pertenezcan, ya sea creativo o documental.

Por tanto, a la hora de colocarse, cámara en ristre, ante unos determinados hechos, ¿resulta factible atribuir al fotógrafo documental una actitud creativa, al margen, por ahora, de las reglas canónicas de la estética tradicional y al margen también de la mera constatación aséptica de la realidad? ¿Es posible, por tanto, conceder a este tipo de fotografías un planteamiento comunicativo, dejando que el mensaje visual fluya por encima o entre los elementos registrados que componen la imagen? *A priori* no podemos otorgar a estas fotos los mismos privilegios lingüísticos que les hemos concedido a otro tipo de imágenes, cuando éstas últimas son generadas por fotógrafos-creadores para quienes prima sobre todo una «actitud experimental», siempre según la terminología de Joan Costa. Precisamente, y gracias a esta actitud experimental, esta clase de fotógrafos intentan aprovechar al máximo los recursos disponibles que ofrece la técnica para conseguir (instalándose en un peldaño superior al de la estética o la composición formal) utilizar esos recursos como herramientas básicas de un lenguaje visual personalizado.

Por todo ello, ¿hasta qué punto la fotografía documental es capaz de aportar por sí misma un comentario reflexivo, más allá de lo que el objetivo registra, en un estadio más cercano al lenguaje, sin que esto juegue en detrimento de su carácter meramente testimonial? Debemos recordar que toda actitud testimonial precisa, a la postre, del registro incontestable de lo sucedido en el momento preciso del disparo, aspecto éste con el que este tipo de imágenes alcanzan su auténtica carta de naturaleza.

Al erigimos en analistas críticos, lo que parece incuestionable es que cierto tipo de imágenes documentales, sacadas de la realidad cotidiana, poseen tal fuerza expresiva, resultan tan poderosamente persuasivas, que pueden parecer el producto de una revelación intencionada por parte del fotógrafo; es decir, de una manera de

hacer visible lo invisible o de evidenciar más claramente aquello que estaba oculto en la informalidad desestructurada de lo real. En principio, una «foto directa» (sin trucajes ostensibles), como si el instante hubiese sido raptado subrepticamente de la realidad, no es más que una posibilidad de llamar la atención sobre algo de nuestro entorno cotidiano (ya sea cercano o lejano) que bien no conocíamos o bien nos había pasado desapercibido. Únicamente es la mirada especial del fotógrafo la que nos revela un nuevo punto de vista a través del cual mirar esa imagen y repensar la realidad. Sin embargo, y a pesar de la subjetividad e intencionalidad del fotógrafo para crear el encuadre y su propio punto de vista, la escena preexiste sin necesidad de contar con la presencia de éste para que se desarrolle de una cierta manera. En numerosas ocasiones afirmamos alegremente que una foto *conseguida* ha sabido captar el momento de máxima expresión de una determinada realidad. Pero, si la analizamos con mayor detenimiento, nos daremos cuenta de que, en realidad, la única virtud que en principio podemos conceder al fotógrafo es la del don de la oportunidad —una rara habilidad intuitiva— a la hora de afrontar el acontecimiento y la sagacidad para capturarlo con su objetivo. De nuevo va a ser Joan Costa quien pretenda despojar a este tipo de imágenes *puramente documentales* de toda posible capacidad experimental y creadora: «Incluso en el nivel más cotidiano y menos *informativo* del acontecimiento (...) hay grados posibles de originalidad en la toma de la foto y un gran potencial de valores estéticos; no así en el documento de un acontecimiento imprevisible, insólito y socialmente relevante (las fotografías del asesinato de Kennedy), donde el valor documental tiene toda su razón de ser e inclusive se opone a la creatividad y a las calidades estéticas: no se puede hablar aquí sino de oportunidad y destreza —y también de azar—, por lo que respecta al fotógrafo fortuito»⁵.

Cuando ponemos en tela de juicio tanto el criterio estético como la intencionalidad verbal que ha movido a muchos reporteros gráficos a registrar un determinado acontecimiento, surgen serias dudas sobre su capacidad creativa para controlar al cien por cien lo que pretenden transmitir. *A priori*, la finalidad última de la imagen documental y sus posibilidades expresivas se quedan varadas ahí, en la evidenciación de lo sucedido delante de la cámara, sin posibilidad alguna de variación en su aspecto formal y conceptual. A primera vista parece poco probable que un fotógrafo documental pueda incorporar un comentario crítico a partir de una realidad concreta que haya sido registrada documentalmente al apretar el obturador de la cámara. Más bien al contrario, su capacidad parece limitarse a constatar con mayor o menor fortuna lo que ha sido encuadrado a través del

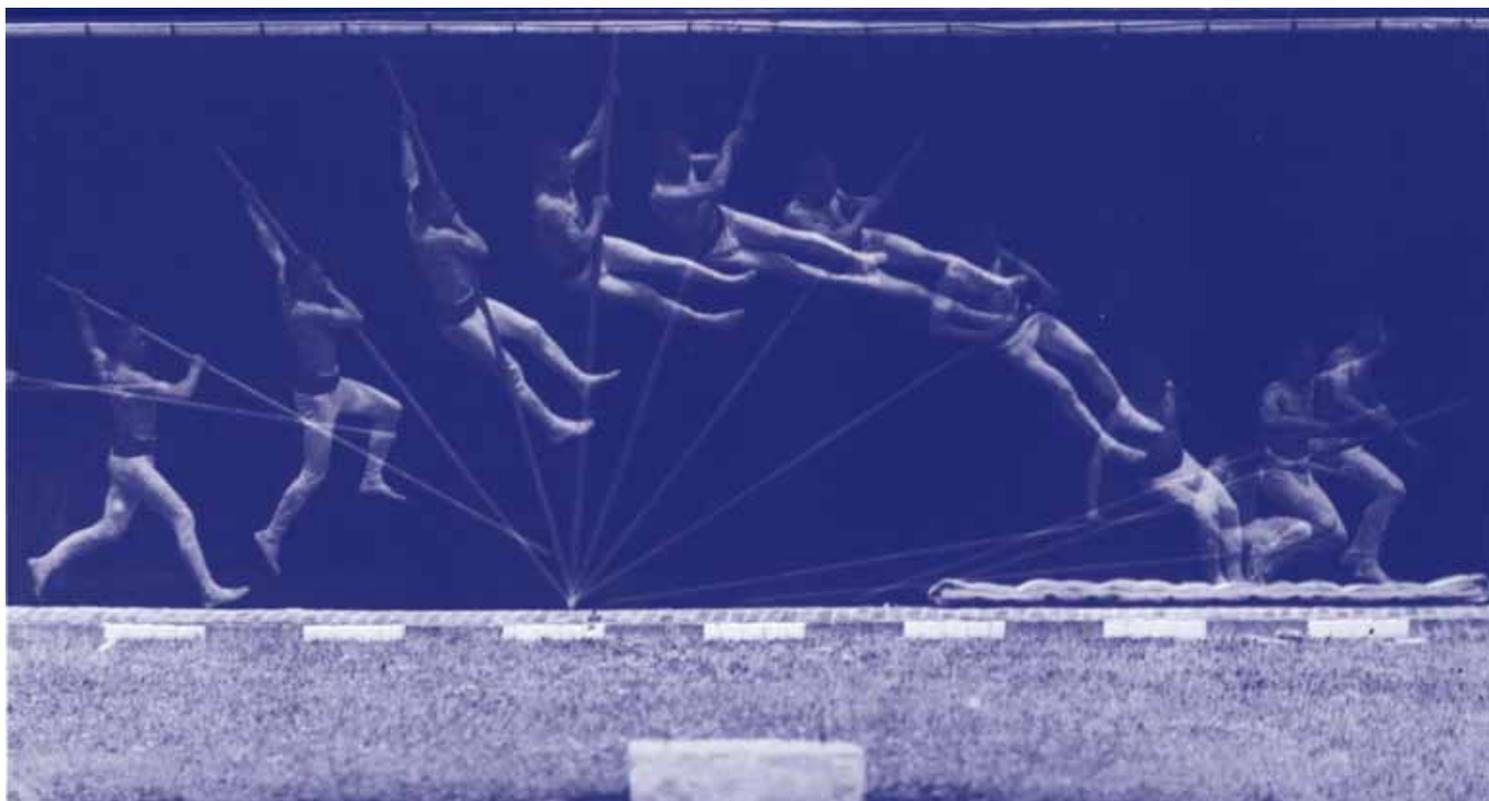
visor. La reflexión o la intencionalidad aparentes, que parecen emanar de la contemplación de algunas instantáneas, producen la sensación de que ha sido el propio fotógrafo quien ha querido emitir de forma expresa un juicio crítico para posicionarse ante un determinado suceso. Sin embargo, ese aparente «comentario» que el fotógrafo documental añade a la imagen, por muy radical, crítico o cáustico que parezca, ya existía previamente en el mundo real. El fotógrafo sólo ha tenido que acertar a registrarlo —a capturarlo en un determinado instante espacio-temporal—, y a otorgarle en todo caso un personal punto de vista. Pero, en ningún caso, ha podido ser el causante o generador de dicho comentario. La intencionalidad primigenia del fotógrafo al tomar una instantánea, no puede producir *a priori* una crítica meditada sobre un acontecimiento concreto e inmediato, simultáneo al momento del disparo. A menudo este tipo de imágenes registran un acontecimiento que aún no ha terminado de suceder del todo, o que está produciéndose en el mismo instante en el que apretamos el disparador. Por ello, lo que resulta problemático afirmar es que el fotógrafo pueda añadir tal comentario (verbal o comunicativo) a una realidad que todavía está aconteciendo al mismo tiempo que la registra, mientras ésta le sobreviene súbitamente. *A priori* no podemos premeditar comunicación alguna cuando lo que debemos registrar se nos viene encima de forma instantánea e imprevisible. Únicamente podemos limitarnos a disparar ante el estímulo visual que un determinado acontecimiento nos provoca. Pero eso no significa que tengamos capacidad alguna para pararnos a pensar críticamente sobre la valoración que nos merece el instante fotografiado en el momento mismo de producirse.

De esta manera, y aportando una segunda mirada a este fenómeno, caben reseñarse dos posturas diametralmente opuestas ante la actitud con la que un fotógrafo documental produce sus imágenes: o bien dispara su cámara indiscriminadamente, sin apenas tiempo para meditar sobre el acontecimiento ante el que se encuentra, o bien reflexiona sobre lo ocurrido y posteriormente describe su personal comentario crítico. Pero estas dos posturas tan dispares (registro-acto *versus* reflexión), difícilmente pueden ser articuladas en el mismo instante en el que el obturador se abre. Por decirlo de otro modo, parece incompatible formular al mismo tiempo dos actitudes sobre la realidad tan diametralmente contrarias. Por un lado, nos encontraríamos ante el aséptico registro documental y, por otro, ante el comentario crítico y comunicativo, reunidos ambos en una sola imagen. Sería algo así, según la argumentación de John Berger, como la inevitable escisión temporal de dos actos potencialmente sucesivos y secuenciales, pero nunca simultáneos, como

son el *mirar* primero y el *explicar* más tarde. Según Berger, «en cada acto de mirar hay una expectativa de significado. Esa expectativa debiera distinguirse del deseo de una explicación. El que mira puede explicar *después*; pero, antes de cualquier explicación, existe la expectativa de lo que las apariencias mismas están a punto de revelar»⁶.

Me pregunto acerca de cuántas fotografías de reportaje, que hoy nos parecen realizadas con un ojo crítico insuperable, han sido únicamente el resultado de la casualidad, de la rápida capacidad de reacción y del don de la oportunidad a la hora de apretar el disparador. El fotógrafo estaba allí, eso es verdad, pero ¿cómo sabía él que los acontecimientos se iban a desarrollar de esa guisa y no de otra completamente distinta? Su experiencia visual y su práctica a lo largo de los años pueden hacerle ganar en destreza y en intuición a la hora de encuadrar y visualizar más rápidamente; pero, a pesar de todo, no podemos adelantar un comentario (o sincronizarlo en una instantánea) con respecto a algo que todavía no ha llegado ni siquiera a suceder completamente.

Se puede argumentar que determinados creadores de la vanguardia del periodo de entreguerras, como Alexander Rodchenko, Raoul Hausmann, Grosz, John Heartfield o el valenciano Josep Renau, sí supieron ser intencionadamente mordaces, críticos e irónicos a la hora de denunciar fotográficamente una realidad social injusta. Sí, es cierto. Pero todos ellos utilizaron el fotomontaje como herramienta privilegiada para conseguirlo, lo cual problematiza *a priori* su carácter específicamente fotográfico. Los fragmentos fotográficos que incorporaron a sus creaciones ya habían sido realizados de antemano, bien por ellos mismos, bien por otros fotógrafos. Esas fotografías que se incorporan a sus fotomontajes fueron elegidas entre otras muchas para expresar mejor, simbólicamente hablando, las ideas que querían materializar. Y, posteriormente, los motivos de cada una de las fotografías elegidas fueron recortados, drásticamente descontextualizados, para construir una nueva forma de imagen y otro significado completamente diferente respecto a las instantáneas de partida. En este proceso de descontextualización, sí que es posible generar explícitamente una gramática visual con un significado semántico concreto: la adición de significantes visuales distantes y separados entre sí y la posterior yuxtaposición de esos significantes sobre un mismo soporte crea la función semántica mediante la cual el conjunto adquiere un significado claro. Como la gramática escrita, pequeños morfemas visuales (como unidades mínimas de significación) con función designativa («éste es X») se unen entre sí para dar lugar a significados complejos, surgidos de los nudos de relaciones producidos entre las partes recortadas. Sólo así será posible crear un discurso



Ettiène-Jules Marey. *Salto de pértiga*, 1890-91.

elaborado y altamente codificado. En consecuencia, aquí podemos hablar de un tiempo expandido de la fotografía, donde la narratividad y el relato entran a formar parte indisoluble de la imagen final. Lo mismo podría decirse de fotógrafos contemporáneos que se sirven de las posibilidades de la herramienta digital para generar sus particulares fotomontajes contruidos, como es el caso de Jeff Wall o Erwin Olaf.

Sin embargo, en la práctica conocida como «fotografía instantánea», tal y como la cámara la registra, resulta particularmente difícil llegar a este punto de complejidad verbal significativa, entre otras cosas, porque en la imagen documental no es posible elegir ni los elementos integrantes de la imagen ni su colocación en la escena, (ni tan siquiera distintos momentos de un mismo acontecimiento agrupados en una sola imagen). Todos estos elementos nos vienen dados de antemano y, como tales, tenemos que seleccionarlos o abandonarlos mediante el encuadre. Tampoco podemos conseguir que dos objetos distantes se acerquen, a menos que esa distancia sea suficientemente corta y frontal respecto a nuestra cámara como para poder reducirla mediante la utilización de teleobjetivo. Tampoco nos está permitido colocar a los personajes en escena de forma que actúen para nosotros con la ingenua pretensión de que la fotografía resulte más expresiva. Esta última actitud llevaría inevitablemente a la teatralización o falseamiento del documento, lo que —según muchos puristas del medio— traicionaría gravemente su propia naturaleza

testimonial. Aunque esta forma de dramatización, mediante la creación de imágenes contruidas, fue practicada asiduamente por los llamados fotógrafos pictorialistas del último tercio del XIX, sus aportaciones han resultado escasamente representativas para el discurrir del medio. Esto nos impediría hablar, por tanto, del tiempo expandido propio del relato del que, por definición, carece toda instantánea.

Como ya hemos apuntado, la realidad viene predeterminada de antemano en la instantánea, lo que hace difícil cualquier comentario crítico. No en vano, para fotógrafos como Aaron Siskind, el documento fotográfico es sobre todo registro, sin comentario alguno añadido por el fotógrafo. Éste pasaría a ser invisible ante la potencia de lo retratado. Para él, «la fotografía documental consiste en tomar una fotografía de tal modo que el espectador no piense en la persona que la tomó. En su núcleo estético hay una tradición muy antigua: el naturalismo. Y su propósito es el de registrar todas las facetas de las relaciones humanas»⁷.

Sin embargo, y a pesar de la dificultad de aglutinar en una misma instantánea el registro documental y el comentario crítico posterior, algunos fotógrafos se las han ingeniado para adoptar unas estrategias de actuación de manera que la imagen resulte tan expresiva que parezca haber sido sacada, no ya de la realidad, sino de su propia reflexión interior. A simple vista, esa primera fórmula o estrategia creativa se basa en el proceso de



Eugene Smith. *Tomoko en el baño*, 1972. De la serie «Enfermedad de Minamata».

repetición. A fuerza de observar deliberadamente las imágenes diarias que le inquietan a través del visor de su cámara, el fotógrafo adquiere la suficiente agudeza visual como para premeditar los resultados o, al menos, para previsualizar los encuadres de lo que posteriormente acontecerá ante su cámara. Sólo queda ser paciente y sentarse a esperar a que el pez muerda el anzuelo, como si todo hubiese sido escrito en un guión previamente establecido. «En el reportaje, el lugar dominante de la composición se conserva solamente como una dinámica del encuadre de anticipación, la “conciencia de cazador”, la mirada inquieta de un “gato de un solo ojo”, como decía Lee Friedlander»⁸. Es ésta una estrategia por la que los *paparazzi* han adquirido una triste fama consistente en tender trampas visuales meticulosamente preparadas para conseguir que el referente se manifieste ante el objetivo de la cámara de la forma deseada.

Pero, en este caso, me estoy refiriendo más concretamente a otro tipo de reportaje gráfico mediante la cual el fotógrafo intenta captar el lado más expresivo de la imagen al tiempo que pretende incorporar a su instantánea un acento de denuncia o compromiso social ante lo que está ocurriendo. Propondré un ejemplo. En una manifestación urbana no autorizada, un fotógrafo que, acostumbrado a este tipo de situaciones, prevé una carga policial sobre algunos manifestantes incautos, espera el momento para situarse en el mejor ángulo posible para captar el instante justo en el que la máxima potencia expresiva da sentido a toda la imagen. Ese resulta ser el momento de máxima tensión (en definitiva, el «momento decisivo» del que hablaba Cartier-Bresson). Pero, a su vez, ese mismo momento permitirá verbalizar visualmente algo más que lo registrado ante lo que está aconteciendo. En palabras de Cartier Bresson, «para mí, la fotografía es el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, del significado de un

suceso y de la precisa organización de formas que den a este suceso su mejor expresión»⁹.

En el intervalo de tiempo —de apenas décimas de segundo— transcurrido entre el momento de la previsualización del acontecimiento y el del disparo inmediatamente posterior, emana el instante en el que el fotógrafo es capaz de aportar su propio comentario crítico y aprieta el obturador con la esperanza de que ese momento no se haya esfumado aún, o de que, finalmente, la imagen lo exprese con suficiente elocuencia. A menudo este instante resulta ser, si se me permite la expresión, un «momento ciego» del que no tenemos más noción que a través de los resultados obtenidos *a posteriori*, una vez que la imagen ha sido inmortalizada.

Precisamente, algunos de estos autores, como el propio Cartier-Bresson, han logrado afinar hasta tal punto su lectura visual de la realidad que son capaces de utilizar la cámara como si fuese la prolongación de su propio ojo (e incluso a veces de su propio pensamiento). Según estos autores, una vez que todos los elementos de la escena muestran su lado más favorable ante un determinado punto de vista, ése será el momento de disparar. Es como si la realidad se colocase de forma natural ante nuestra cámara.

A pesar de todo, caben dudas razonables sobre la capacidad del fotógrafo poco avezado para incorporar un comentario ante lo registrado, por muy buena (sugere y acertada) que sea la imagen obtenida. No tanto porque la foto sea muda e instantánea —condición inherente al hecho fotográfico—, sino porque la instantaneidad misma que impone el disparo no puede dar lugar a una reflexión igualmente instantánea. Instantaneidad y reflexión parecerían pues a primera vista conceptos incompatibles. La ulterior conclusión, comentario —o moraleja— que se le pretende incorporar a la imagen no resulta posible mientras el obturador comienza a abrirse para dejar pasar la luz durante una leve fracción de segundo. Se impone por tanto la reflexión propia de todo espíritu creativo. Una reflexión madurada durante el espacio de tiempo suficiente como para permitir establecer sus enlaces, asociaciones de ideas, disquisiciones y conclusiones posteriores. De esta red de asociaciones podrá emanar finalmente el concepto que el fotógrafo-creador pretende destilar de la realidad que ha registrado. Ante la inmediatez de esa realidad que el fotógrafo quiere aprisionar en una fracción de segundo, se impone también la inmediatez de la intuición a la hora de disparar. Aunque, en ningún caso, cuenta con el reposo necesario como para hacer distinguos de carácter moralizante, crítico, ético o bien puramente creativo.

Raros son los ejemplos, aunque ciertamente se dan, en los que se aúna a un tiempo la capacidad intuitiva de previsualización del fotógrafo para «registrar», y su capacidad expresiva y comunicativa para «comentar» lo que tiene ante sí. Por esa misma razón, y debido a su condición de *rara avis*, no son tan abundantes las buenas fotografías en las que se conjugan armónicamente ambos extremos. Sólo en esos casos, la fotografía se convierte en una imagen a dos bandas que la hacen única. Por un lado, cumple con el propósito de «transmitir» visualmente una realidad externa y, por otro, se centra en su capacidad para «expresar» conceptos o ideas personales acerca de esa realidad concreta, además de un determinado criterio estético. Este criterio surgirá como resultado de las múltiples elecciones que el fotógrafo deberá adoptar previamente sobre el encuadre, el enfoque, la velocidad, el diafragma o el tipo de objetivo utilizado.

Lo que no ofrece lugar a dudas es que esta concepción del «instante decisivo» a la que se refiere Cartier-Bresson, un tanto romántica y evocadora, está todavía muy impregnada de una actitud estética que ha afectado al arte en general, y a la pintura en particular, desde el Clasicismo. Este tipo de representaciones pintadas intentaron elevar a la máxima potencia su capacidad narrativa para capturar en un solo momento, fijado en el tiempo y mediante el despliegue espacial en el cuadro, la esencia de lo que se quería comunicar, ya fuese estética o conceptualmente. Durante siglos, su finalidad última ha consistido en relatar un acontecimiento íntegro a través de una imagen única a la que le era negada sistemáticamente su fluir temporal. Esta supuesta desventaja nunca ha sido obstáculo para la pintura de género hasta bien entrado el siglo XIX (ya fuese histórica, religiosa, alegórica o mitológica), puesto que lograba desplegar sus estrategias compositivas para representar la ilusión de un tiempo narrativo en una escena fija y construida. Pero este sistema de representación temporal de la pintura se pone definitivamente en crisis cuando la referencialidad de la instantánea fotográfica y la secuencialidad cinematográfica acaban por cuestionar y reformular la naturaleza y la función social de las imágenes pintadas.

Fue precisamente un teórico del arte como Lessing, quien en el siglo XVIII hablaba ya de la pintura como un arte espacial y no como un arte del tiempo. En cambio, el carácter temporal resultaba ser condición *sine qua non* para otro tipo de arte más propiamente narrativo como la poesía. Frente al «fluir temporal» necesario en la obra poética o literaria, para Lessing la pintura era capaz de recoger y desplegar en su «fluir espacial» lo que él llamaba el momento *más pregnante*,¹⁰ es decir, aquel que esencializaba a través de una única imagen lo que se

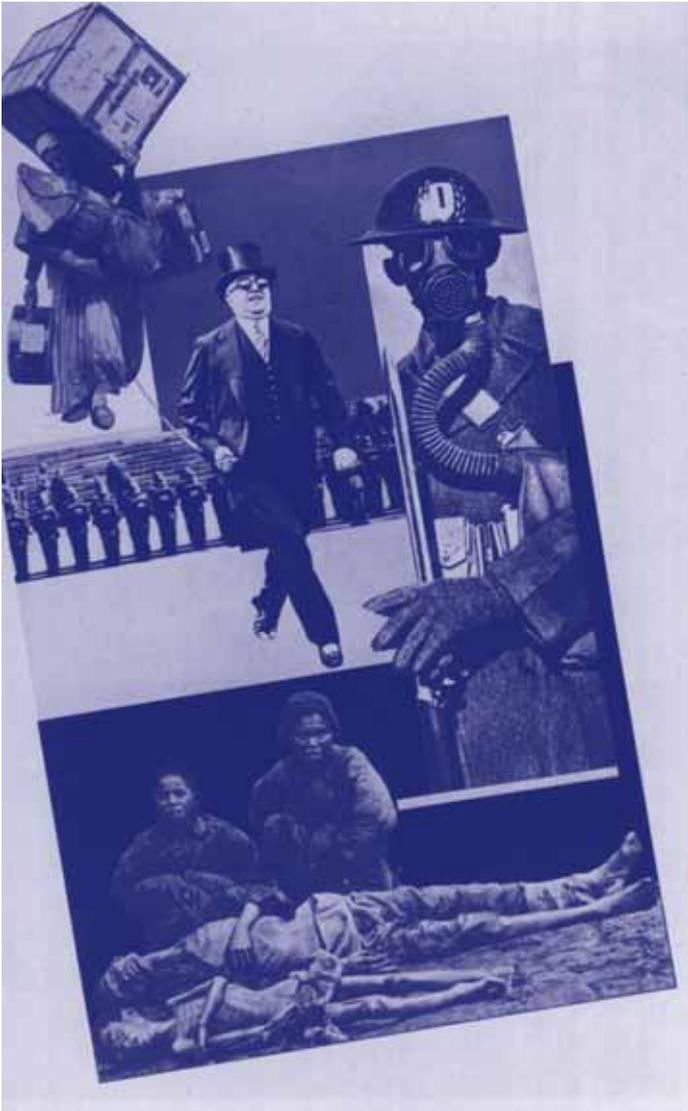


Robert Frank. Nueva York, 1958

quería contar sobre un determinado episodio temporal. La escena, según Lessing, conseguía recoger en un mismo lapso espacio-temporal, toda suerte de indicios de lo que ya había sucedido antes de abordar el momento que la propia imagen pictórica nos mostraba. De igual forma, ese momento pregnante también aportaba suficientes pistas para descifrar el momento subsiguiente al representado en el que se producía el desenlace. Por tanto, esa «pregnancia» de la que hablaba Lessing correspondería a un momento esencial capaz de resumir lo pasado y presagiar lo venidero, como ocurre en ese momento de máxima expresividad de la célebre escultura helenística «Laocoonte y sus hijos», cuyos personajes aparecen representados instantes antes de ser devorados por una serpiente pitón.

Ese momento de máxima tensión, en el que la pintura era capaz de contener otros momentos distintos al representado en la escena, es el que había heredado Cartier-Bresson al hablar del «instante decisivo». Frente a la estructura del relato temporal de la literatura o el cine,¹¹ lo que Bresson buscaba en las imágenes fijas, y por tanto en su condición espacial, era ese momento de la representación que provocase el punto tensional —o clímax— más expresivo que le fuese posible a la instantánea. Esa expresividad significativa vendrá dada a través de la composición espacial del encuadre, de forma tal que muestre indicios inequívocos de lo que acaba de suceder y que, a su vez, nos aboque inevitablemente hacia un momento futuro. John Berger se manifiesta en esta misma línea argumentativa al decir que «el fotógrafo profesional intenta, al hacer una fotografía, escoger un instante que persuadirá al público espectador para que le dé un pasado y un futuro *apropiados*»¹².

Pero los momentos a los que nos empuja la imagen bressoniana suponen otro tiempo distinto que ya no pertenece a la propia instantánea. Es lo que podríamos llamar un «tiempo ciego» —o espacio *off*—¹³ de las imágenes



Lajos Lengyel. *Colonialist Politics*, 1933-36.

fotográficas, en tanto que está «fuera del campo temporal» representado. El escenario temporal al que se alude no sucede en la escena registrada, sino en otro tiempo que está a punto de sobrevenir un instante después.

La falacia de este razonamiento radica precisamente en el modo en que, hasta el siglo XIX, la pintura había logrado comprimir en un solo instante diversos momentos temporales, recogidos en la misma escena a través de la composición espacial. Estos momentos eran mostrados simultáneamente, desplegados todos de golpe (como en un mapa) sobre el cuadro, aunque perteneciesen a períodos temporales distintos. Esa imagen había sido construida inequívocamente con distintos fragmentos de tiempo que se disponían secuencialmente. No es descabellado comparar conceptualmente este tipo de pintura con el cómic o con las cronofotografías de Etienne-Jules Marey. En sus fotografías, Marey congela de forma secuencial diversos momentos de un mismo movimiento sobre la misma placa fotosensible (como plano único de la representación).

Si Cartier-Bresson había querido otorgar a sus imágenes un argumento narrativo que, en principio,

resulta impropio para cualquier instantánea, es de suponer que algo tenía que ver en ello su formación como pintor. Su visión pictórica no había logrado sacudirse del todo la misión narrativa que para él era connatural a toda imagen artística. Siguiendo esta misma tradición artística, para Bresson, la fotografía tampoco podía limitarse a ser un registro meramente descriptivo de la realidad. Pero, como muy bien expresa John Berger, «a diferencia del narrador, pintor o actor, el fotógrafo sólo realiza, en cualquier fotografía, una *única elección esencial*: la elección del instante que va a fotografiar. La fotografía, comparada con otros medios de comunicación, es por tanto débil en intencionalidad»¹⁴.

Frente al mítico instante decisivo, que tan buenos resultados había propiciado al discurso clasicista de Cartier-Bresson (pero que a duras penas podía justificarse para el resto de las prácticas fotográficas ajenas al reportaje), a menudo se han alzado otras voces discrepantes. Quizá el caso más significativo lo constituya el fotógrafo Robert Frank, cuya obra, no menos documental que la de Bresson, se basa precisamente en una propuesta diametralmente antagónica¹⁵. El trabajo fotográfico de Frank niega la existencia de «instantes decisivos», de esos que podríamos llamar «esencializadores» o pregnantos, robados al tiempo. En sus imágenes, ya no es la tensión argumental (inferida de un determinado acontecimiento) lo que resulta crucial para incorporar su discurso a la imagen. Precisamente, Frank despoja a sus imágenes de ese argumento narrativo-secuencial que había salpicado las imágenes basadas en el instante decisivo bressoniano. En estas imágenes nada parece suceder y, sin embargo, la tensión se crea a raíz de un ojo que sabe revelar la magia que se esconde en lo cotidiano y lo banal. No se trata por tanto de registrar en una sola imagen un instante mágico e irrepetible, un instante que se despliega temporalmente a modo de relato novelado ante nuestros ojos, sino de encerrar en ese disparo la esencia vital de las calles, los personajes y las ciudades que Frank ha retratado con su cámara.

El único argumento narrativo válido que la fotografía documental ha logrado incorporar como discurso secuencial plenamente desarrollado, ha sido el del «reportaje gráfico», inaugurado en la prensa ilustrada durante la década de los treinta. Bajo un mismo hilo conductor temático, el fotógrafo podía desplegar sobre la página impresa, a modo de secuencia de instantes fijos —en una suerte de *story-board* fotográfico—, el argumento narrativo pertinente para relatar un determinado acontecimiento de forma más o menos literaria, retórica y temporalmente expandida. La esencia misma del reportaje gráfico, secuencial por definición, se basa pues en esta estructura pseudo-literaria de la narración que propone.

De forma similar, otro género visual como el cómic se ha basado en la «secuencialidad» de sus viñetas, articuladas normalmente de izquierda a derecha y de arriba abajo, para producir sus propios argumentos narrativos¹⁶.

Pero en torno a la fotografía documental se produce una problemática más interesante si cabe, y a la que aún no hemos prestado suficiente atención cuando la analizamos como imagen creativa *per se*. De la imagen periodística y documental se demanda —tradicionalmente— su capacidad para retratar la realidad de la manera más expresiva posible, como si ella misma fuese también capaz de originar el comentario crítico o el «pie de foto visual» acerca de lo registrado en la toma. Normalmente es la disposición cuasi-expresiva o cuasi-lingüística que se le exige a una foto documental la que le otorga su auténtico valor creativo.

Pero quizás éste sea también un análisis erróneo. En principio, no podemos otorgar validez a la consideración popularmente extendida de que para que una imagen documental adquiera valor creativo propiamente dicho ha de poseer una cierta cualidad verbal, en calidad de relato visual. Esto no debe ser prioritario a la hora de valorar la calidad plástica ni estética de una foto, sobre todo, cuando para muchas otras obras de arte esa actitud lingüística nunca ha sido condición *sine qua non* para desarrollar un discurso netamente creativo. Por esta misma razón, y lejos de la lógica del discurso literario o comunicativo que queremos otorgar a una imagen, existen otros muchos tipos de fotografías documentales —como las de Harold Edgerton, por ejemplo— basadas esencialmente en aspectos puramente formales y compositivos, así como en las relaciones causa-efecto de los objetos que aparecen simultáneamente en el encuadre. En éstas, el argumento esencial ya no es el relato espacio-temporal sino todo lo contrario, es decir, la inopinada instantaneidad con la que la realidad es sorprendida por el ojo mecánico de la cámara. El instante seccionado por el obturador dentro del escurridizo fluir temporal, separado de éste con el hábil bisturí de un cirujano o, en este caso, con la ayuda de un flash electrónico más rápido que el propio ojo, se despliega ahora ya por fin espacialmente y no temporalmente. Sin embargo, con esta otra intencionalidad abiertamente experimental, se pretende obviar a menudo la referencialidad propia de toda foto documental. Estas instantáneas de cámara rápida, que podríamos denominar como «no-narrativas», apuestan por un discurso que en nada se asemeja a la intención comunicativa antes señalada y que, a su vez, abren nuevas vías de exploración a la práctica fotográfica por derroteros completamente distintos. Es precisamente en este tipo de imágenes donde el argumento estético-formal domina sobre cualquier otro pseudo-lingüístico y

narrativo. Me atrevería a afirmar que, en la actualidad, es ahí donde radica, la diferencia de clasificación entre fotografías documentales y descriptivas respecto a este otro tipo de fotografías (llamémoslas experimentales) que ya no pretenden narrar la realidad de forma explícita, sino que se limitan a desplegarse espacialmente con otro tipo de criterios plásticos y compositivos.

Por otro lado, convendría revisar la clasificación hasta ahora incuestionable que la mayoría de los teóricos establecen entre foto documental y foto construida o «foto artística». Con absoluto convencimiento, hemos venido otorgando el nombre de «fotografía directa», en el sentido canónico del término acuñado por Alfred Stieglitz,¹⁷ a aquellas imágenes no manipuladas ni durante el disparo ni durante su ampliación posterior. Sin embargo, en la llamada fotografía documental o foto directa, inevitablemente también se superpone un cierto grado de manipulación electiva —o intervención, más propiamente dicha— por parte del fotógrafo. Esta intervención, aunque no sea tan radical ni tan obvia como el tijejetazo del fotomontaje operado *a posteriori*, conlleva una serie de elecciones inherentes a la práctica fotográfica que hacen que no podamos hablar en ningún caso de fotografía ingenua, neutral u objetiva¹⁸. Por muy automático y aséptico que nos resulte el mecanismo que produce la imagen, la tecnología fotográfica no es ingenua. El filósofo Herbert Marcuse señalaba que el concepto de «razón técnica» constituye *per se* una forma de ideología. Y ese posicionamiento ideológico está ya inscrito incluso en la construcción de la propia herramienta. Según Marcuse, «no es que determinados fines e intereses de dominio se advengan a la técnica a posteriori y desde fuera, sino que entran ya en la construcción del mismo aparato técnico. La técnica es en cada caso un proyecto histórico-social; en él se proyecta lo que una sociedad y los intereses en ella dominantes tienen el propósito de hacer con los hombres y con las cosas»¹⁹.



Robert Frank. Londres, 1951.

En consecuencia, siempre será el fotógrafo el que tenga potestad para seleccionar un determinado encuadre, y el que elija unas determinadas opciones a la hora de construir su propia versión sobre la realidad. Por ejemplo, la estrategia del *Slightly out of focus* (ligeramente desenfocado) de la que hablaba Robert Capa en sus reportajes de guerra es, en esencia, otra manera tan consciente e intencional de utilizar la herramienta para distanciarse de la realidad registrada como lo puede ser, por ejemplo, el recurso a la solarización del fotógrafo dadaísta y surrealista Man Ray. En ambos casos se pretende provocar un efecto de extrañamiento y distanciamiento visual respecto a la percepción directa de nuestro ojo. Ante estos dos casos paradigmáticos, ¿realmente podemos juzgar categóricamente si resulta más creativo o experimental, incluso más expresivo, el recurso utilizado por el artista surrealista respecto al usado por el fotoreportero de guerra? En cualquier caso, ambos recursos técnico-formales sirven para definir y acotar una parcela especial dentro del amplio espectro de la práctica fotográfica. De hecho, las tomas «ligeramente desenfocadas» de Robert Capa, con una película a menudo forzada, granulada y fuertemente contrastada, se convirtieron en un modo de hacer tanto o más expresivo y subjetivo que el utilizado por los llamados fotógrafos-artistas. Al igual que los argumentos experimentales de la vanguardia artística, este recurso del desenfoco sutil, introducido en una fotografía documental, no es más que otra manera de transfigurar el registro de la realidad para hacerla parecer otra distinta. En consecuencia, si esa misma búsqueda del «extrañamiento visual» (obtenido a través de la mediación técnica) era también el objetivo perseguido por la fotografía creativa, ¿cuál es entonces la diferencia conceptual entre estos dos tipos de fotografía? Sería un tanto ingenuo llegar a la conclusión de que finalmente es la temática de la imagen la que determina un tipo de género fotográfico u otro.

Al hilo de esta primera conclusión surge la formulación de una nueva pregunta: ¿es tan sólo la utilización de esos recursos técnicos con un determinado fin expresivo lo que hace que una imagen fotográfica pueda erigirse en obra creativa? O, por el contrario, ¿es necesaria también la conjunción de otros aspectos conceptuales que, además de la técnica, sitúen al fotógrafo dentro o fuera de un determinado género o categoría?

Sabemos que el período de entreguerras del siglo XX fue el caldo de cultivo determinante para que la práctica fotográfica abandonase definitivamente las pautas estéticas dictadas por la pintura. De esta forma, consiguió centrarse exclusivamente en los principios rectores de su propia disciplina, es decir, en la especificidad discursiva del propio medio fotosensible. Sorprendentemente, y

en contra de la clasificación al uso, la práctica fotográfica asumió por entonces los dictados de la cultura de masas, erigiéndose así lo noticioso y lo documental en la principal punta de lanza para inaugurar el nuevo concepto de artisticidad fotográfica. Según Jeff Wall, «es entonces cuando aparece el concepto artístico de fotoperiodismo. La dialéctica de la experimentación vanguardista creó la necesidad de esta práctica. (...) El fotoperiodismo nació dentro del marco de las nuevas industrias editoriales y de la comunicación, y produjo un nuevo tipo de imagen, utilitarista según los requerimientos de la editorial e innovadora en su captura de lo instantáneo del “acontecimiento noticioso” en el momento que sucedía»²⁰. Es decir que, en un momento determinado, fue precisamente la práctica fotoperiodística la que liberó al medio fotográfico de sus antiguas rémoras, heredadas de la pintura, para inaugurar un nuevo tipo de estética y conquistar así sus cualidades inherentes.

Por tanto, ¿qué es lo que ha ocurrido en las últimas décadas para que la imagen puramente documental y periodística haya sido despojada casi por completo de todo rango artístico? ¿Qué clase de resorte es el que ha hecho saltar por los aires a la imagen fotoperiodística desde el lugar privilegiado que ocupaba, como fundadora de un nuevo orden estético en la sociedad de masas, para que después se haya visto paulatinamente apeada de las conductas estéticas contemporáneas en el ámbito creativo? Y, finalmente, ¿qué es lo que hace que, en la actualidad, la imagen documental siga contraponiéndose tan abiertamente a la imagen creativa? Quizás el propio Jeff Wall halló la respuesta a estas cuestiones: «El ámbito social queda conferido al fotoperiodismo profesional propiamente dicho, como si los problemas estéticos relacionados con la descripción del mismo ya no fuesen relevantes, y el fotoperiodismo hubiera iniciado una fase no tan posmoderna como “postestética” en la que quedara excluido de la evolución estética durante un tiempo»²¹.

En el ámbito de la creación fotográfica contemporánea, se ha ido desterrando el «criterio de certeza» de la imagen como el principio rector que caracterizaba unánimemente el corpus fotográfico anterior a las vanguardias. En consecuencia, casi se ha relegado este carácter verosímil y escrupulosamente documental del medio fotográfico al campo puramente informativo de la prensa diaria. A partir de la segunda mitad del XX, las nuevas derivas de la creación contemporánea ya no buscaron el registro documental en forma de relato. El argumento narrativo, por tanto, ha pasado durante décadas a un segundo plano en favor de la pureza formal de las imágenes. Esta nueva actitud estética marcará indefectiblemente el corpus fotográfico en el terreno creativo y

experimental desde los años sesenta. Ya no importa lo que la fotografía produzca mediante estrategias puramente referenciales. Lo que realmente dota de valor a una imagen fotográfica en la actualidad es precisamente aquello que se sale de lo cotidiano, al ser contado de una manera personal, sesgada y nada neutral por parte del fotógrafo.

Pero, como no podía ser de otra forma, también en las últimas tres décadas han aflorado otras corrientes conceptuales y minimalistas en el campo experimental, que han recuperado un desmesurado interés por lo documental dentro del ámbito creativo, mostrado ahora de la manera más nítida, aséptica y menos afectada posible. Este es el caso de la Escuela de Düsseldorf que, con el matrimonio Bern y Hilla Becker a la cabeza, ha forjado un nuevo corpus estético dentro de la fotografía de creación. Las generaciones posteriores de esta escuela (que recuperan los postulados de la clásica «Nueva Objetividad» alemana) así lo han ido constatando con casos como los de Thomas Ruff, Thomas Struth, Andreas Gursky o Candida Höffer.

De igual manera, la incorporación definitiva de la tecnología digital al medio fotográfico ha abierto nuevas vías hacia un capítulo que ya se había dado por clausurado con la imagen fotoquímica. Se trata de la reformulación conceptual de lo que habíamos denominado como «tiempo expandido del relato». Gracias a la tecnología digital, la imagen vuelve ahora a recuperar su antiguo potencial narrativo; un potencial que ya había sido inaugurado por los fotógrafos pictorialistas del XIX, como Ocar Rejlander o Henry Peach Robinson, o por los fotomontadores constructivistas y dadaístas del período de entreguerras. En este sentido, Jeff Wall habla ahora de la herramienta digital como un «segundo obturador» ya que,

como indica José Luis Brea, al incorporar a la imagen una cirugía sin costuras visibles de diversos momentos fotográficos, nos permite introducir en la imagen «un tiempo interno del relato»,²² mediante el cual podemos estar más cerca de los postulados propios del cine, en tanto que «imagen-movimiento», que de los de la propia fotografía tradicional, en tanto que instantánea fija de un momento único e irrepetible.

Como conclusión final, podemos aventurar que el discurso estético contemporáneo, en lo que al medio



Henry Cartier-Bresson. *Celda en una prisión modelo de Estados Unidos*, 1975.

fotográfico se refiere, ha sufrido diversas contaminaciones a lo largo de este siglo que le han ido abriendo vías alternativas y que han conseguido enriquecer el contenido de sus propuestas. De esta forma, hablar ahora de fotografía pura resulta cada vez más indefendible. No podemos quedarnos pertrechados en un ideario estético escindido del resto de las artes plásticas y visuales (incluidas las nuevas tecnologías digitales), cuando es precisamente la fotografía una de las disciplinas que más ha ayudado a avanzar en el terreno del mestizaje artístico y la sinergia entre prácticas artísticas que, hasta hace bien poco, permanecían estancas y aisladas en sus particulares modos de producción. Si la fotografía ha generado muchas de las contaminaciones que hoy marcan la pauta en el discurso estético de la posmodernidad, será también la imagen fotográfica la que tenga que asumir esa nueva naturaleza contaminada y enriquecida con las propuestas que le vengan desde otros terrenos plásticos y audiovisuales. La práctica fotográfica sólo podrá asumir íntegramente su carácter creativo si se tienen en cuenta estas aportaciones que ya no pertenecen vernáculamente a ningún territorio concreto, sino que son compartidas por todas las disciplinas que conforman el amplio espectro artístico.

De la misma forma, y en lo tocante al carácter discursivo específicamente fotográfico, ya no podemos hablar de actitudes «puras» del medio. Resultaría bastante empobrecedor hablar a estas alturas de fotografía desde los campos escindidos que la vieron nacer, bien como espejo de lo real, bien como imitación de la pintura. Más bien al contrario, considero que el universo fotográfico contemporáneo está compuesto por un conglomerado de estrategias y recursos que beben de ambas actitudes, es decir, de la documental y de la experimental —si nos seguimos ateniendo a la terminología reduccionista de Joan Costa—. En último término, lo que reclamamos de una buena fotografía, ya sea documental o básicamente construida, es que se constituya en una verdadera y precisa proyección del pensamiento del autor que la ha creado, y no ya en un registro automático —meramente especular—, ajeno y sin implicación personal respecto a lo que registra.

NOTAS

¹ Cfr. FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1997.

² Cfr. BARTHES, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. París, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980. [Versión castellana: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Traducción de Joaquim Romaguera y Ramió. Barcelona, Paidós, 1990].

³ COSTA, Joan. *El lenguaje fotográfico*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1977.

⁴ *Ibidem*.

⁵ COSTA, Joan. *La fotografía. Entre la sumisión y la subversión*. México, Trillas, Sigma, 1991, p. 61.

⁶ BERGER, John; MOHR, Jean. *Another Way of Telling*. New York, 1982. [Versión castellana: *Otra manera de contar*, nº 3. Murcia, Mestizo, A.C., Colección «palabras de arte», 1997, p. 117].

⁷ SISKIND, Aaron. [Recopilado en FONTCUBERTA, Joan. *Fotografía: Conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1990/México, 1994. Colección Medios de Comunicación en la enseñanza, p. 181.]

⁸ WALL, Jeff. «“Señales de indiferencia”: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual». *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Edita Museo d'Art Contemporani de Barcelona, 1ª edición. Barcelona, 1997, p. 221.

⁹ CARTIER-BRESSON, Henri. *The Decisive Moment* (1908). Simon & Schuster, New York, 1952. [Versión castellana: «El momento decisivo», en *Fotografiar del natural*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.]

¹⁰ LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte* (1766). Introducción y traducción de Eustaquio Barjau. Madrid, Tecnos, 1990.

¹¹ No es extraño que el cine haya bautizado los momentos del rodaje que han sido capturados en forma de instantáneas como *foto fija*. Estas imágenes están llamadas a ejercer de recordatorio de lo acontecido, como una suerte de álbum privado o diario de rodaje que sólo es posible al evocar y reconstruir temporalmente si dotamos de un cierto orden cronológico a esas imágenes.

¹² BERGER, John; MOHR, Jean. *Otra manera de contar*, *op. cit.*, p. 89.

¹³ El término «espacio off», o espacio-fuera-de-campo, es aplicado normalmente al ámbito cinematográfico, que contempla la posibilidad de aludir a un espacio que se encuentra más allá de los límites del encuadre, y que se construye virtualmente mediante el montaje y la simultaneidad de las tomas de plano y contraplano. Para más información consúltese el libro de BURCH, Noel. *Praxis du Cinéma*. París, Gallimard, 1970. [Versión castellana: *La praxis en el cine*. Madrid, Fundamentos, 1985].

¹⁴ BERGER, John; MOHR, Jean. *Otra manera de contar*, *op. cit.*, p. 89.

¹⁵ FRANK, Robert. *The Lines of My Hand*. New York, Lustrum Press, 1972.

¹⁶ Cfr. RAMÍREZ, Juan Antonio. *Medios de masas e Historia del Arte*, nº 1. Madrid, Cátedra, 1992.

¹⁷ La denominación original utilizada por Stieglitz es la de «Straight photography».

¹⁸ Estoy aludiendo concretamente a la llamada «Candid Photography», que originalmente fue practicada por el fotógrafo Erich Salomon durante las décadas doradas de la prensa ilustrada alemana entre los años veinte y treinta.

¹⁹ MARCUSE, Herbert, «Industrialisierung und Kapitalismus im Werk Max Weber», en *Kultur und Gesellschaft*, II. Frankfurt a. M., 1965.

²⁰ WALL, Jeff. «Señales de indiferencia»: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual.» *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, *op. cit.*, p. 220.

²¹ *Ibidem*, p. 228.

²² BREA, José Luis. *Un ruido secreto. La obra de arte en la era póstuma de la cultura*. Murcia, Ed. Mestizo, 1996, p. 41.