

El valor de la fotografía. Antropología e imagen

The value of photography: Anthropology and image

Eva Martín Nieto

Doctoranda del Programa de Doctorado en Antropología Social. Universidad Autónoma de Madrid.
e.martin@mi.madritel.es

RESUMEN

El valor más ampliamente aceptado de la fotografía es el *valor documental*; lo que significa que se equipara la realidad que el documento fotográfico muestra con la realidad misma, pero tal objetividad no existe realmente pues en el proceso fotográfico intervienen multitud de factores/actores. Así pues, hemos de plantearnos la fotografía como *representación*. Esto es particularmente importante para la antropología que puede (y debe) utilizarla para sus propios fines, incrementando la calidad de sus resultados.

ABSTRACT

The most widely recognised value of the art of photography is the *documentary*; this means that the reality a photograph shows is identified with the reality itself; however, such objectivity does not in fact exist, since the photographic process involves a multitude of factors/actors. Therefore we must propose that photography acts as *representation*. This is particularly important in anthropology that can (and must) use photography for its own purposes, increasing the *quality* of its results.

PALABRAS CLAVE | KEYWORDS

fotografía | antropología visual | representación | calidad | valor documental | photography | visual anthropology | representation | quality | documentary value

La fotografía como representación

El valor más clásico de una fotografía, de cualquier fotografía, el más aparentemente real y mayormente reconocido por una tradición que se remonta a los orígenes mismos del arte fotográfico, es, y tristemente, ha sido, el valor documental (luego explicaremos por qué tristemente).

La ecuación *fotografía = documento*, no siempre extrapolable a la de *film = documento*, parece haberse impuesto con el paso del tiempo como un valor seguro por el que todo el mundo quiere apostar. Esto significa básicamente que se identifica la realidad que una fotografía expone a la vista de todos como una REALIDAD, con mayúsculas, tan verídica como la realidad misma. *La excitación que acompañó a la invención de la fotografía fue la sensación de que el hombre por primera vez podía ver el mundo como realmente era* (Collier 1986: 3). Esta analogía entre imagen y objetividad se traduce en una mala interpretación del valor, esta vez real, de la fotografía. Expliquémoslo.

El engaño al que se ve sometido el ojo que examina una fotografía que muestra parte de una realidad social hace que la mayoría de las veces tal muestra se confunda con la vida misma que se enseña. Pero hace ya tiempo que tanto los historiadores de arte como otros estudiosos de la fotografía como vehículo expresivo han distinguido entre aquello que una fotografía muestra como producto de una cultura y la particular visión/mirada del fotógrafo/a, centrándose en el valor de la fotografía como forma de acercarnos a contextos culturales distintos, ya sean éstos pasados o presentes, más que fijando su atención en la fotografía como texto.

Aunque gran parte de los esfuerzos de la antropología visual se han centrado en esta línea, más en analizar las fotografías históricas como productos culturales que como texto, ha habido varios intentos teóricos que han querido aprovechar la aparente neutralidad de la cámara para su aplicación al estudio del comportamiento social; *Desde la perspectiva positivista, la realidad puede ser capturada en una película sin las limitaciones de la conciencia humana* (Ruby 1996: 211-230). Los discursos teóricos que han intentado construir un paradigma científico en base a la objetividad de la cámara (Collier 1986,

Wright 1992) no han hecho sino erigir fronteras ficticias entre ámbitos que se superponen y que interactúan: la cultura del que retrata y la cultura del retratado; tal y como nos muestra el pospositivismo y el posmodernismo.

Dentro de estos ámbitos son varios los elementos, nosotros preferimos decir "actores", que intervienen en el proceso fotográfico de la toma de "instantáneas". Tomando la clasificación establecida por Pink éstos son: el fotógrafo subjetivo (mente), la cámara (máquina) y lo fotografiado (objeto pre-existente) (Pink 1996: 125-138); y nosotros añadiríamos otros más: la luz, la película (o sensor digital), la lente y el soporte final en que esta se muestra. Esto es, entre la *mirada* y la técnica de registro de la mirada.

Tradicionalmente, la separación teórica mente-máquina ha considerado de forma implícita que esta última poseía la increíble virtud de "aprehender" aquello que el ojo humano era incapaz de retener, salvo en la memoria, y ya se sabe que la memoria es selectiva y se arropa con los sentimientos, de forma que su testimonio difícilmente puede considerarse como verídico. Por el contrario, la aparente frialdad de la cámara, de la lente, de la película fotográfica, incluso, del papel fotográfico, como objetos inanimados, parecen contribuir a ocupar una posición de aparente neutralidad respecto al registro de imágenes.

El ojo puede registrar solamente un numero limitado de fenómenos, mientras que la cámara puede grabar con precisión una cantidad ilimitada de detalles. Además el ojo de la cámara no es subjetivo, no llega a confundirse ante el extraño, y no se cansa. El encuentro empírico debe ser únicamente con la memoria humana y la investigación debe detenerse en los límites de la memoria. La memoria fotográfica proporciona detalles que no siempre se perciben en un primer encuentro. Es una parte genuina de un acontecimiento concreto, y además ofrece una oportunidad de investigación más amplia. Esta posibilidad puede llegar a transformar una impresión empírica en un razonamiento lógico. Las fotografías aumentan incommensurablemente los puntos fijos de la realidad verdadera y además aceleran y dan mayor proyección a las posibles conclusiones (Collier 1975: 224).

Tal neutralidad, equiparada a objetividad, ha llevado a concebir que su solo uso ya era *per se* garantía de éxito, esto es, garante de objetividad. De esta forma, el producto final, la fotografía, se convertía y se convierte, por obra y gracia de la cámara, en objetiva, en definitiva, en documento.

Ahora bien, tal asunción es ficticia en lo que se refiere al proceso de elaboración de la imagen, en varios niveles de interrelación: la relación de la mente del fotógrafo con la cámara que utiliza, y por extensión con la técnica -porque la fotografía no es sólo la cámara, como algunos se obstinan en proclamar y creer-, la relación del fotógrafo con el objeto que existe ante sus ojos, la relación que el propio fotógrafo establece con *su mirada*, es decir, la lucha conceptual que establece en un diálogo interior para conseguir la imagen que quiere construir y, finalmente, la relación que el objeto pre-existente establece con el fotógrafo -en objetos-sujetos animados, vivos-. En palabras de Pink:

La fotografía es, por supuesto, una estrategia manipuladora. La fotografía no puede ser veraz porque una cámara no registra una realidad preexistente ni independiente (...) La gente usa las cámaras para crear imágenes que, a su vez, crean y evocan una realidad que es tanto pasada como presente. Las cámaras son usadas y manipuladas de esta forma por aquellos que se encuentran a ambos lados del visor: no solamente el fotógrafo manipula la imagen que toma, los "sujetos" fotografiados pueden también manipular y organizar la manera en que son fotografiados, pueden hacer esto teniendo fines personales o políticos en mente (Pink 1996:132).

Tal flujo de relaciones, no unívocas, provocan una miríada de interconexiones que interactúan influyéndose mutuamente en el mágico y decisivo momento de la toma para capturar lo que Cartier-Bresson (2003) denominaba el "instante decisivo"; de forma que la imagen final, la fotografía que yace entre las manos de cualquier observador anónimo, es fruto y resultado de tal cúmulo de intereses y circunstancias.

Todo ello significa que la fotografía final -que nunca tiene un final real, ya que, por si fuera poco, puede imprimirse y exhibirse de tantas formas distintas como posibilidades ofrezca la técnica y además interpretarse de múltiples formas- es una imagen que representa un momento, que no siempre una *imagen representativa*.

Queremos decir con esta reflexión que, en contra de la opinión general y generalizada de que la fotografía es ante todo un documento, hemos de plantearnos *la fotografía como representación*, cuyo valor documental, que sin duda existe, es importante, pero no es el único valor.

La tristeza entonces está en confundir el valor documental con el testimonial y, fundidos, erigirlos en los únicos posibles, cuando la fotografía representa mucho más, legándonos no sólo su valor de documento histórico, sino la riqueza polisémica de un lenguaje y un mensaje articulado en el pasado, inscrita en si misma, que espera, como la bella durmiente, a que alguien la despierte de su letargo y se deleite en su verdadera belleza.

La fotografía no es sólo objeto histórico sino también agente articulador de la historia. (...) la fotografía puede ser inscripción y escritura a la vez (...) hurgando en el pasado del medio descubrimos entre sus pasos iniciales más balbuceantes se encuentran no ya toscas tentativas sino obras bien logradas explicando historias (...) la imagen se hizo retrato (...) allanando el terreno a tantas tendencias contemporáneas de la creación visual, se sitúen en el ámbito de lo documental o en el de la ficción (Fontcubierta 2004: 36).

El futuro de la fotografía dentro de la antropología visual

Si el valor documental de la fotografía es importante para el acúmulo histórico y patrimonial, es decir, su valor como depositaria de información del objeto-sujeto/s fotografiado/s, su valor para la antropología, es importante por varios motivos.

Su valor etnográfico lo es por partida doble: como *dato en sí* y como *dato para sí*. Es decir, que esa información "retenida", retratada, fijada -y así se llama el último de los baños químicos que componen la imagen final: fijador (fix)- es valiosa como dato, pero más valiosa aún como *dato-llave* para acumular más datos.

Como *dato para sí* cualquier foto cuya temática se refiera directa o indirectamente a un sujeto implicado como actor en una investigación etnográfica se convierte, gracias al mágico efecto de evocar instantes perdidos, en un poderoso instrumento metodológico, que ayuda al sujeto a enunciar más datos referentes al hecho reflejado en la imagen, al hecho estudiado, y al antropólogo(a) a situar correctamente el dato, enriqueciéndolo y precisándolo y colocándolo en el lugar que verdaderamente le corresponde dentro del conjunto de datos de la investigación; de manera que la interpretación que de ello se derive sea correcta y atienda a la realidad.

Como *dato en sí*, su valor es el de formar parte de un proceso de creación donde el antropólogo hace uso del conocimiento que tiene de su objeto de estudio y toma aquellas instantáneas que son representativas en relación con el contexto estudiado. Tales fotografías contienen datos visuales, sí, pero su verdadero valor va más allá, puesto que representan acciones significativas y no solamente información visual. Ahora bien, para que tal trascendencia del dato se produzca el antropólogo ha de situar correctamente el lugar de cada fotografía en el marco de la investigación mientras ésta perdura y más adelante, en la presentación de sus resultados, tendrá que hacer el esfuerzo de explicitar el por qué de su relevancia.

Al margen de discusiones teóricas acerca del verdadero valor textual de la fotografía es claro que esta puede servir para presentar y exponer los resultados de cualquier investigación en un plano de igualdad formal respecto a la información escrita. Ya no vale decir, inscritos como estamos en la sociedad de la información, cada vez más visual, que la información escrita es la única información válida (Hastrup 1992), puesto que la imagen fotográfica no es simplemente un producto, sino el resultado de un complejo proceso que representa mucho más de lo que se ve, como acabamos de ver.

La adecuada contextualización de las imágenes, pueden contribuir a una comprensión más global y menos parcializada de la realidad social que el antropólogo ha experimentado en el complejo contexto social durante su trabajo de campo. Dotar de su correcto significado a las fotografías tomadas durante el mismo y hacer que la información que contienen trascienda y complemente la información escrita es fundamental para poder comunicar el resultado final de su análisis de una manera más directa y cercana al medio social, puesto que éste está formado por el lenguaje oral, pero también por el corporal, por la

vista, por los sonidos, la música, los sentimientos que se generan en las relaciones sociales y un largo etcétera muy difícil de precisar. Si el antropólogo/fotógrafo ha logrado capturar y comprender la esencia de tal cúmulo de factores las fotografías que tome pueden llegar a ser, no sólo y únicamente documentales, sino representativas.

La justificación de tomar fotografías no es únicamente testimonial para probar el "yo estuve allí", ni un adorno superfluo con el que aumentar el número de páginas de una monografía, sino un modo de trabajar durante el trabajo de campo y después, durante la exposición de sus resultados, que cualitativamente exprese algo.

Las implicaciones que las nuevas tecnologías están ya teniendo y tendrán en un futuro inmediato abren un campo nuevo y vasto de posibilidades para la antropología, aunque sin duda su máximo atractivo, ya señalado por otros autores (Ruby 1992, Taylor 1998) es constituir una forma alternativa de aprehender la percepción cultural a través de las lentes, que, además evoque la experiencia de la vida como nunca podrá hacer la escritura.

Bibliografía

Bresson, Cartier

2003 *Fotografiar del natural*. Barcelona, Gustavo Gili.

Collier, John Jr. & Collier, M.

1986 *Visual Anthropology; Photography as a Research Method*. Alburquerque, University of New Mexico Press.

Collier, John

1975 "Photography as Visual Anthropology", en Paul Hockings (ed) *Principles of Visual Anthropology*. London, Mouton Publishers: 211-230.

Fontcubierta, Joan

2004 "La fotografía será narrativa o no será", *El Mundo* (Madrid), suplemento El Cultural, 3 de junio: 36.

Hastrup, K.

1992 "Anthropological visions: some notes on visual and textual authority", en P. Crawford y D. Tourton (eds.), *Film as ethnography*. Manchester, Manchester University Press.

Pink, Sarah

1996 "Excusiones socio-visuales en el mundo del toreo", en María García Alonso (y otros) (eds.), *Antropología de los sentidos*. Madrid, Celeste Ediciones: 125-138.

Ruby, Jay

1996 "Visual Anthropology", en David Levinson & Melvin Ember (eds.), *Encyclopedia of Cultural Anthropology*. New York, Henry Holt and Company, vol. 4: 1341-1351.

Taylor, Lucien

1998 "Visual Anthropology is dead, Long live Visual Anthropology!", *American Anthropologist*, vol. 100, nº 2: 534-537.

Wright, T.

1992 "Photography: Theories of realism and convention", en E. Edwards (ed.), *Anthropology Photographed*. New Haven, Yale University Press: 18-31.