

INSTANTÁNEAS DE LA TEORÍA DE LA FOTOGRAFÍA

Pedro Vicente (ed.)



Edita: Arola Editors
Edición a cargo de: Pedro Vicente
1ª edición: noviembre del 2009
© del texto: Los autores
© traducción: Mariona Fernández / La correccional
Coordinación: Jordi Nicolau y Enric Llevat
Reservados los derechos de edición para Arola Editors
Diseño gráfico: Arola Editors
Diseño cubiertas: Llorenç Brell
Fotografía cubierta: Magda Stanová. «Sunset» de la serie
In the Shadow of Photography, exhibida en *Talent Latent 08*
Fotografías simposio: Diego Galindo y Pep Rigol

Impresión: Gràfiques Arrels

Polígon Francolí, Parcel·la 3
43006 Tarragona
Tel.: 977 553 707
Fax: 902 877 365
arola@arolaeditors.com
arolaeditors.com

ISBN: 978-84-92839-11-7
Depósito legal: T-1816/09

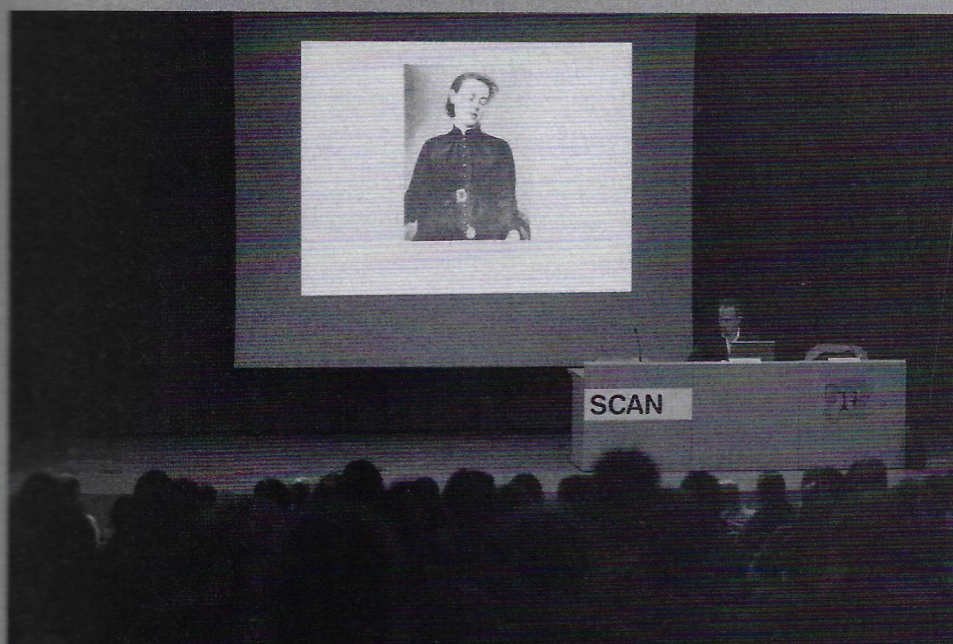
Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear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

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	9
JOAN MANUEL TRESSERRAS	
PRESENTACIÓN	11
JOSEP FÈLIX BALLESTEROS	
PRESENTACIÓN	13
MARIONA FERNÁNDEZ	
INTRODUCCIÓN	15
PEDRO VICENTE	
I. DESCUBRIR LA TEORÍA DE LA FOTOGRAFÍA	21
Algunas instantáneas de la teoría de la fotografía	23
PEDRO VICENTE	
Notas sobre el desarrollo de la teoría de la fotografía en la segunda mitad del siglo xx	39
ENRIC MIRA	
Transvergencias fotográficas: contaminaciones ideológicas entre tecnología y discurso	59
JOSÉ GÓMEZ ISLA	
II. OTRAS TEORÍAS	83
Alegaciones de emergencia: Tres argumentos sobre la ontología de la fotografía	85
ARIELLA AZOULAY	

ALGUNAS INSTANTÁNEAS
DE LA TEORÍA DE LA FOTOGRAFÍA

PEDRO VICENTE



Hoy en día cualquiera puede ser fotógrafo, ya no hay que tener ni una cámara fotográfica para serlo. Las primeras fotografías que se publicaron de las bombas en el metro de Londres o los atentados en Madrid fueron tomadas con teléfonos móviles por ciudadanos anónimos. La agencia de fotoperiodismo *Demotix* potencia este nuevo «periodismo-ciudadano», en el cual cualquiera puede ser testigo y notario de la realidad. La reciente censura durante las elecciones presidenciales en Irán y la burla de la misma por los internautas a través de blogs y páginas de grupos sociales como *Facebook* o *Twitter* es otro ejemplo de este nuevo tipo de fotoperiodismo y prestigiosos medios de comunicación como *BBC*, *Sky News*, *The Times* o *France 24* basaron parte de su información y fuentes en testimonios y fotografías publicadas en estas redes sociales por ciudadanos-periodistas. Todos somos fotoperiodistas en potencia, sólo hay que estar en el sitio adecuado en el momento adecuado y llevar un teléfono móvil en el bolsillo. La democratización de la fotografía ha alcanzado cotas inimaginables hace tan solo unos años y constituye probablemente el cambio más radical desde su descubrimiento. El espíritu de la fotografía se ha apoderado de los gustos y comportamientos cotidianos, todos registramos los momentos banales de nuestras vidas anónimas, lo insignificante se convierte en *súper-significante*. En este incremento de la visualidad todos somos fotógrafos, a veces casi a un nivel profesional, difundiendo una mirada fotográfica no solo de nuestras vidas sino del mundo que nos rodea.

Uno de los juguetes más vendidos por la empresa *Imaginarium* en sus tiendas de todo el mundo son las cámaras fotográficas. Según el catálogo de *Imaginarium*, la *Cam1*: «combina cámara digital, teléfono móvil y reproductor mp3, es una nueva forma de comunicación ideal para la familia. Con la *Cam1* padres e hijos podrán compartir momentos únicos: realizar fotos y mucho más, en cualquier lugar». Según el mismo catálogo de *Imaginarium*: «la cámara de fotos favorece el crecimiento emocional sano, la capacidad de imaginar, el desarrollo sensorial integral, la formación de intereses y gustos propios, la capacidad de expresión y el desarrollo de la socialización». Ahí es nada. Si la cámara tiene todas esas propiedades y efectos, desde luego es un instrumento educativo a descubrir y potenciar en las escuelas. El interés de esta empresa de juguetes por la fotografía no acaba aquí, como comple-

mento de la cámara, *Imaginarium* también vende el álbum de toda la familia: «un precioso álbum dónde cabemos todos: papá, mamá, abuelos, primos, tíos ¡Cuántos recuerdos!». Este álbum viene con dos páginas de pegatinas para hacer más especial cada fotografía. Sorprende que, aunque los niños usen una cámara digital, el portador de los recuerdos sigue siendo el tradicional álbum familiar, eso sí, con cierta capacidad para modificar las fotografías impresas. Y es que la manipulación no es exclusiva de lo digital, como la revolución digital no es tampoco un monopolio de las tecnologías digitales, como ya dijo el teórico norteamericano Lev Manovich, la revolución digital ya empezó con el fотомontage.

Ante esta masiva popularización de la fotografía a todos los niveles convendría mirar atrás y recuperar la famosa cita de László Moholy-Nagy cuando en 1927 decía que: «El ignorante en materia de fotografía, y no el iletrado, será el analfabeto del futuro». Yo me atrevería a añadir que el analfabeto actual es, como apuntaba Joan Fontcuberta en su libro *El beso de Judas*, quien no sepa interpretar y comprender una imagen en relación con su contexto. Sin embargo, esta democratización de la fotografía no ha llegado a todos sus ámbitos. Hoy en día se fotografía mucho, pero se piensa poco. Así como su práctica ha sufrido una importante popularización en las últimas décadas, especialmente desde la aparición de las tecnologías digitales, la teorización de la fotografía, o su reflexión y pensamiento, ha sufrido, sino un retraso, al menos un preocupante estancamiento o no ha evolucionado paralelamente a la práctica fotográfica. La realidad es que en el campo teórico pocos fotógrafos conocen más de dos libros de teoría (generalmente los mismos dos libros, escritos a finales de los setenta y principios de los ochenta), pocos fotógrafos serían capaces de nombrar algún libro escrito a partir del año 2000. Esto resulta más preocupante en el caso de los estudiantes de fotografía, los cuales quizás, con algo de suerte, llegan a conocer tres o cuatro libros (lo cual no significa necesariamente que los hayan leído).

Al igual que un futbolista no se limita simplemente a dar patadas a un balón, un fotógrafo no puede simplemente hacer fotos. Lógicamente, no es lo mismo jugar al fútbol que ser futbolista, como no es lo mismo hacer fotos que ser fotógrafo. Para ser futbolista, además de dominar la técnica, hay que prever qué consecuencias tendrá un pase, saberse de manera instintiva las jugadas de estrategia, adelantarse al contrario, prevenir posibles errores, intuir la mejor posición, etc., es decir, además hay que pensar. Para ser fotógrafo, además de dominar la técnica, también hay que pensar, saber qué consecuencias tendrá esta o aquella fotografía si la hacemos de una u otra manera o qué lecturas ofrecerá en diferentes contextos. Cada persona, de acuerdo con sus motivaciones y circunstancias, podrá pensar de una u

otra forma, desde el pensamiento primario de: «Voy a darle una patada al balón», hasta profundas reflexiones teóricas acerca del acto fotográfico. Pero también el espectador debe pensar; a mayor conocimiento de su técnica, práctica, historia y teoría mayor entendimiento de lo que está viendo. Un entrenador profesional de fútbol verá *más y mejor* que un neófito en el tema. Ahora que todos sabemos hacer fotos y darle patadas a un balón (y ver fotos y partidos de fútbol) quizás sea el momento de aprender también a pensar y reflexionar sobre ello, entrenándonos tanto en la técnica como en la teoría al igual que lo hacen quienes quieren convertirse en futbolistas. Pero, aunque no juguemos al fútbol o hagamos fotografías, también tenemos que entrenar nuestro ojo y mente; de esa forma seremos capaces de ver y entender por nosotros mismos y tener opinión propia sobre si fue o no fue fuera de juego.

Días antes de la celebración del simposio *Instantáneas de la teoría de la fotografía*, alguien me preguntó por los motivos que nos llevaban a dedicar un simposio de dos días y medio a la teoría de la fotografía. La pregunta, más que sorprenderme, me dejó algo preocupado. No trataré de justificar o validar aquí la función de la teoría fotográfica, otros mucho más preparados lo han hecho mejor en otros muchos contextos de lo que yo podría hacerlo. Ni siquiera el simposio de SCAN pretendió tal cosa. Si la teoría es importante y necesaria para la práctica de la fotografía, no tendríamos que justificar su existencia, la propia teoría debería hacerlo por sí misma. Y, desde luego, lo hace, constantemente. Quizás, quienes hemos fallado hemos sido quienes la practicamos, tal vez, durante muchos años, se ha pretendido que fuese algo a lo que sólo unos pocos tenían acceso, además de ser algo carente de utilidad. Y ese es uno de los principales problemas de la teoría de la fotografía: su distanciamiento y lejanía, ya no sólo del fotógrafo profesional, sino del ciudadano de a pie. Sin lugar a dudas, son estos puntos en los que más hemos de trabajar y donde más queda por hacer.

¿Fotos o fotografías?

La **fotografía** es como un idioma, hay que aprender las cuestiones técnicas como si fueran su gramática o vocabulario. Pero, saber gramática o una lista interminable de palabras no garantiza el saber expresarnos, el poder comprender lo que nos dicen, hacernos entender y ser capaces de expresar con precisión lo que queremos decir en un contexto y circunstancias determinadas. Cuando hemos aprendido la gramática de un idioma —que hay que saber para poderla olvidar, al igual que ocurre con la técnica en la fotografía, pues nadie habla pensando si va a usar un tiempo verbal u otro, simplemente lo usa de manera instintiva— somos conscientes

de la posibilidad de utilizarla para comunicarnos, teniendo la facultad y la capacidad de usar o no, voluntariamente, esas reglas. Una vez aprendido ese idioma tenemos que interiorizar sus reglas gramaticales, encontrar su sentido, su utilidad, y apropiarnos de ellas, entonces podremos liberarnos de las frases restrictivas e incluso a veces represivas, que imperativamente hemos aprendido. Habrá que huir de frases como: *My taylor is rich* (famosa frase con la que comenzaba el método *Asimil*, utilizado por generaciones y generaciones de españoles para aprender inglés, por cierto, con poco éxito) que, aunque gramatical y semánticamente es correcta, carece de cualquier sentido práctico y de utilidad, a menos, claro, que se viva en Londres y se tenga sastrería (si se dan estas dos circunstancias, el sastrerío, irremediablemente, será rico).

Los muchos elementos que componen un lenguaje o idioma como giros, modismos, dobles sentidos, retórica, entonación, énfasis, modulación, recursos estilísticos, etc., actúan y moldean una frase dándole diferentes matices. Cada uno de estos recursos y elementos influye de una u otra manera en el significado, o, al menos, en la intención final del que la pronuncia y/o en la recepción del que la escucha. Todo ello, claro está, independientemente de si uno escribe poesía, narrativa, teatro, ciencia ficción, un diario personal, un acta notarial, una lista de la compra o un artículo en un periódico o en una revista científica. Lo mismo es aplicable al campo de la fotografía. Cada tipo de escritura tendrá distintos recursos, circunstancias y significados como las tendrá una fotografía artística, documental, de bodas, fotomontaje, forense, publicitaria, de arquitectura, familiar o una fotografía de pasaporte. Una vez interiorizado el lenguaje fotográfico, podremos liberarnos de restricciones previamente adquiridas y tendremos la capacidad de usar o no sus reglas y recursos. Cómo usamos un idioma es importante, pero aún lo es más qué decimos y para qué lo decimos. Al final, el objetivo último de conocer un idioma, al igual que el de la fotografía, es el de la comunicación, contar y entender lo que nos cuentan.

Generalmente se piensa que una *fotografía* es ante todo una *foto* y, en muchas ocasiones, poco más que una foto. Pero, una fotografía es mucho más que una simple foto. A una *foto* le falta algo, una parte que una fotografía tiene y una foto no. Lo que le falta es la última parte de la palabra, la *grafía*, es decir, la escritura, lo codificado, lo connotado, lo que se quiere comunicar, el mensaje. Desde luego todas las fotos tienen un mensaje y cuentan algo, pero, cuando se convierten en fotografías lo que se quiere contar se normaliza, se vuelve más accesible. Y es precisamente la teoría de la fotografía lo que añade la *grafía* a la foto para convertirla en *fotografía*. Así, y a través de la teoría, la misma imagen puede universalizarse y

comunicar de una forma más completa y eficaz. Del mismo modo, esta adición de *la grafía* también supone cambios en la recepción de la fotografía. El espectador, gracias a la función de la teoría, será capaz de leer más y mejor el mensaje transmitido por el autor de la fotografía. Sin teoría no hay fotografías, probablemente haya *fotos*, pero no *fotografías*.

Pero una fotografía, aún con toda su *grafía*, está vacía e indefensa frente a las interpretaciones del espectador, al mismo tiempo que el espectador está indefenso frente a lo que la fotografía pueda articular. Una fotografía es como un cofre, el cual, dependiendo de cómo, cuándo y con qué lo llenemos, es decir, dependiendo de qué connotaciones porte su *grafía*, cambiará de significados y usos. Una fotografía de mi hija en mi cartera será distinta de la misma fotografía en su pasaporte, en las páginas de sucesos de un periódico o en *Facebook*, a la vez que la misma fotografía se convertirá en otras fotografías para un agente de aduanas, un lector de un periódico o un amigo suyo. Lo mismo ocurrirá si cambian las circunstancias; si, por ejemplo, a mi hija le ocurriese algo, ese nuevo contexto hará que los significados y usos de la fotografía cambien radicalmente. Según se dote de contexto a la fotografía, según cómo, con qué, quién, por qué, para qué y cuándo, llenemos el cofre, su significado y usos variarán. Y quizás una de las funciones de la teoría sea la de ser la llave de ese cofre que nos permite no solo abrirlo, sino que además nos enseña diferentes estrategias para fabricar nuestras propias llaves que abrirán otros cofres. Pero esa llave también nos protege de la propia fotografía, gracias a la teoría, nosotros ya no estamos indefensos ante ella; al mismo tiempo, al obligarnos a usar la llave del cofre, la teoría no está indefensa ante nosotros. Hoy en día, apretar el botón, aunque sea en el momento decisivo y de la manera técnicamente más perfecta, ya no es suficiente para hacer fotografías. Como tampoco lo es darle patadas a un balón para ser futbolista.

Lógicamente, la relación entre la teoría y la práctica de la fotografía es de vital importancia, una relación que, por otro lado, ha sido siempre compleja. A veces, la teoría fotográfica ha sido dependiente y parásita de la práctica, en ciertos momentos, el discurso teórico se ha ido amoldando y adecuando a las corrientes que han dominado la práctica fotográfica. En este sentido, la teoría ha podido ejercer como un sismólogo, que es incapaz de anticiparse a un terremoto pero lo analiza y lo justifica, siempre a posteriori, con todo lujo de detalles. En este caso la teoría siempre va por detrás de la práctica, siempre ha actuado una vez han ocurrido los hechos. Por otro lado, la práctica también se ha visto influenciada por las corrientes teóricas e intelectuales de un determinado momento. En cierto modo, ocurre lo mismo que con la economía, si el director del Banco Central Europeo anuncia que

se podrían subir los tipos de interés debido a la coyuntura económica mundial, la Bolsa reflejará el efecto de esta reflexión bajando las cotizaciones de sus valores, poniendo la práctica a remolque de la teoría. Esta relación, que en ocasiones ha sido de parasitismo —relación en la cual la asociación es desventajosa para alguna de las partes— debería ser en realidad de mutualismo, en la que la asociación es ventajosa y necesaria para ambas partes y no es dañina para ninguna de los dos. La relación entre la teoría y la práctica fotográfica debe ser como la simbiosis planta-animal en la polinización: flexible, rentable e irremplazable para ambas y no perjudicial para ninguna de las dos. Teoría y práctica deben encontrar una relación de equilibrio en el que ambas puedan sacar el máximo provecho y mejora de esta relación mutualista.

La teoría de la fotografía: ¿Una disciplina oculta?

En 1996, en las conclusiones del *Llibre blanc del patrimoni fotogràfic de Catalunya*, promovido por la Dirección General del Patrimonio de Cultura de la Generalitat de Catalunya y coordinado por Cristina Zelich, se especificaba que: «La reflexión teórica sobre el hecho fotográfico en nuestro país es prácticamente inexistente y esto se refleja claramente en la menguada bibliografía que hay en el mercado, compuesta en un 90% por traducciones». Curiosamente, el mismo año, Marta Gili, en las *III Jornadas de Estudio de la Fotografía* coordinadas por Rafael Doctor y organizadas por la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, señalaba que el impulso que había alcanzado la fotografía desde los años 80 no se correspondía en absoluto con la casi nula edición de monografías especializadas de índole teórica y crítica. Actualizando ambas conclusiones, hoy se puede volver a afirmar que la evolución de la práctica de la fotografía en los últimos 15 años tampoco se corresponde con la evolución de su teoría, como queda patente con la bibliografía actual, compuesta quizás por un 80% de traducciones, siendo muy generoso. La presencia de la teoría de la fotografía en el estado español se reduce a los rincones del mundo universitario, los cuales son deficientes, escasos y muchas veces bien escondidos. La fotografía, por su propia inexistencia como área de conocimiento en la universidad española, siempre ha estado al amparo de otras disciplinas, muchas veces actuando incluso como complemento y accesorio de esas disciplinas.

La realidad es que la fotografía tiene que vivir de prestado, al amparo de otros hogares institucionales como los departamentos de Bellas Artes, Comunicación Audiovisual o Historia del Arte. Esta situación, sin embargo, no tiene nada de nuevo. Hace ya 120 años Albert Londe, fotógrafo e investigador francés del parisino

hospital Pitié-Salpêtrière, manifestaba su asombro porque en 1889: «a pesar de las numerosas e importantes aplicaciones de la fotografía, no se haya creado todavía su enseñanza oficial». Más preocupante es la situación concreta de la teoría de la fotografía, el teórico y artista británico Victor Burgin en la introducción de su libro *Thinking Photography*, declaraba en 1982 que los escritos recogidos en dicho libro eran una contribución *hacia* la teoría de la fotografía y no una contribución *a* la teoría de la fotografía ya que, en aquellos años, para Burgin, no existía todavía la teoría de la fotografía como disciplina formada e independiente. Casi treinta años después de los influyentes escritos del propio Burgin u otros teóricos como Barthes, Sontag, Tagg, Krauss, Sekula, Rosler, Crimp, Bourdieu, Solomon-Godeau y Owens, entre otros muchos, ¿podemos hablar ya de la teoría de la fotografía como disciplina formada e independiente? Pues como las *meigas*, haberlas *hailas*. Sin lugar a dudas, fuera de nuestras fronteras, existe y goza de una salud envidiable en algunos países. Sería discutible definirla como formada e independiente dentro de nuestras fronteras.

¿Existen en España teóricos de la fotografía, profesionales que se ganen la vida teorizando y pensando sobre la fotografía?, ¿dónde se forma un teórico de la fotografía?, ¿qué hay que hacer para serlo?, ¿dónde se produce la teoría de la fotografía? La universidad, que debería ser la institución que fomentase e impulsase el estudio de la teoría de la fotografía, apenas lo hace. No hay más que, por ejemplo, echar un vistazo a las tesis doctorales en torno a la teoría de la fotografía generadas en la universidad española en los últimos años —no olvidemos que, además de transmitir conocimiento, la universidad debe generarlo—. Lo mismo ocurre en el ámbito privado, apenas existen iniciativas que ofrezcan las plataformas necesarias para la difusión de trabajos teóricos. La editorial Gustavo Gili, única editorial privada española que en los últimos años ha publicado de forma regular libros de teoría de la fotografía, se está replanteando esta línea de negocio por sus bajas ventas. El último libro publicado por Gustavo Gili: *Historias de la fotografía española, escritos 1977-2004*, una recopilación de textos escritos por Joan Fontcuberta, tiene, incluso en el título, toda la pinta de ser el epitafio de esta línea de libros sobre la historia, teoría y crítica de la fotografía. Si para un fotógrafo es difícil empezar, no digamos para un teórico de la fotografía, sin casi publicaciones, becas o premios dónde poder difundir sus trabajos teóricos. De todo esto deriva la importancia de los festivales de fotografía y sus encuentros o debates teóricos. Al ser prácticamente los únicos contextos en donde se produce y transmite teoría de la fotografía en España, éstos son de vital trascendencia para el desarrollo, no sólo de la teoría de la fotografía, sino de la propia fotografía.

Si el teórico de la fotografía no lo tiene fácil, tampoco lo tiene el potencial lector y consumidor de la misma. A la falta de una variedad de textos interesantes y originales en castellano sobre la fotografía, se une su muchas veces su prohibitivo precio. Buscando en internet el precio de *Cámara Lucida*, en diferentes países, uno se da cuenta que, mientras en países como Reino Unido, Canadá, Estados Unidos, Francia, Japón o Alemania no hay que pagar más de diez euros para hacerse con el libro de Roland Barthes, en España hay que pagar 18 euros para adquirir el mismo libro. Más alarmante es la comparación con países de habla hispana, el mismo libro (literalmente la misma edición) en Méjico cuesta 12 euros mientras que en Argentina vale menos de 8 euros. Esta es una perspectiva un tanto simplista de un problema complejo y quizás no sea este el contexto adecuado para profundizar en él, pero desde luego creo relevante señalarlo. Aún así no me resisto a formular la pregunta tópica, ¿son los libros, incluso los de teoría de la fotografía, muy caros en España porque no se venden o no se venden porque son muy caros? Obviamente no creo que el precio sea el principal problema del escaso interés hacia la teoría de la fotografía, sin duda alguna existen otros muchos de más relevancia y, probablemente, de más difícil solución.

Otro de esos factores que influyen en el subdesarrollado estado de la teoría de la fotografía en España es la poca accesibilidad de muchos de esos textos. Tradicionalmente en España se ha teorizado y pensado la fotografía desde un punto de vista formalista y semiótico, sólo se ha hablado de la fotografía como signo, fluctuando entre su iconicidad y su indicialidad. Y la fotografía es, afortunadamente, mucho más que todo eso. Viéndola desde esas perspectivas singulares no le hacemos más que un flaco favor. Sería tanto como afirmar que toda literatura, o incluso toda escritura, es del tipo «novela romántica». Existen las novelas románticas, pero también los ensayos, las actas notariales, las cartas de amor, las instrucciones de un frigorífico, las pintadas en la puerta de un W.C. o los mensajes SMS. Muchos fotógrafos y estudiantes de fotografía sienten cierta alergia hacia la teoría de la fotografía porque la ven como algo difícil (muchas veces innecesariamente difícil) e inalcanzable y no aprecian su relevancia y utilidad para su trabajo. Esta circunstancia ha sido potenciada en el pasado por el hecho de que mucha de la teoría ha sido escrita por expertos para otros expertos que ya estaban familiarizados con los temas, vocabulario y argumentos previos, usando un lenguaje muchas veces superfluamente incomprensible, dentro de un circuito académico al cual sólo los propios académicos tenían acceso. El resultado es que la teoría de la fotografía ha sido muchas veces elitista, inalcanzable e impermeable para el creador y muchos de los fotógrafos que podrían haberse beneficiado de ella, e incluso crearla (no

deberíamos olvidar que los primeros teóricos de la fotografía fueron los propios fotógrafos), se han mantenido excluidos y por lo tanto alejados de ella.

Quizás habría que recuperar la figura del intelectual del siglo XIX quien hacía accesible la cultura al ciudadano, esa figura de traductor cultural que democratiza y hace accesible lo muchas veces innecesariamente inaccesible. Un concepto complicado será siempre complicado, pero se debería evitar lo artificialmente complicado. Dotar de una utilidad accesible a la teoría de la fotografía no debería quitarle ni seriedad, ni rigor, ni profundidad en sus planteamientos. Lo difícil no es explicar un concepto complicado de una manera compleja, lo difícil es explicar una idea complicada de una forma sencilla. Basta con observar los programas y documentales de divulgación científica que han aparecido en los medios de comunicación en los últimos años para darse cuenta de que no se trata de convertir lo complejo en simple, sino en sencillo e interesante, y por lo tanto, en útil para el público.

En el fondo existe un problema de educación a todos los niveles, desde la educación reglada obligatoria hasta una educación social y cultural. Resulta paradójico que nuestros alumnos de educación infantil y primaria, nacidos en plena era digital, sigan recibiendo básicamente una educación textual, dónde las imágenes sólo son usadas como meras ilustraciones, carentes de toda significación independiente y subyugadas al texto que acompañan. Por mucho que la *CAM 1* sea un éxito de ventas, si no se enseña a nuestros hijos desde pequeños lo que significan esas imágenes, y cómo usarlas, seguiremos creando «ignorantes» para el futuro. Además, tampoco fomentaremos ni el crecimiento emocional sano, ni la capacidad de imaginar, ni el desarrollo sensorial integral, ni la formación de intereses y gustos propios, ni la capacidad de expresión, ni el desarrollo de la socialización de nuestros hijos. En pleno siglo XXI, y frente los millones de imágenes a las que nos enfrentamos, tanto como consumidores como productores, es fundamental que se eduque no sólo en el lenguaje fotográfico sino también en un lenguaje visual más amplio; no podemos hacer y consumir miles de imágenes sin que exista una pedagogía seria al respecto.

Este preocupante panorama, afortunadamente, va cambiando poco a poco. La pasada primavera, y en poco más de un mes, se celebraron debates teóricos en torno a la fotografía en España como *Encontexto* en la Complutense de Madrid; el propio *SCAN*, las *Jornadas de Estudio de la Imagen* en el centro Dos de Mayo de Madrid, los encuentros de *PhotoEspaña* o el propio diálogo de *SCAN*. También hay editoriales que están haciendo una labor importante en este campo, CENDEAC, el Centro de Publicaciones de la Universidad de Salamanca, Akal o Gustavo Gili, en-

tre otras hasta ahora. Además, poco a poco, van apareciendo programas en algunas universidades que invitan a la reflexión teórica de la fotografía, así como algunos proyectos de publicaciones universitarias en torno a la teoría de la fotografía. También nuestro mayor conocimiento de otros idiomas nos está permitiendo el acceso a publicaciones y textos sobre la teoría de la fotografía no traducidos al castellano, hasta hace poco inaccesibles para muchos lectores. Pero, además, hay un incremento en la curiosidad por la teoría de la fotografía entre los fotógrafos, valga de ejemplo el número de inscripciones que tienen los debates teóricos de festivales de fotografía o la aparición en Europa de revistas dedicadas exclusivamente a la teoría de la fotografía (en poco más de un año han aparecido tres publicaciones sobre teoría de la fotografía solamente en el Reino Unido). Aunque estas tímidas iniciativas están todavía lejos de un escenario ideal para la reflexión de la fotografía, quizás tenga razón Fontcuberta cuando apunta en la introducción del libro *Estética Fotográfica*, que: «... a fuerza de repetir que la fotografía era un arte sin teóricos hemos llegado a creérselo». Tal vez el problema sea de otra índole, más de difusión, distribución o consumo, o quizás sea un problema de accesibilidad, aplicación, utilidad y usabilidad. O tal vez sea una cuestión de definiciones, de saber qué es o qué puede ser, o cómo debe ser la teoría de la fotografía, o qué y cómo se debe estudiar. Quizás lo que necesite la teoría de la fotografía sea reinventarse y reformular su definición y función.

La teoría de la fotografía: ¿Una «transdisciplina»?

Durante los últimos treinta años hemos estado leyendo a los mismos autores en la teoría de la fotografía, negándonos la posibilidad de pensar la fotografía desde diferentes lentes y perspectivas. Esto ha provocado que quienes hemos escrito o enseñado teoría de la fotografía lo hayamos hecho basándonos en esos mismos autores, los cuales, por otro lado, había que citar obligatoriamente en ciertos contextos si uno quería que le tomasen en serio, creando un círculo vicioso del que no es fácil salir. Afortunadamente, cada vez más las biografías de los teóricos de la fotografía están sufriendo un enriquecedor mestizaje por parte de otras disciplinas. La práctica de la fotografía, ya desde sus principios, se vio influenciada por otras disciplinas, tanto artísticas como sociales. Si entendemos la fotografía como una práctica de producción de significado, no cabe duda de que esa práctica será una relación compleja entre instituciones, textos, distribución, producción, consumo y contextos que otorguen a la fotografía una heterogeneidad que la teoría de la fotografía no puede seguir obviando, como lo ha estado haciendo durante muchos años. Si la fotografía opera en la sociedad política, psicológica, sociológica

o ideológicamente, la disciplina que estudie la fotografía debe pensar y estudiar la fotografía desde los mismos campos, es decir, debe ser multidisciplinar. El estudio de la fotografía excede la propia fotografía, debe salirse de la propia fotografía para poder estudiarla con propiedad, dejar de mirarse el ombligo, mezclarse con otras disciplinas, olvidarse de su *purismo*, superar su egocentrismo crónico, ser infiel a sí misma y practicar una poligamia mestiza. Es decir, adoptar posturas múltiples y abiertas que abran otros campos de visión, muchos de ellos todavía por explorar

Aunque cocinemos con los mismos ingredientes, el hacerlo bajo la influencia de otras culturas y maneras de cocinar dará como resultado una comida mucho más rica y variada (incluso aunque usemos los últimos avances en tecnología culinaria). La transformación actual de la fotografía no sólo tiene que ver con cambios tecnológicos, también está siendo influenciada más que nunca por una gran variedad de disciplinas y culturas. Pensar la fotografía desde disciplinas como la historia del arte, periodismo, historia, lenguaje, literatura, antropología, sociología, psicoanálisis, cine, estética, bellas artes, filosofía, estudios de género, *cultural studies* o feminismo, entre otras muchas posibles, sin duda brindará al resultado de ese estudio unas conclusiones mucho más ambiciosas, certeras y apropiadas. Indudablemente, estos movimientos multidisciplinarios de la fotografía enriquecerán nuestra manera de mirar las fotografías, pero también el cómo pensamos, entendemos y hacemos fotografías. Una aproximación multidisciplinar e interdisciplinar a la teoría de la fotografía nos proporcionará diferentes modelos de llaves, que en contraposición a la llave única, nos permitirán abrir el mismo cofre por diferentes cerraduras, u otros cofres que nos encontremos dentro del primer cofre, a la vez que otros cofres para los que quizás no teníamos la llave adecuada o ni tan siquiera sabíamos que existían.

La teoría de la fotografía debe reflexionar sobre la fotografía, polemizar lo anteriormente pensado, argumentar tesis y conceptos prestados de otros campos, volver a pensar esas tesis, renovarse constantemente y establecer relaciones de simbiosis con otras disciplinas. En definitiva, abrir un debate que debe permanecer en constante desequilibrio bajo la constante influencia de otras áreas de conocimiento. En contraposición al tradicional acercamiento teórico único y singular hacia la fotografía, existe la necesidad de adoptar posturas múltiples y abiertas a través de las cuales podamos entender mejor la fotografía y que nos puedan ayudar a descifrar mejor los diferentes significados, usos y desusos de la fotografía en la sociedad actual. Por ello, tal vez la flexible, inestable, permeable, híbrida, nómada y dispersa naturaleza de la fotografía es lo que hace de ella, más que una disciplina, una «transdisciplina».

La teoría de la fotografía: ¿Una «transdisciplina» por (re)inventar?

Podemos deducir que la teoría de la fotografía trata de una fotografía, pero, ¿qué es una fotografía? Casi 200 años después de su descubrimiento, quizás todavía estemos lejos de llegar a entender qué es la fotografía. En la introducción del libro *¿Qué ha sido de la fotografía?* editado por David Green, se apunta que, dado que ya no podemos suponer que la imagen fija impresa es la forma de la fotografía, sino una de las múltiples posibilidades de manifestarse, la fotografía ya no tiene, si alguna vez la tuvo, una estabilidad ontológica. No estamos ni siquiera seguros de a qué parámetros se refiere el término *fotografía*. ¿Es la tecnología de producción? ¿O es el conjunto de prácticas culturales y discursos que han emergido sobre los usos de esa tecnología? ¿O es la acción, la práctica de *tomar una fotografía*, con toda la complejidad cultural que esta frase implica? La fotografía se ha convertido en un medio tan escurridizo y nómada que resulta difícil de definir, tanto como lo sería la enumeración de todos los diferentes tipos existentes de *fotografías* posibles, algo, que por otra parte, carecería de sentido. La fotografía ya no es únicamente un «índice» o un «metalenguaje del arte», como sugirió Rosalind Krauss, sino algo mucho más complejo y plural. Es posible que llevemos demasiados años preguntándonos las preguntas equivocadas, quizás todavía lo hacemos. O tal vez ni siquiera tengan sentido esas cuestiones ni sus respuestas.

El *privilegiado* estatus de la fotografía como árbitro de la verdad fue puesto en duda en los 80 con la aparición de las tecnologías electrónicas y digitales y condujo a la fotografía a representar y simular su propia muerte, inducida desde dentro de la propia fotografía. Sin entrar en el debate si la fotografía ha muerto o no, el medio, en esencia, no ha cambiado. Las fotografías siguen teniendo dos dimensiones independientemente de su formato o su soporte, tampoco la manipulación es una novedad de lo digital, básicamente seguimos usando una caja con un agujero. Todavía no hemos visto, por poner algunos ejemplos utópicos, fotografías con olor, fotografías sin ningún tipo de soporte físico o digital que pudiesen ser vistas exclusivamente en la mente del espectador o fotografías en las que nos pudiésemos, literalmente, introducir. Según vayan evolucionando las fotografías, habrá que adaptar sus reglas y gramática, o incluso inventar unas nuevas. Pero al igual que sucede en los idiomas, su práctica y uso siempre irán muy por delante de su teoría. Ante esta realidad quizás es hora de que la teoría de la fotografía se olvide del cómo y empiece a preocuparse del porqué y para qué.

Uno de los cambios más relevantes de la fotografía está fuera de la propia fotografía como medio. Radica en el espectador, convertido a su vez en productor, en

el uso y entendimiento que éste tiene de la fotografía. Los usos de la fotografía, la manera de construir la relación de la fotografía con lo real, la relación entre nuestra lectura de la fotografía y nuestro entendimiento de la tecnología que ha sido usada para producir esa imagen, es probablemente lo realmente novedoso de la revolución digital. Tanto como lo es la evolución tecnológica, la cual no sólo influye en la estética sino también en la percepción, especialmente en un contexto en el que el espectador ha pasado de ser un sujeto pasivo a la posibilidad de ser un agente activo y pasivo al mismo tiempo. Afortunadamente, después de 170 años, cada vez más el espectador es capaz de leer y entender las imágenes más allá de su técnica, pero también es más consciente de ella. La teoría de la fotografía hoy, que no debe de ser solo un conjunto de conocimientos para ser aplicados, está indudablemente afectada por la evolución de los artefactos visuales que teoriza y debe evolucionar con y para ellos, pero sobre todo con y para los usuarios que los utilizan y consumen imágenes.

¿Por qué no recordamos la lista de los reyes godos, no pasamos del *My Taylor is rich* o no sabemos resolver una integral o realizar un análisis sintáctico de una frase? Probablemente porque cuando estudiamos en el colegio no se nos enseñó ni con claridad, ni en relación con otras áreas de conocimiento, ni se nos explicaron antecedentes, consecuencias, repercusiones o su aplicabilidad en nuestra vida diaria. Es decir, al igual que ha pasado con la teoría de la fotografía, no nos dijeron ni por qué ni para qué teníamos que estudiarlo, no se nos enseñó su utilidad. El dibujante Randy Glasbergen plasmó este tipo de pedagogía en una brillante tira cómica en la que un alumno le preguntaba a su profesor por qué tenía que estudiar álgebra, a lo que el viejo profesor le respondía que simplemente porque él tuvo que aprender esa *basura* de joven y ahora le tocaba hacerlo a él.

La teoría de la fotografía debe de ser accesible, clara, democrática. Pero ante todo debe ser útil. Si no es útil no sirve de nada. Y quizás sean estas dos las grandes asignaturas pendientes de la teoría de la fotografía. Una mayor accesibilidad a la teoría de la fotografía proporcionará, inevitablemente, una mayor utilidad y beneficio de la misma. Y ahí será donde la teoría justifique por sí misma su indispensabilidad.

Bibliografía

BARTHES, Roland (1990): *La Cámara Lucida*, Barcelona, Paidós.

BURGIN, Victor (ed.) (1982): *Thinking Photography*, Londres, MacMillan.

GREEN, David (ed.) (2007): *¿Qué ha sido de la fotografía?*, Barcelona, Gustavo Gili.

FONTCUBERTA, Joan (1997): *El beso de Judas*, Barcelona: Gustavo Gili.

— (ed), (2003): *Estética Fotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili.

— (2008): *Historias de la fotografía española, escritos 1977-2004'*, Barcelona, Gustavo Gili.

KRAUSS, Rosalind (1996): *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial.

Llibre blanc del patrimoni fotogràfic de Catalunya, (1996): Barcelona, Generalitat de Catalunya.

III Jornadas de Estudio de la Fotografía, (1996): Madrid, Comunidad de Madrid.