

Sobre la frontera entre arte y documento

Antonio Ansón

Este trabajo propone una reflexión sobre los límites entre arte y documento aplicados al ámbito de la fotografía. Defiende la tesis de que la fotografía encierra una doble dimensión mercenaria y artística.

This paper proposes a reflection on the boundaries between art and document applied to the field of photography. It defends the thesis that photography holds a dual dimension mercenary and artistic.

Al consultar las diferentes historias de la fotografía percibimos las dificultades para determinar la naturaleza del medio fotográfico, el ir y venir de una herramienta que se debate, todavía hoy, entre la funcionalidad impuesta por ese carácter propio e irrenunciable de la fotografía que reproduce la realidad con absoluta e incuestionable precisión, y su aspiración, igualmente legítima, para ser arte.¹ De esa funcionalidad mecánica parece emerger el complejo de patito feo que no termina de desaparecer y la persigue como un anatema. Observo entre los fotógrafos cierta incomodidad y desazón en su actitud reivindicativa y crítica de una disciplina que quiere ser artística y diferenciarse frente a prácticas vinculadas con la industria, la investigación (medicina, laboratorios de microfotografía...) y hasta la publicidad. La fotografía de autor reivindica un territorio exclusivo y noble con respecto a esos modos ordinarios de manipulación, adyacentes, incluso para aquellos que, más integristas que ningún otro, todavía creen y se pronuncian en tanto que creadores contra su autoría y el carácter artístico del medio fotográfico. Y, sin embargo, pienso que, contrariamente a lo que muchos, aunque no todos, pretenden, el valor de la fotografía, su ventaja y su riqueza con respecto a otros medios de expresión visual característicos del siglo XIX y XX, es precisamente su carácter híbrido y escurridizo, heterodoxo e inclasificable, lo que le otorga una fuerza y un margen de acción que nin-

gún otro medio ha alcanzado en la historia del arte contemporáneo.

Si tomamos como referencia el cine, por ejemplo, observamos que aquello que revolucionó el universo expresivo del siglo XX, incorporando al bagaje creativo del arte no pocos procedimientos hasta entonces inéditos, se ha visto abocado a una involución estética que lo ha conducido a los planteamientos más naturalistas y conservadores que nunca la novela del siglo XIX hubiera soñado para sí misma. Jamás un medio de expresión ha contado con tantos recursos para infrautilizarlos de semejante modo. La fotografía, sin embargo, que nace como herramienta de la ciencia, como culminación del espíritu positivista e industrial de finales del XIX, en plena apoteosis del Realismo y del Naturalismo en cuanto concepciones estéticas, ha conseguido anexionarse, manipular —en el mejor sentido de la palabra—, influir y hacer de un procedimiento mecánico un utensilio reivindicativo, provocador y más libre que nunca. La fotografía, al contrario que el cine, nace de la ortodoxia industrial para, desde adentro precisamente, hacer estallar los cimientos de una concepción ordenada y racional en la representación de lo que somos y del mundo en el que vivimos. La fotografía es capaz de fagocitar, acoplarse como un camaleón y hacer suyas formas y procedimientos ajenos a pretensiones un tanto repipis del arte para hacer realidad el postulado surrealista, probablemente uno de sus logros más importantes lejos de la estética; de hacer de la vida, de todos los ele-

Antonio Ansón es autor de libros como El istmo de las luces. Poesía e imagen de la vanguardia (1994), novelas como Álbumes. Fotografía y literatura (2000) y El limpiabotas de Daguerre (2007). Ha editado Los mil relatos de la imagen y uno más (2004) y Para qué fotografiar (2006). Dirige la colección de libros de fotografía Cuarto Oscuro.

Palabras clave:

- Fotografía
- Documento
- Arte
- Literatura

¹ Dejan patente la complejidad de la cuestión los trabajos reunidos por J. FONTCUBERTA (Ed.), *Fotografía. Crisis de historia*, Actar, Barcelona, 2003.

mentos de la vida, prosaicos, técnicos, científicos, políticos, un arte.

La cosa se complica a la hora de determinar el criterio utilizado para fijar la frontera y los límites que separan un trabajo gregario de un trabajo artístico. El ejemplo expuesto por Douglas Crimp en su artículo 'The Museum's Old / The Library New Subject'² a propósito del trabajo de Julia van Haften para la New York Public Library es sólo una muestra de unos pocos casos de fotógrafos que han sido recuperados de libros ilustrados que figuraban en materias tan dispares como arqueología, arquitectura, etnografía o geología y que pasaban a llamarse Maxime du Camp o Francis Frith. Otro tanto puede decirse a propósito de Timothy O'Sullivan³ o el recientemente remitido Joan Fontcuberta a propósito del fotógrafo e historiador canadiense Ingelevics y unos álbumes de Fenton descubiertos (olvidados) en los sótanos del British Museum.⁴ Es obvio que el espacio (la sala de exposiciones de un museo, de una biblioteca) ha desempeñado un papel clave en la reclasificación de unas obras originariamente consideradas documentos que ilustraban materias diversas para pasar a ser consideradas obras de arte. Reclasificación que ha sido objeto de conocidas denuncias estéticas (Rosalind Krauss, Abigail Solomon-Godeau) subrayando el carácter aleatorio de algunas apreciaciones desde la historia de la fotografía, como la afortunada recuperación del fotógrafo gallego Virxilio Vieitez, en donde un trabajo ambulante de oficio que recoge retratos en pueblos y aldeas de personajes de los años 60 cobran de improviso una dimensión inesperada desde la perspectiva que traspasa en profundidad y emoción el documento antropológico y cultural. Otro tanto podría decirse a propósito de los encargos a la Farm Security Administration en los años 30, o el fotorreportaje bélico de Capa durante la Guerra Civil española, o la ahora ampliamente expuesta cruzada fotográfica de Gervasio Sánchez contra las minas personales. ¿Dónde termina el documento y empieza la obra de autor?

El ejemplo de Eugène Atget tal vez sea el primero en el que un movimiento artístico —de la influencia y extensión del surrealismo— se apropia y hace suyo un elemento heterodoxo de origen ajeno al artístico para otorgarle una categoría de la que previamente carecía. Decía más arriba que basta con hojear las diversas historias de la fotografía para constatar esta fluctuación que, lejos de considerarla un inconveniente, creo que para la fotografía representa una de sus mayores ventajas con respecto a otros medios de expresión. Otro tanto podemos afirmar a propósito de Blossfeldt, Marville o Martin Chambi, por elegir tres ejemplos dispares en donde se entrecruzan la botánica y el diseño industrial, el testimonio arquitectónico por encargo con la historia de una ciudad, el

trabajo de fotógrafo ambulante con un testimonio antropológico y humano que sobrepasa los límites del encargo. Nadie se sorprende de ver incluido en las historias de la fotografía los trabajos publicitarios de Paul Outerbridge, Steichen, Horst, Richard Avedon o Irvin Penn. Las esclusas estancas del arte quedan abiertas, gracias a la fotografía, a los pedidos por encargo que anunciaban y anunciaban importantes firmas comerciales. La interacción entre publicidad y arte queda manifiesta en la exposición que dedicó el Centre Pompidou en 1991 a 'Art & Pub'. Y viceversa, la fotografía artística, gratuita, es incorporada, y hasta devorada, por el mundo de la industria y el comercio: Robert Doisneau y Renault, Chema Madoz y Purificación García.

Como ejemplo conflictivo, e incluso polémico, de esta relación entre publicidad y arte, con un componente ideológico a tener muy en cuenta, nos detendremos en Oliviero Toscani, el fotógrafo que concibiera las más famosas campañas de la marca Benetton. El debate sobre el derecho de la publicidad a decantarse ideológicamente queda expuesto y argumentado, con acierto en mi opinión, en su libro *Ciao Mamma*.⁵ De la innovación indiscutible de su planteamiento son prueba las agrias y costosas polémicas que algunas de sus fotografías han suscitado. Del éxito de su planteamiento son prueba las emulaciones que han tenido lugar por parte de otras firmas comerciales, que, tratando de seguir los pasos de Toscani, se han subido al carro de acciones humanitarias encubiertas tras conocidos sellos comerciales. Ante las imágenes de Oliviero Toscani se plantean dos cuestiones: la *primera*, el derecho de la publicidad a opinar y tomar partido, desde el punto de vista de las ideas, en una dirección determinada. La separación profesional Toscani/Benetton confirma que las propuestas del fotógrafo van mucho más allá que la estricta estrategia comercial. El planteamiento de Toscani sobrepasa, en mucho, la ortodoxia de lo que las leyes del mercado, a pesar de su gran capacidad de absorción, son capaces de reconocer como aceptable.

Que pueda hacerlo resulta obvio a tenor de los resultados, y desde luego con gran éxito. Que tenga el derecho moral de hacerlo es la *segunda* parte de la cuestión, sin duda más compleja, hasta cierto punto. En este sentido, me pregunto, al hojear las páginas de cualquier gran diario, por qué la prensa escrita se siente con el derecho a reservar en sus páginas un sustancioso espacio para la publicidad, siendo ella una de las fuentes principales de financiación de esa tribuna desde la cual opinar (entraríamos igualmente en un segundo debate que evitaré en torno a la frágil línea que separa opinión e información en los diversos medios). Si esto ocurre, es decir, opinar desde fuera de la publicidad aunque sustentados y respaldados por

2 D. CRIMP, 'Del museo a la biblioteca', en *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Museu d'Art Contemporani, Barcelona, 1997 (publicado en R. BOLTON [Ed.], *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, The MIT Press, Cambridge [Mass.], 1989).

3 R. KELSEY, 'Les espaces historiographiques de Timothy O'Sullivan', en *Études photographiques*, nº 4, 2004, pp. 5-34.

4 J. FONTCUBERTA, 'La fotografía con(tra) el museo', en *Mus-A. Revista de los museos de Andalucía*, nº 9, febrero 2008, pp. 13-14.

5 O. TOSCANI, *Ciao Mamma*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1995.

ella, por qué no reconocer el derecho, como se le reconoce de forma implícita a los grandes grupos de la comunicación, a ganar dinero a la vez que se posicionan de un lado o de otro en el espectro político de nuestra sociedad. El descarado gesto de Oliviero Toscani levantó tales polémicas porque, en efecto, ponía el dedo en la llaga sobre un aspecto de nuestra sociedad que cuestiona y rompe el pacto de silencio acerca de la parcialidad y el distanciamiento con el dinero y el poder de los medios de comunicación de masas. Toscani hace flagrante los vicios de una sociedad que come con los dedos en privado y guarda las buenas formas en público. Al igual que Buñuel en su *Discreto encanto de la burguesía*, denuncia desde adentro lo que todos nosotros sabemos y practicamos con la cara dura y la valentía de hacerlo público y a la vista de todos.

Se plantea, también, una segunda cuestión que formularé a modo de pregunta: ¿cuál es la diferencia entre *La camisa del emperador Maximiliano tras su ejecución*, la conocida fotografía de François Aubert de 1876, incluida en la mayor parte de las historias fotográficas conocidas, y la polémica imagen de la ropa del militar muerto durante la Guerra de Bosnia? Ambas imágenes comparten, ontológicamente hablando, su substrato documental a través del mismo motivo. A modo de sinécdoque, ambas camisas ensangrentadas sustituyen, encarnan, la muerte y la destrucción. Sirven de prueba y nadie pone en duda la *verdad* de lo que muestran. Los problemas empiezan en la función que se pretende otorgar a ambas fotografías. *La camisa del emperador Maximiliano tras su ejecución* es exhibida como parte de la historia de la fotografía documental. La imagen del uniforme del soldado Cagro muerto en la Guerra de Bosnia, igualmente documental, aunque respaldada en esta ocasión no por la historia de la fotografía, sino por una firma comercial, levantó una agria polémica en torno a la destrucción de los contenidos de una imagen que, pretendidamente documental, es utilizada con fines comerciales.

De la ambigüedad de la imagen fotográfica, considerada como un saco vacío que es llenado de sentido gracias a la habilidad del productor de esa imagen, nace y se perpetúa el creciente desprestigio de la fotografía y de la imagen en general, en cuanto documento capaz de ser testimonio sin traicionar la realidad de la que emerge. A esta utilización tendenciosa de la fotografía en manos de quienes la producen hay que añadir la certeza que la percepción de las imágenes no es física, es decir, a través de los ojos, sino cultural,⁶ tamizada por la sociedad y el entorno al que pertenecemos, de tal modo que sólo podemos ver aquello que la cultura a la que pertenecemos nos permite percibir.⁷ Ambos aspectos desembocan en el progresivo desprestigio de la imagen como testigo presen-

*La percepción de imágenes
no es física, es decir, a través
de los ojos, sino cultural,
tamizada por la sociedad
y el entorno al que pertenecemos*

cial de cuanto ocurre en el mundo y en el autismo vital e intelectual al que este tipo de consumo de imágenes conduce.

Cabe aludir ahora al criterio de gratuidad, que distingue como documento o arte entre aquellas obras que nacen con el único propósito de satisfacer el deseo y la voluntad inalienable del productor de la obra. Hoy este criterio no me parece tan claro. Más bien aparece como una reminiscencia, coletazos del espíritu romántico que trataba de afirmarse ante una sociedad industrial que ya no contaba con el artista y el intelectual como un elemento activo y presente en la sociedad. Un criterio de gratuidad tanto más inservible en una sociedad en la que el arte se inmiscuye cada vez más en espacios que le son ajenos, y viceversa, donde el arte contaminado, o mejor dicho, enriquecido por territorios que anulan esta concepción inoperante del arte. De hecho, toda la historia del arte del siglo XX ha consistido en un abrir las puertas de manera progresiva a todo lo más vigente e inmediato en la sociedad cambiante de la que el arte forma parte: industria, arquitectura, cómic, publicidad, pornografía... en una actitud mucho más renacentista que romántica, mucho más abierta frente al gregario espíritu romántico.

Otros fotógrafos se han aprovechado del carácter documental de la fotografía para configurar nuevas propuestas que, mediante una manipulación sobre el contexto mismo de la imagen, persigue otorgar al documento significados y sentidos que le son ajenos. Se trata de ejemplos de apropiación, y hasta de vampirismo, como el de Christian Boltanski en sus trabajos *El Caso* (1988) sobre espacios del crimen descontextualizados y *Archives* (1989), que insiste, precisamente, en la incapacidad de la imagen para comunicar por sí sola un significado decantado al reunir indiscriminadamente los retratos de asesinos y víctimas sin que el receptor se sienta capaz de distinguir unos de otros. Marga Clark en *De Profundis* (1989) y Alain Fleischer en *La nuit sans Stella* (1995) se apropian de retratos lapidarios en respectivos cementerios venecianos para constituir su propia historia inventada, que no por inventada resulta menos cierta, menos *documental*, que las imágenes representando los rostros originales de los muertos. Eduardo Cortils, por su parte, en su última serie *Hombre occidental, hombre accidental/ Diálogo de los extremos. Nuevas formas de ciudadanía* (1999), recurre a viejas fotografías proce-

6 Consultar el interesante trabajo de J. CRARY, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1990.

7 Resulta en este sentido revelador el libro de H. BELTING, *Pour une anthropologie des images*, Gallimard, Paris, 2004.

¿Dónde está la verdad del documento, de la fotografía? ¿En la certidumbre del sujeto, en su existencia, o en la verdad que despierta la fotografía que cada cual quiere o puede ver?

dentos de tratados antropológicos para restituir su contexto a los personajes robados, clasificados, diseccionados en obras científicas, en un intento de reflexión cultural en torno a países ricos y pobres, Occidente frente a Tercer Mundo, mediante una reflexión sobre la conquista y el sometimiento cultural y económico también a través de la imagen.

Otro de los aspectos documentales de la fotografía, que ocupa por derecho propio su espacio exclusivo en los libros de historia, hábilmente incorporado y manipulado para formar parte de los cánones estéticos de la fotografía de autor, corresponde a la fotografía doméstica, encarnada en su máxima expresión gracias al álbum familiar.⁸ La presencia, desgarradora en el caso de Nan Goldin, vinculada a lo social en Martin Parr, íntima en obras como *Françoise* (1998) de Bernard Plossu, las lúdicas puestas en escena de Pierre et Gilles, y de manera mucho más tendenciosa y crítica hasta la acidez en las fotografías de Mary Frey que, acompañadas de certeros comentarios y pies de foto, consiguen imprimir a imágenes cotidianas una dimensión reflexiva sobre los valores y roles en las relaciones masculino/femenino de la sociedad contemporánea, o las puertas abiertas a la intimidad más o menos recreada de Jana Leo. El álbum familiar, junto a la radiografía como imagen del cuerpo y de la enfermedad, tal vez sean dos de los aspectos de la fotografía, el doméstico y el científico, que más influencia y presencia han tenido y tienen en la literatura que nace y evoluciona con el nacimiento de la fotografía. Marcel Proust, Günter Grass, Juan Benet, Marguerite Duras, Paul Auster son algunos ejemplos en donde la fotografía familiar desempeña un papel decisivo en sus obras. Para Thomas Mann o Hervé Guibert el carácter científico de la fotografía médica nos introduce en un territorio que trasciende el valor documental y nos conmueve.

De todas las interferencias posibles entre arte y documento, caso de que no debieran considerarse de alguna forma una misma cosa, considero las incursiones de artistas como David Levinthal, Martí Llorens y, de forma particular, Joan Fontcuberta, excelentes referencias de las posibilidades creativas que esta intersección ofrece, por el coqueteo llevado a cabo entre ambos registros, y por la voluntad deliberadamente equívoca que emana de las intenciones de cada uno de los creadores.

Las muñecas redecoradas y fotografiadas por David Levinthal tienen mucho de puesta en es-

cena, una categoría que merecería, por su interés intrínseco, una apartado propio. Esta puesta en escena de estereotipos sociales, culturales y eróticos por medio de la manipulación visual de unos objetos está emparentada directamente, aunque cada cual con su particularidad, con aquellas otras de Claude Cahun, Pierre Molinier, Cindy Sherman, Sophie Calle o Tracy Moffat. Tanto en el caso de David Levinthal, como Martí Llorens y Joan Fontcuberta, se trata de una conspiración que se alía con arquetipos culturales, emotivos e históricos, además de científicos, para crear una falsa ilusión de realidad, escudándose en esa creencia ontológica en la imagen que proclamaba André Bazin,⁹ y que perdura con la misma intensidad y empeño que la confianza del lector en la palabra escrita desde que se inventara la imprenta.

Martí Llorens, por su parte, propone en *Memoorias revolucionarias* (1999) una reconstitución emotiva del recuerdo a través de una mistificación que toma como punto de partida viejas fotografías tomadas durante la contienda española por soldados republicanos. Las imágenes aparecen acompañadas de un breve texto autobiográfico que lleva por título, revelador, 'La vida no vivida'. Tanto en un caso como en otro se trata de un documento que, aunque falso, al igual que la crónica imaginaria del narrador que cuenta las *Città invisibili* (1977) de Italo Calvino, no por ello la historia que dicen resulta menos cierta para el Gran Khan y los protagonistas, emocionales, de las fotografías de Martí Llorens, realizadas, para ser exactos, durante el rodaje de la película *Libertarias* en el verano de 1996. ¿La verdad de Capa es más verdad que la de Martí Llorens? ¿Imágenes preparadas como su emblemático *Miliaciano abatido en combate* o la conocida *Le baiser de l'hôtel de ville* de Doisneau, son menos verdades que el resto de sus fotografías? ¿Dónde está la verdad del documento, de la fotografía? ¿En la certidumbre del sujeto, del objeto fotografiado, en su existencia cierta, o en la verdad que despierta la fotografía que cada cual quiere o puede ver? ¿Qué hay de cierto y de imaginario en el dolor que expresa el rostro de la Madonna? ¿Cuántas verdades convergen en cada una de las fotografías que consumimos? Estamos condenados a vivir con verdades a medias, con la verdad de cada cual, con tantas verdades como espectadores consumen una fotografía, en un espacio y un tiempo (histórico, como la Guerra de Bosnia) sin que sea posible alcanzar un espacio, una tierra de nadie y para todos donde aceptar y vivir con las imágenes como lo que son, sólo imágenes.

El fotógrafo que mejor ha comprendido el valor de la fotografía en tanto que comodín en el juego de la realidad es Joan Fontcuberta. Algunos de sus más representativos trabajos ilustran su habilidad y su empeño para hacer decir a las imágenes lo que efectivamente dicen y nada más, poniendo al

⁸ Ensayos como los de B. MARY (*La Photo sur la cheminé*, Métailié, Paris, 1993) y el de M. HIRSCH (*Family Frames*, Harvard UP, Cambridge [Mass.], 1997), hacen justicia con un práctica que excede hoy, con mucho, los límites del álbum familiar.

⁹ A. BAZIN, 'Ontologie de l'image photographique' (1945), en *Qu'est-ce que le cinéma*, Ed. du Cerf, Paris, 1985.

descubierto, desenmascarando, una serie de mecanismos implícitos, de procedimientos, que van a parar directamente a la esencia misma y profunda de la materia fotografía: la mimesis como trampa. *Fauna* (1989), *Sputnik* (1997), *El artista y la fotografía* (2000), además de un notable trabajo ensayístico materializado en las obras *Le Baiser de Judas. Photographie et vérité* (1996) y *Ciencia y fricción. Fotografía, naturaleza, artificio* (1998), convierten su trabajo en un gran interrogante que se pregunta por valores tan arraigados en nuestra sociedad occidental como “espíritu científico”, “verdad periodística” y “pacto visual”.

En *Fauna*, junto a Pere Formiguera, recrea la supuesta existencia de un investigador, el Dr. Peter Ameisenhaufen, del que, a través de una propuesta de investigación y búsqueda, el azar quiere que se descubran sus archivos y en ellos una extraordinaria colección de animales imposibles. El resultado es un bestiario tan imaginario como posible y razonable, refrendado por todo un trenzado científico que corrobora mediante fotografías la existencia de esos seres y especies desaparecidos. *Sputnik* es la reconstrucción de la vida del astronauta Ivan Istochnikov, “un ser ignorado que, de pronto, al conjuro de pruebas tangibles y datos reveladores, se hace visible”. El proyecto se propone reconstituir la verdad de su biografía, ocultada por razones de Estado, convirtiéndose en un alegato “contra los peligros del establecimiento formal de una realidad”. La ficción está servida y corroborada por una extensa investigación a la que no le faltan datos reveladores y sorprendentes que echan luz y verdad sobre la manipulada existencia del astronauta Istochnikov. En la página de guarda podemos leer sobreimpreso en relieve, de forma casi inadvertida, “Todo es ficción”, pues se trata, al igual que en *Fauna*, de la reconstitución de una investigación imaginaria que se sustenta en los parámetros formales de nuestra cultura científica. *El artista y la fotografía* documenta, por último, una hipotética vinculación de las celebridades Picasso, Miró, Dalí y Tàpies con la fotografía, acompañada de retratos cámara en ristre y una muestra de sus obras.

Fontcuberta juega con el ideario atribuido por Zola a la fotografía y a la novela, herencia del espíritu científico del XIX, implantado hasta lo más profundo de nuestras conciencias en el estrecho horizonte del positivismo occidental. La novela, al igual que la fotografía, es concebida por Zola como un laboratorio en donde poder investigar, experimentar y reproducir en condiciones artificiales la realidad, con la finalidad de ofrecer posteriormente unos resultados analíticos fidedignos y ciertos, objetivos y científicos. Afortunadamente, la misma literatura y fotografía se han encargado de demostrar que lo que vemos con nuestros ojos no tiene por qué ser necesaria-

Cada foto es como un espacio vacío que puede ser ocupado de múltiples formas y en donde cada cual sitúa su foto. Por eso podemos afirmar que no hay fotos sino miradas

mente cierto. Ahí quedan las narraciones de Bioy Casares y Cortázar, y las fotografías, entre otros muchos ejemplos, de David Levinthal, Martí Llorens y Joan Fontcuberta, que dejan un resquicio abierto a la imaginación como última respuesta a la contundente, inamovible y monolítica realidad del positivismo. Tras disfrutar con los engaños de Joan Fontcuberta, sólo podemos llegar a la conclusión de que la realidad, tal y como dejó claro Platón allá por el siglo IV antes de Cristo, es mentira.

Cada fotografía, sin embargo, es una encrucijada de registros. La decantación por uno en particular no depende tanto de la voluntad del fotógrafo, como de las circunstancias que envuelven la mostración y la percepción de la imagen. Un trabajo publicitario de Steichen o Horst pierde su carácter promocional, ya no sirve a la firma en su campaña publicitaria, una vez incorporado a la historia de la fotografía como tal. Otro tanto ocurre con las fotografías de reportaje, de sucesos (¿acaso se trata de las mismas para un periódico sensacionalista, para Bertillon o para Boltanski?) o de moda, que dejan de pertenecer al ámbito del testimonio para acceder a otro estatus, perdiendo el original para adquirir otros nuevos que la desvirtúan y la convierten en imágenes nuevas.

En cada imagen, por tanto, confluyen diversos registros. Dicho de otro modo, cada imagen contiene de antemano todos los registros posibles, o si se prefiere, ninguno de ellos, de tal modo que podría afirmarse que cada foto es como un espacio vacío que puede ser ocupado de múltiples formas y en donde cada cual sitúa su foto. Por eso podemos afirmar que no hay fotos sino miradas. Cada cual encuentra en la fotografía la fotografía que andaba buscando, *su* fotografía, y no *ésta* o *aquélla*. Lo que significa para mí y mi propia experiencia histórica, eso que significa para un crítico de arte, para los protagonistas implicados en la imagen, son significados distintos y hasta contradictorios.

Cada registro posee sus marcas particulares, perfectamente reconocibles por el espectador. De inmediato comprendemos que se trata de una fotografía de modas, o periodística, o artística, o científica... Cada registro abre un horizonte de expectativas perfectamente definido, y ante el cual el que percibe la imagen se prepara para recibir esa imagen. También se posiciona con el objeto de ofrecer una respuesta. Siempre hay

una respuesta. De ahí la habilidad del artista para jugar, utilizar, manipular, trastocar los diversos registros con el objeto de conseguir una imagen lo más abierta posible, lo más rica posible en posibles lecturas, en diferentes registros que viven, conviven, se neutralizan. Fontcuberta lo hace desde el imaginario científico, Llorens juega con la historia y Levinthal con las referencias occidentales del erotismo. Por otra parte, una de las constantes de la historia de la fotografía ha sido la falsificación, desde el *Autorretrato en ahogado* de Hippolyte Bayard hasta las autobiografías imposibles de Claude Cahun, Pierre Molinier, Cindy Sherman o Sophie Calle... En cierto modo, una imagen resulta tanto o más interesante en cuanto es capaz de vaciarse para significar más cosas. Por eso todas las fotografías son mentira y todas irremediabilmente ciertas.

Lo que viene considerándose como un aspecto negativo de la fotografía de autor, desde que Baudelaire la condenara y marcara con el estigma de herramienta de la memoria en su célebre crítica de 1859¹⁰ y Walter Benjamin la hiciera responsable de arrebatar al arte su aura de santidad,¹¹ es una de las grandes ventajas de la fotografía con respecto a otros medios artísticos. El ejemplo más reciente de la inseparable y fructífera dimensión mercenaria y creativa de la imagen fotográfica lo encarna Juan de la Cruz Megías, que ha hecho de la fotografía de bodas y amateur una expresión fresca del arte sin las bendiciones y bulas del arte. Las imágenes de Juan de la Cruz Megías existen sin permiso. Sus tres libros hasta la fecha publicados *Bodas/Weddings* (1999), *Vivan los novios* (2005) y *Pan, vino y azúcar* (2007), responden a un planteamiento que encierra más Modernidad y dinamismo que muchas exposiciones de culto.

La ductilidad de la fotografía, su adaptabilidad camaleónica, la convierte en un vehículo de expresión ontológicamente subversivo, libre de todo compromiso y atadura, irreverente. Ningún otro medio ha estado tan presente en todos los ámbitos del arte y, lo que es más importante, de la vida, en todos sus órdenes: culturales, comerciales, políticos, policiales, científicos, al servicio, todos ellos, del estético, con la posibilidad real de subvertirlos todos al mismo tiempo, de traicionarlos todos sin dejar de ser fiel a sí misma.

10 VV. AA., *Du bon usage de la photographie*, Centre National de la Photographie, Paris, 1987.

11 W. BENJAMIN, 'Pequeña historia de la fotografía' (1936), en *Discursos interrumpidos*, trad. de J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1989.

