

**LO QUE EL DOCUMENTO ESCONDE.
PRÁCTICAS CONCEPTUALES EN LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL**

**WHAT THE DOCUMENT HIDES.
CONCEPTUAL PRACTICES IN PHOTOGRAPHY**

Ramón Esparza

Universidad del País Vasco UPV/EHU, España
ramon.esparza@ehu.es

Resumen:

Frente a la concepción tradicional del documentalismo, centrada en la mirada del fotógrafo, la transparencia de la imagen y la estructura narrativa, en los últimos años han ido surgiendo alternativas que buscan retomar los planteamientos de algunos de los pioneros del género, como Walker Evans o August Sander, y de la práctica de la fotografía en el ámbito del discurso científico. El llamado documentalismo conceptual combina estas prácticas con las aportaciones del arte conceptual en la década de los sesenta, dando lugar a un nuevo modo de entender la construcción del discurso visual sobre el mundo histórico.

Palabras clave:

Fotografía; fotografía documental; arte conceptual; Bleda y Rosa; Xavier Ribas

Keywords:

Photography; Photographia documental; Conceptual Art; Bleda y Rosa; Xavier Ribas

Abstract:

Facing up the conventional idea of documentary, focused on the photographer's gaze, image transparency and narrative structure, last years have sought the arousal of new alternatives looking for resuming the principles of some of the photographers who pioneered the genre, like Walker Evans and August Sander, and the practice of photography in scientific discourse. The so called conceptual documentary combines these practices with the contributions of conceptual art in the sixties, resulting in a new way of understanding the construction of a visual discourse on historical world.

En su introducción a *Mirrors & Windows*, John Szarkowski repasaba, en 1978, los cambios acaecidos en el cambio del campo fotográfico en los últimos años. No eran pocos, desde luego, y uno de los más importantes era la crisis del sistema que había soportado hasta ese momento la práctica de la fotografía documental, basada en la relación simbiótica con la prensa ilustrada, y con *The Family of Man*, la exposición organizada por Edward Steichen en 1955, como referencia ideológica (Szarkowski, 1978, p. 13). Szarkowski aludía a la crisis económica de los semanarios ilustrados (*Life* y *Look*), pero también a un problema de mayor calado: la capacidad del medio para dar cuenta de las cuestiones que estaba abordando. El caso paradigmático era la guerra del Vietnam. Miles de imágenes captadas libremente por fotógrafos de todo el mundo eran insuficientes para explicar los porqués del conflicto.

La muestra del MoMA no hacía sino admitir la clara crisis del documentalismo, producto tanto de la pérdida de la inocencia social hacia la imagen como del agotamiento de las fórmulas discursivas desarrolladas en el período de los años treinta a sesenta. La fotografía, y su valor como documento, eran parte de una crisis más general, que afectaba a la sociedad mediática, el sistema capitalista y la propia noción de realidad.

Pero, lejos de acabar con el concepto de documental, la crisis llevó a la revisión de todos y cada uno de los elementos del modelo y al surgimiento de una serie de alternativas que han enriquecido el panorama artístico y, en última instancia, se han filtrado, aunque de forma muy limitada, a las prácticas profesionales del periodismo, que es el único ámbito que sigue aferrado a unos modelos que dejaron de funcionar hace años.

Este artículo se centra en el análisis de una de esas revisiones del documentalismo, la que se basa en su unión con el arte conceptual surgido de forma paralela a la mencionada crisis, y que ha permeado la práctica fotográfica desde los años ochenta.

1. No ver

Cuando un terreno queda baldío, la maleza comienza a ocuparlo lentamente. Las zarzas nacen aquí y allá, sin romper la planitud de la superficie, pero sí su antigua uniformidad. A la izquierda, como si de un antiguo monumento se tratase, se yerguen los palos despintados de una portería de fútbol.

La descripción que acabo de hacer es polivalente. Sirve para cada una de las imágenes que componen la primera muestra del trabajo de María Bleda y José María Rosa. *Campos de fútbol* (1992-1995)¹ mantiene una perfecta disciplina visual, próxima al protocolo científico: blanco y negro, la portería situada a la izquierda, suelos de tierra, la mayor parte de las veces invadidos por la maleza. Conforme nos adentramos en la serie vemos que su uniformidad se va rompiendo, como si los principios teóricos fueran por un lado y la disparidad de la vida por otro. *Accidente topográfico I*, 1993, es la primera que observamos, reforzada por lo irónico del nombre y las líneas, apenas visibles, del área de la canasta de una cancha de baloncesto. Luego vienen *Casas de Lázaro*, 1993, donde la portería es la del lado derecho, probablemente porque al fondo aparece la tapia de un cementerio, y otras que van, poco a poco, rompiendo la rigidez del planteamiento inicial, en un proceso que recuerda el guión de *El Contrato del Dibujante*, la película en la que Peter Greenaway pone en solfa la representación en perspectiva y el pensamiento racionalista que la sustenta.

Campos de fútbol es uno de los primeros ejemplos de lo que luego hemos ido conociendo como documentalismo conceptual, sobre todo a partir de la exposición *Interieurs anglaises* de Martin Parr en los *Rencontres d'Arles* de 2004. Parr, quien ha ido ampliando últimamente su pasión por la acumulación, combina en sus últimas exposiciones la exhibición de su obra con la de sus colecciones de los objetos más variopintos.

¹ <http://bledayrosa.com/index.php?/proyectos/campos-de-futbol/> Para respetar la ley de Propiedad Intelectual, de aquí en adelante se señalan los enlaces que permiten consultar las obras de los autores en sus páginas web o las de las galerías que los representan.

Y es que la idea de documentalismo conceptual tiene mucho que ver con la acumulación, la clasificación y, en última instancia, con ese último “lugar común” o “pot-pourri” conocido como “prácticas de archivo”.

Para Parr, el documentalismo conceptual se caracteriza por “el deseo de explorar una idea, a menudo banal, desde todos los puntos de vista posibles” (Miles, 2010, p. 50). Surge, por lo tanto, de una idea previa, que el autor desarrolla en las distintas materializaciones que de ella encuentra.

Esta definición puede sonar muy semejante a una de las fórmulas clásicas en fotoperiodismo, en la que el fotógrafo, y a veces ni siquiera él, sino el editor gráfico, deciden tratar visualmente un tema y seleccionan una serie de imágenes que lo ilustren. En las páginas de los semanarios de la época clásica (los cincuenta y sesenta del pasado siglo), es algo muy frecuente y su eco todavía resuena en las agrupaciones que los editores gráficos de *Time* suelen realizar en la página web que recoge los hitos de la vieja *Life*². Pero no hace falta ir tan lejos. Los suplementos dominicales actuales están llenos de ejemplos de este tipo, en los que una serie de imágenes de distintos autores y fuentes ilustran un texto redaccional.

Smith diferenciaba esta fórmula editorial de lo que consideraba el verdadero “ensayo fotográfico”, en el que cada fotografía está pensada en relación a las otras. “Debe haber entre las fotos una coherencia que no creo que usted encuentre en la publicación habitual de un grupo de fotos bajo el nombre de noticias gráficas (*sic.*)”³ (Hill & Cooper, 1980, p. 246). Pero la principal característica del ensayo fotográfico, tal como lo concibe Smith es la implicación personal del fotógrafo y su empatía con el tema. Lo vemos en el modo en que describe su actitud en uno de sus ensayos más conocidos, *Nurse midwife*⁴, para el cual estuvo instruyéndose en una escuela de enfermeras

² <http://www.life.time.com>

³ La edición consultada en castellano utiliza el término “notas”, que considero incorrecto, ya que en el vocabulario profesional no se habla de “notas gráficas”. En la versión en inglés se utiliza “picture stories”, para la cual no hay una traducción exacta en la terminología profesional. Una “picture story” es cualquier información construida a base de imágenes con pequeños textos informativo o explicativos

⁴ <http://life.time.com/history/w-eugene-smith-life-magazine-1951-photo-essay-nurse-midwife/#1>

precisamente con la persona que luego protagonizó el ensayo (Hill & Cooper, 1980, p. 245). Pero el relato del autor no siempre coincide con el modo en que las cosas sucedieron. Wilson Hicks, primer editor gráfico de *Life*, relata en su libro sobre el funcionamiento de la revista en aquellos años cómo Smith funcionaba a menudo como si de un director teatral se tratara, organizando las escenas en función de la iluminación o el efecto que quisiera conseguir, convirtiendo con ello a los sujetos de sus ensayos en actores de su propia vida (Hicks, 1973, p. 153).

En el documentalismo clásico, el fotógrafo, como observador, ocupa el centro, del mismo modo que el ojo que mira se sitúa en el centro del mundo representado por la imagen en perspectiva. El mundo representado converge en un único punto, que es el de su mirada. El abandono de ese centro, su desocupación, es una de las primeras marcas del documentalismo conceptual. Una especie de giro copernicano en el que el fotógrafo es desplazado de su puesto privilegiado de referencia última de la imagen y de medida de las cosas a través de su mirada. Ese desplazamiento queda señalado por la sistematización de la mirada, más propia de la cámara que del ojo: la regularidad del punto de vista y su desdramatización tienden a anular la presencia del observador interno en la imagen.

La segunda serie de Bleda y Rosa, *Campos de Batalla*, iniciado en España en 1994 y todavía en desarrollo, es un buen ejemplo de ello. Estructurada formalmente en forma de dípticos, cada imagen muestra el escenario de una de las muchas batallas que suelen construir el imaginario de cualquier país. La batalla es el lugar de encuentro de los contrarios. Suele ser motivo de relatos de gloria y heroísmo, del sacrificio de unos pocos por esa idea a la que llamamos patria. Sin embargo, la imagen resulta profundamente disfórica. Nada de lo que nos muestra remite a esos momentos de gloria y drama, sino más bien a ideas de quietud, placidez o bienestar habitualmente relacionadas con un espacio abierto organizado horizontalmente. A ello hay que añadir la organización visual de cada una de las piezas de la serie como dípticos. Lejos de remedar la visión binocular humana, el díptico introduce un factor desestabilizador, que rompe con la idea de transparencia de la imagen al

incluir entre ambas un espacio (un “blind spot”) que en lugar de negro resulta ser blanco.

Así, *Campos de batalla* habla del relato y la construcción de la memoria, pero también de los límites de la imagen fotográfica. Algunas de las batallas que sientan la base de nuestra idea de España simplemente no tuvieron lugar. O se desarrollaron de forma muy distinta al relato épico que nos ha llegado, construido en muchos casos años después y por personas que no presenciaron los hechos ni tuvieron posibilidad de vivirlos. Bleda y Rosa juegan con esa desconexión entre relato e imagen, memoria colectiva y espacio perceptible. Y esa reflexión sobre la naturaleza y los límites de la fotografía es lo que mete de lleno su trabajo en lo que, desde mi perspectiva, quiero denominar *Documentalismo conceptual*.

El retorno a los orígenes, a las prácticas iniciadas en los comienzos de la modernidad, es la primera característica reseñable en esta tendencia. Olivier Lugon destaca la idea de contención como rasgo común en los dos pioneros de la fotografía documental a los que dedica su libro, August Sander y Walker Evans. Y si Grierson a la hora de definir el documental en el ámbito de lo cinematográfico marcó como límites el *newsreel* y el cine de ficción, Lugon lo parafrasea en lo fotográfico buscando marcar las fronteras con el archivo y el fotoperiodismo (Lugon, 2010, p. 26). Dos vecinos con los que hay que mantener buenas relaciones pero, al mismo tiempo, procurar no mezclarse. Ya sabemos, y Arthur Danto dio la respuesta al problema con su *teoría institucional*, tan derrotista como práctica, que la delimitación del campo fotográfico es realmente compleja y que trazar divisorias resulta imposible. Si Arthur Danto planteó la que hoy denominamos “teoría institucional” como respuesta al problema de la determinación del objeto artístico (Danto, 2002, pp. 21-64), qué no diríamos de la fotografía donde muchas de las imágenes producidas por August Sander, sin ir más lejos, fueron producidas como encargos comerciales antes de adquirir su estatus documental, primero, y artístico, luego.

Sander y Evans se caracterizan por la aparente banalidad de sus imágenes y la contención ante el objeto fotografiado. Nada encontramos en ellos de las

experimentaciones visuales de las vanguardias ni del drama del incipiente fotoperiodismo, pero sí de las pautas de la fotografía científica, que precisa de un conocimiento exacto de las condiciones de la toma para poder conceder cierta fidelidad a la reconstrucción visual del objeto. En su prolongada tarea de análisis de los discursos científicos de construcción de la verdad, Dalston y Gallison analizan el intento por parte de la ciencia de lograr una *objetividad mecánica* basada en lo visual. Esa objetividad es definida por ellos como “el insistente principio” de reprimir la intervención intencionada del artista-autor, y poner en su lugar una serie de procedimientos que pudieran, suponiendo que fuera posible, trasladar la naturaleza a la página mediante un estricto protocolo. (Daston & Galison, 2010, p. 121).

Lógicamente, esos estrictos protocolos no resultan aplicables fuera del ámbito de las llamadas “ciencias duras” (a nadie se le ocurre plantear que cada foto documental o antropológica vaya acompañada de todos los datos técnicos y de la distancia al objeto a la que fue tomada). Pero la idea de contención, de represión de la intencionalidad, se hace patente en la ausencia de dramatismo en la acción (muchas veces, en la total ausencia de acción) o las expresiones de los protagonistas, la frontalidad de la toma, la elección de una luz neutra. Son todas ellas características provenientes de la idea de objetividad y su búsqueda en el discurso científico de finales del XIX y comienzos del pasado siglo. Y son estas las características que decide asumir Walker Evans cuando afirma que “más que de *documental* debería hablarse de *estilo documental*”. Una obra de arte no puede ser un documento, puesto que el arte no tiene una utilidad concreta. “Por lo tanto, el arte no es nunca un documento, aunque puede adoptar ese estilo” (Katz, 1981, p. 364). Algo similar parece expresar Albert Renger-Patzsch, una de las figuras claves de la *Neues Sachlichkeit* cuando afirmaba que “la fotografía es, sin duda, el medio artístico más “rebelde”, debido a su proceso mecánico” (Renger-Patzsch, 1989, p. 108). Y Karel Teige, desde una Checoslovaquia, según él, atrasada en el terreno de la “fotografía moderna”, clamaba contra las pretensiones artísticas de la fotografía: “No queremos que la fotografía, incluso la más al día y perfecta, se presente a sí misma como arte, porque haciendo esto se

expone de nuevo a la peligrosa plaga del esteticismo y el academicismo”. Teige exigía extirpar tanto la “foto artística” como la de “vanguardia”. El paradigma de lo fotográfico se encuentra en las fotografía de reportaje, estática, sin vida y sin alma, como la fotografía de los álbumes de familia, y la científica. Con una sola salvedad: Eugène Atget. (Teige, 1989, p. 316).

2. Antiguos enemigos, viejos conocidos

En *La imagen precaria*, Jean-Marie Schaeffer señalaba la resistencia de la fotografía al simbolismo (1990, pp. 147-8). Su apego a lo concreto, lo irrepetible, hace que case mal con una de las condiciones básicas del símbolo, que es la abstracción. Tampoco era muy lejano el punto de vista de Régis Durand, para quien la resistencia de la fotografía a la generalización que implica el símbolo hace que estos dos principios siempre se hayan llevado mal (1995, p. 28). Lo que la fotografía nos muestra siempre es un objeto, una persona concreta, y no el conjunto de características abstractas que constituyen el ideal simbólico. Esta constatación guía cuestiones tan dispares como el pronto abandono por parte de biólogos, médicos, ornitólogos y botánicos de la imagen fotográfica para la elaboración de los atlas, después de habérselas prometido muy felices con el potencial clasificatorio de la fotografía. O lo arduo del proceso de selección de actores o modelos para una campaña publicitaria. Encontrar la persona cuyas características físicas encajen exactamente con lo que el creador publicitario tiene en mente es tarea imposible, que suele saldarse con un enamoramiento súbito o una acomodación práctica

Pero la entrada de lo conceptual en la fotografía, y de la fotografía en lo conceptual, no vino a través de la construcción simbólica, sino de la práctica documental, o, por ser más precisos, de la documentación, una distinción que nos va a ser muy útil. Cuando, en 1968, Sol Lewitt entierra su cubo conteniendo un objeto de importancia, pero pequeño valor, lo efímero de la acción le lleva a fotografiar el proceso como simple forma de registro de una acción. Algo que no está muy lejos de lo que actualmente hacemos con

cualquier pequeño acontecimiento de nuestra vida. Y esa será una de las características comunes a otros artistas del arte conceptual y performativo: el uso de la fotografía y el cine (o vídeo) como simple medio de registro de lo efímero. No hay un uso documental de los medios ópticos (en el sentido de construir un relato, una mirada del artista), sino algo mucho más simple y primitivo: un uso de documentación, de registro visual de las distintas fases de un proceso. Douglas Huebler considera la cámara fotográfica como “un medio de registro estúpido o silencioso” cuyo uso no implica intención estética alguna (Baqué, 2003, p. 99) y Dennis Oppenheim no difiere mucho en su opinión sobre el medio, o al menos, sobre el uso que los conceptualistas hacen de él: “Estaban ahí para señalar un arte radical que ya ha desaparecido. La fotografía era necesaria solamente como un residuo comunicativo” (Greene, 1993). Tampoco es que la opinión de Ruscha respecto al medio fotográfico mejore mucho: “las fotografías que utilizo no son artísticas, bajo ningún concepto. Pienso que la fotografía está muerta como arte; su único lugar está en el mundo comercial, al servicio de la técnica o de la información” [...] “Mis fotografías no son particularmente interesantes, ni tampoco lo es el tema. Son simplemente una colección de «hechos»” (Lippard, 2004, p. 43)

Resulta chocante que, de un uso tan literal, por decirlo de algún modo, tan antiartístico, si es que semejante término puede utilizarse hoy día, haya surgido uno de los puntos centrales de la fotografía contemporánea.

Volvamos, por un momento, a la semiótica. A las teorías de Charles S. Peirce, concretamente. En su conocida categorización de los signos, Peirce (Peirce, 1987) situaba, por su naturaleza, a la fotografía en la de los índices: aquellos signos que mantienen con su objeto una relación de causalidad (CP: 2.281). En cambio, los símbolos son reglas que determinan a su interpretante “Hablamos de escribir o pronunciar la palabra "hombre", pero es sólo una réplica, o encarnación de la palabra, que se pronuncia o se escribe. La palabra en sí misma no tiene ninguna existencia, aunque tiene un ser real que consiste en el hecho de que los existentes se conformarán a ella” (CP: 2.292). En otro párrafo (CP: 2249), Peirce señala que el Símbolo actúa por

medio de la Réplica. “No sólo es él mismo general, sino que el Objeto al que se refiere es de naturaleza general. Ahora bien, lo que es general tiene su ser en las instancias que él determinará”

La escritura de Peirce siempre ha resultado compleja y enrevesada, pero, por una vez, nos esclarece el planteamiento de la fotografía conceptual. Si partimos de la base de que en el arte conceptual lo importante es la idea, y que esta desborda el objeto material que la representa, debemos tener en cuenta, al mismo tiempo, que esa idea es siempre una abstracción y sólo resulta cognoscible para la mente humana a través de sus materializaciones. El ejemplo más frecuente suele ser el de la bandera. Porque la bandera es, en sí misma una ley. Tanto que figura publicada en el Diario Oficial, con sus características, colores y proporciones. Pero esa ley, en cuanto idea abstracta sólo puede ser conocida mediante la lectura del texto que la establece o mediante sus réplicas: cada una de las banderas (objetos físicos) que materializa esas características. Lo mismo ocurre con los logotipos de las grandes compañías, cuyas características y normas de uso y reproducción suelen estar especificadas de manera precisa en el manual de identidad corporativa correspondiente.

Resulta fácil ver en esta reflexión de Peirce sobre lo que llama “símbolos” el reflejo de la enorme obra de los Becher. Sus Tipologías cumplen al pie de la letra lo que Peirce señala. La diferencia entre tipo y espécimen, entre la definición de una clase y la imperfecta adecuación de cada uno de los especímenes que la componen, es la base de su trabajo. Sus series están siempre llenas de imperfecciones y “trampas” que cuestionan los límites del rigor científico. De ahí que, aunque ellos se hayan sentido siempre más próximos a la fotografía del XIX (Esparza, 2005), el rigor inicial de sus planteamientos, y sobre todo su “fracaso” (la presencia de especímenes que acaban por destruir, o al menos por cuestionar el valor del tipo) cautivaran a la crítica posmoderna por lo que tiene de crisis .

El planteamiento que proponía Martin Parr era justamente este. Partir de una idea, a menudo una idea banal, y fotografiar sus “réplicas”: la materialización de esa idea plasmada en situaciones, objetos o personas. Lo

que nos lleva a dos ideas, presentes en la práctica fotográfica desde casi sus orígenes: la de acumulación y, por consecuencia, de imposición de un cierto orden.

3. El archivo como modelo, y como sumidero

(...) constituye un archivo de (...). Desde que Benjamin Buchloch retomara el texto de Allan Sekula *The Body and the Archive* para señalar la importancia creciente de procesos como la clasificación y seriación en el arte contemporáneo, se ha producido una auténtica eclosión del término, hasta casi el punto de llegar a su inutilidad práctica. Ciertamente, la relación entre fotografía y memoria es una de las grandes cuestiones del medio; una que nos permite alejarnos de la perspectiva tradicional de la cuestión artística y adoptar una visión más amplia que contempla la fotografía inmersa en la cultura visual. Añadir a este binomio la idea de archivo, supone integrar el problema de la ordenación de esa memoria y de los procesos por los que determinados aspectos de lo histórico son recordados y registrados, mientras otros se relegan al olvido. Al fin y al cabo, no hay archivo sin *afuera* (Derrida, 1997), idea sobre la que quizá sería conveniente recapacitar en el momento actual en que el mundo del arte parece querer incluir la totalidad de sus prácticas en ese paraguas total en que ha convertido el archivo.

Pero más allá de un término de moda, de una referencia *à la page* para los artistas y un socorrido recurso para comisarios artísticos, a los que permite recurrir una y otra vez a la estructura de la cuadrícula, saciar su *horror vacui* llenando paredes y vitrinas de documentos (y evitándose ejercer la responsabilidad de seleccionar y valorar), el concepto de archivo pone en relación la necesidad de memoria (y por lo tanto la de olvido) y la de ordenación del conocimiento. Siempre como relectura e interpretación del pasado, pero, al mismo tiempo, como previsión y formalización del futuro. Un archivo, no lo olvidemos, se constituye con vistas al futuro y teniendo en cuenta tanto las lecturas presentes de los documentos archivados y catalogados, como las futuras, a menudo imprevisibles.

El archivo actúa siempre en dos direcciones opuestas. Por un lado conserva, categoriza, filtra. Pero, al mismo tiempo destruye y olvida aquello que deja fuera. Por otro, construye el pasado con un ojo en el futuro. Porque hay dos actividades, o actitudes, que es preciso diferenciar. Un depósito no es un archivo. El primero es el lugar donde se acumulan o guardan las cosas y en él podemos, como mucho, hacer una lectura temporal o estratigráfica. Más o menos, lo que ocurre con el trastero o el desván en la propia casa. Lo que está más al fondo fue depositado primero, lo que queda encima es más reciente. Un archivo, en cambio, implica un sistema de ordenación y categorización que va más allá del simple registro de entrada. La labor del archivista implica siempre una determinada actividad interpretativa “a futuro”.

La pasión archivística ha estado tan estrechamente ligada a la fotografía desde sus comienzos como el pensamiento positivista de Aguste Comte. En su presentación del descubrimiento de Niepce y Daguerre, en julio de 1839, Aragó se lamentaba “del inmenso partido que se habría obtenido, durante la expedición de Egipto, de un medio de reproducción tan exacto y rápido” “si la fotografía hubiera sido conocida en 1798, tendríamos hoy día imágenes fieles de un buen número de cuadros emblemáticos, de los cuales la avaricia de los árabes y el vandalismo de ciertos viajeros, han privado para siempre al mundo culto (Aragó, 1987, p. 11). Pocos años más tarde, Oliver W. Holmes proponía la creación de un archivo parecido, pero recurriendo al entonces recién descubierto estereoscopio (Holmes, 1981, p. 112). En un arranque de optimismo, reconocía que el resultado de su propuesta (un inmenso archivo de todo aquello que mereciera la pena ser conocido) sería una inmensa montaña de placas de cristal, aunque él veía la gran ventaja de su portabilidad. Bertillon, con un número efectivo de imágenes mucho más reducido que el que soñaba Holmes, experimentó muy pronto las dificultades de la recuperación de información.

La actividad acumuladora tiene su reflejo en la obra de Robert Rauschenberg o el *Atlas* de Gerhard Richter, mientras que la clasificatoria arrancaría con la obra de Karl Blossfeldt y August Sander y tendría su epítome en la de los Becher.

4. Metafotografía

El conceptualismo, al menos en el campo de lo fotográfico, añade a este punto de partida dos elementos, en mi opinión, cruciales: la reintroducción de la dimensión estética de la imagen, más allá del antiesteticismo de los conceptualistas puros, que debemos a Jeff Wall (Galassi, 2007, p. 21), y la reflexión sobre el propio medio fotográfico, sus capacidades y limitaciones. Lo vemos en la serie de Bleda y Rosa con la que comenzaba este texto, pero también en la serie de Stephen Gill *Billboards* (2004)⁵. Residente en Hackney, uno de los barrios del *East-end* londinense con tanta fama de conflictividad social como dinamismo cultural y artístico, Gill fotografió para esta serie espacios suburbanos en los que aparecían las habituales vallas publicitarias. Con la particularidad de que la valla aparece siempre fotografiada desde atrás, donde su estructura contribuye al desastre del conjunto: depósitos de materiales al aire libre, zonas industriales, aparcamientos y demás “no-lugares” del urbanismo contemporáneo. Al pie de cada foto aparece un eslogan publicitario: el que, supuestamente, figura en la otra cara de la valla. La que muestra un mundo ideal de belleza, consumo y felicidad. Gill no necesita mostrarnos ese contraste. No le hace falta recurrir a uno de los tropos visuales más habituales en la fotografía amateur o la periodística. En su lugar nos coloca ante la contradicción entre lo que vemos y lo que no podemos ver, y deja que esa unión de contrarios opere en nuestra mente en lugar de en nuestros ojos.

La serie *Implosions* (2001-2008) de Mathieu Pernot⁶ es también un buen ejemplo de documentalismo conceptual entendido en el marco señalado por Martin Parr. Durante ocho años, Pernot fotografía procesos de voladura controlada de edificios en toda Francia. Algo que él ve como un símbolo del fin de la modernidad, o, al menos, del sueño de una arquitectura universal, aplicable en cualquier parte del mundo con independencia del entorno, el contexto cultural o económico, y las consecuencias sociales que tuvo. Muchos historiadores de la arquitectura ponen no sólo fecha, sino hora exacta, al fin

⁵ <http://www.stephengill.co.uk>

⁶ http://www.mathieupernot.com/oeuvres_anim.php?serie=implosions

de la arquitectura moderna tal como fue concebida por Le Corbusier. Es la fecha y hora, precisamente, de la voladura controlada del complejo residencial Pruitt Igoe, en San Luis (EE. UU). Fue el 15 de julio de 1972, a las 15:32. La serie de Pernot no puede desligarse de este punto histórico, del cual su serie no es más que una constelación de *ecos*. Nuevas implosiones que reafirman ese colapso de la modernidad.

Pernot ha estudiado el fracaso de aquella utopía social que construyó la arquitectura de los años veinte en otras series, de entre las que me gustaría destacar *Le meilleur des mondes*. Un título de por sí suficientemente irónico, que nos anuncia su posición sobre el tema. Lo interesante del proyecto, y su relación con la idea de archivo, es que Pernot se coloca en la función de mero *recolector*⁷ (y apropiador) de imágenes producidas por otros. En concreto, de tarjetas postales editadas entre 1950 y 1980. Postales que muestran la confianza en la utopía de las nuevas ciudades satélite, los enormes barrios de paralelepípedos de viviendas sociales con capacidad para albergar a miles de nuevos ciudadanos que pretendían vivir en ellos la utopía del progreso. Basta comparar esas ingenuas postales (no olvidemos que la tarjeta postal siempre plasma aquello de lo que una localidad se siente orgullosa) con su realidad social actual: delincuencia, marginalidad, inadaptación social. Lo mejor de la utopía se ha convertido en lo peor de la realidad.

En 2008, Okuwi Enwezor comisarió para el International Center of Photography la exposición *Archive Fever, uses of the Document in Contemporary Art*, que se ha convertido en una de las referencias obligadas en el debate sobre las llamadas “prácticas de archivo”. Su análisis de esta tendencia arranca destacando la tan manida condición de registro de toda imagen fotográfica y la singularidad del evento que registra (2008, p. 11). Para Enwezor, la cámara es, esencialmente, “una máquina de archivar”, que hace que cada fotografía y cada película sean, *a priori*, un objeto de archivo.

⁷ La idea del *recolector* de imágenes recuerda la teoría sociológica del *newsgathering*, que considera al periodista como un mero “recolector” de hechos, como si fuera alguien que desempeña una labor pasiva y olvidando cuestiones como la organización de las agendas de las instituciones. También recuerda a las palabras de Roy Striker, el director de la Farm Security Administration, quien siempre defendió que sus fotógrafos se limitaban a “recoger” datos (imágenes) de la realidad social.

Pero, como hemos visto ya, un objeto de archivo es una herramienta de memoria y, a la vez, una herramienta de olvido. En un primer momento, el archivo pretende salvar un suceso, un personaje, un lugar, de ese lento deslizarse hacia la nada en que consiste la historia. Pero, finalmente, el objeto queda y la memoria se pierde. Xavier Ribas juega con la tensión que nos produce la máxima barthesiana del “esto ha sido” y la imposibilidad de fijarla a un hecho concreto. Tras sus primeros trabajos sobre el uso del espacio periurbano y el tiempo libre en la Barcelona de los noventa, Ribas inició un camino cada vez más centrado en la idea de *arqueología* y más concretamente, en el concepto de la misma que desarrolla Foucault (2002, p. 223).

La llamada *arqueología del saber*, que Foucault contrapone a la Historia de las ideas, se caracteriza por el estudio del discurso no como *documento*, sino como *monumento* y por la renuncia a restablecer las relaciones de los discursos con los que los antecedieron, construyendo una línea lógica (Foucault, 2002, pp. 234-35). Ribas aborda la cuestión a partir de una obra de Ernst Bloch, en la que recuperaba aforismos, relatos, fábulas, y la crítica que Adorno hizo de la misma afirmando que “el pensamiento que rastrea los rastros es narrativo” (Ribas, 2009). Sin embargo, él plantea un rastreo de esos rastros que no lleva a la construcción de relato alguno, sino a un conglomerado como el arte de citar de Benjamin: “no tengo nada que decir, solamente tengo que mostrar”⁸.

Un rastreo de rastros, la renuncia a la construcción del relato. El cambio, en suma, de la idea de *documental*, en tanto que modelo discursivo, por la de *documentación*, entendida, simplemente, como acción de documentar, de recoger y registrar esa serie de rastros, residuos y huellas.

Desde su libro de 2009 con ese título, Ribas ha venido desarrollando esa idea en distintos proyectos y trabajos. *Flores* (2000)⁹ fotografía los pequeños ramos, a veces de plástico, si no, resecos por el tiempo, que las familias suelen colocar en el lugar donde sus allegados fallecieron en un accidente de

⁸ Walter Benjamin: *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2005, pg. 462. Citado por Ribas en *Op. Cit.*

⁹ <http://www.xavierribas.com/>

tráfico. *Santuario* (2002) recoge los lugares, al borde de las carreteras, donde se ejerce la prostitución. En ambos casos nos encontramos como había anunciado su autor, con una colección de rastros, desde las flores que intentan agarrarse a la memoria del fallecido a las colillas y preservativos que señalan momentos que todos prefieren olvidar, a la contradicción de la huella que no es sino una metáfora de la contradicción de la propia fotografía como herramienta de memoria. Nada hay que nos permita reconstruir la línea entre la imagen y el evento. Entre el ramo de flores marchitas y la vida que se truncó en ese punto o entre el condón reseco y el breve momento de placer fugitivo, con su contrapunto de dolor soportado.

El último proyecto documental de Ribas, que acaba de cerrar su exhibición en el Macba (2014) lleva esta función del fotógrafo como recopilador de rastros a una dimensión no nueva, pero sí radical en la forma de comprender el documentalismo, desbordando las dimensiones habituales de la microhistoria para construir un dispositivo de conocimiento en el que ha sido necesario incluir especialistas de otras ramas del conocimiento, como la historiadora Louise Purbrick y la ayuda del fotógrafo chileno Ignacio Acosta.

A finales del siglo XIX, británicos y alemanes descubrieron el potencial económico del salitre presente en el desierto de Atacama, en Chile, como materia prima para la obtención del nitrato sódico. Compañías mineras de ambos países entablan una dura competencia para hacerse con el monopolio de la extracción del mineral. Competencia que incluye, lógicamente, la intervención en la política interna chilena, tanto para evitar la nacionalización de la actividad minera como para obtener regulaciones laborales favorables a sus intereses. Esta competencia se mantuvo hasta que la industria química logró sintetizar el nitrato sódico, con lo cual la explotación minera perdió interés de repente y las instalaciones extractoras cerraron.

El arranque del proyecto fue un álbum de fotografías, adquirido por la Universidad de Navarra para su colección, titulado *Oficina Alianza and Port of Iquique 1899*. Una colección de fotografías enviadas a Lord Aldenham (Guerra, 2014, p. 15). A partir de esta pequeña colección de fotos, realizada

con fines estrictamente descriptivos e intencionalidad económica (se hace en plena expansión de la minería en Atacama), Ribas proyecta una investigación que cubra las distintas derivaciones del nitrato: su importancia en la industria química y agricultura, su cotización en los mercados de materias primas, sin olvidar las relaciones socioeconómicas que genera en el propio Chile: explotación de los trabajadores y colonialismo económico.

Pero lo que nos interesa es el papel de la fotografía en todo este entramado. La primera acción del proyecto implica la “desromantización” de las imágenes contenidas en el álbum de Lord Aldenham, que pasan de ser vistas como vestigios de un tiempo ya pasado a documentos de un sistema de explotación mineral, social y económica. Algo parecido ocurre con la serie *Desert Trails*, de imágenes realizadas por el propio Ribas durante su viaje a Chile. La serie, que arranca con la foto de la sede de la Unión de Trabajadores Ferroviarios Consejo de Santiago, desde la que partió el cortejo fúnebre del líder socialista Recabarren (fundador del Partido Obrero Socialista en 1912), presenta un conjunto de vistas del desierto en las que apenas se vislumbran las marcas de la actividad humana, perdidas en la inmensidad de un espacio sin vegetación. La contraposición del paisaje desértico con la foto inicial permite introducir la lectura de las imágenes en una dimensión diferente, ligada a la historia del movimiento obrero en ese territorio inhóspito, arrancándola de la inercia esteticista que nos lleva a una lectura heroica al estilo de las fotos de O’Sullivan en el XIX.

Nitrato se cierra con un bucle inesperado. Si bien su uso mayoritario está ligado a la industria de fertilizantes agrícolas, el nitrato potásico es utilizado también en la fabricación de explosivos. Lo fue, concretamente, en la de las bombas que el IRA colocó en la *city* londinense en 1973.

El resultado es la inclusión del documentalismo en una práctica relacional, en la que, como señala Carles Guerra, “adquiere las funciones de una plataforma vinculante [...] y extraordinariamente productiva que busca combinar la investigación académica y la artística” (2014, p. 18).

¿En qué medida ha calado la conceptualización en el ámbito mediático? Cada vez son más los autores que rechazan la fórmula clásica del ensayo fotográfico o la microhistoria, tal como fueron desarrolladas por los semanarios ilustrados, e introducen fórmulas “conceptualizadoras”. Recurrir a las series de retratos como modo de abordar un tema concreto es una de las más habituales. Pero en este tipo de tratamientos falta el que podemos considerar elemento definitorio del conceptualismo: la dimensión metadiscursiva. El uso de la fotografía como modo de poner en cuestión la concepción tradicional de lo fotográfico. En su ausencia, no hacemos sino prorrogar a los clásicos.

Referencias bibliográficas

- Aragó, F. (1987). Rapport sur le Daguerreotype. In M. Frizot, & D. Françoise, *Du bon usage de la photographie* (pp. 11-18). Paris: Centre National de la Photographie.
- Baqué, D. (2003). *La fotografía plástica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Chenu, J. (1984). *Peirce. Textes anticartésiens*. Paris: Aubier.
- Danto, A. (2002). *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós.
- Daston, L., & Galison, P. (2010). *Objectivity*. New York: Zone Books.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Durand, R. (1995). *Le temps de l'image*. París: La Différence (ed. española, Salamanca: Universidad de Salamanca).
- Enwezor, O. (2008). *Archive fever. Uses of documentary in contemporary art*. New York: International Center of Photography/ Steidl.
- Esparza, R. (2005, junio 2). Bernd y Hilla Becher: “Estamos más cerca de la fotografía del XIX que de la posmodernidad”. *El Cultural*, 38-39.
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Galassi, P. (2007). *Jeff Wall*. New York: The Museum of Modern Art.
- Greene, d. L. (1993, Spring). Dennis Oppenheim: No Photography. *Spot*. (H. C. Photography, Ed.) Houston, EEUU. Retrieved 10 21, 2014, from Spot: http://spot.hcponline.org/pages/dennis_oppenheim_no_photography_1915.asp
- Guerra, C. (2014). El despliegue del dispositivo documental. In X. Ribas, *Nitrato* (p. 15). Barcelona: MACBA.

- Hicks, W. (1973). *Words and Pictures*. New York: Arno Press.
- Hill, P., & Cooper, T. (1980). *Diálogos con la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Holmes, O. W. (1981). The Stereoscope and the Stereograph. In V. Goldberg, *Photography in print* (pp. 100-114). New York: Touchstone.
- Katz, L. (1981). An interview with Walker Evans. In V. Goldberg, *Photography in print* (pp. 358-369). New York: Touchstone.
- Lippard, L. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- Lugon, O. (2010). *El estilo documental*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Miles, M. (2010). The Drive to Archive: Conceptual Documentary Photobook Design. *Photographies*, 3 (1), 49-68.
- Peirce, C. S. (1987). *Obra lógico semiótica*. Madrid: Taurus.
- Renger-Patzsch, A. (1989). Joy Before the object. In C. Phillips, *Photography in the Modern Era*. New York: Aperture.
- Ribas, X. (2009). *Rastros*. Salamanca: Eds. Universidad de Salamanca.
- Schaeffer, J.-M. (1990). *La imagen precaria*. Madrid: Cátedra.
- Szarkowski, J. (1978). *Mirrors and Windows*. New York: The Museum of Modern Art.
- Teige, K. (1989). The tasks of Modern Photography. In C. Phillips, *Photography in the Modern Era* (pp. 312-322). New York: The Metropolitan Museum of Art-Aperture.

Cómo citar: Esparza, R. (2015). "Lo que el documento esconde. Prácticas conceptuales en la fotografía documental". *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 10, pp. 189-207. Disponible: [http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path\[\]=274](http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path[]=274)