

# Una fotografía no es una momia egipcia

Paola Cortes-Rocca

Entrevista concedida a Marcio Fernandes<sup>1</sup>

Graduada en Letras por la Universidad de Buenos Aires (Argentina) y con un PhD en Lenguas y Literaturas Románicas por la Universidad de Princeton (EE.UU.), Paola Cortés-Rocca deconstruye con palabras y expresiones fuertes algunos de los clichés más conocidos de la Fotografía. En una entrevista exclusiva para **RBHM**, la investigadora argentina (y también profesora asociada y coordinadora de Posgrado del Departamento de Lenguas y Literaturas Extranjeras de la Universidad Provincial de San Francisco, EE.UU.) conceptualiza firmemente: la Fotografía tiene una profunda dimensión de acto, de ahora, de decisión!. Abajo, la reproducción de la conversación con la autora de varias obras, como el clásico libro *Imágenes de vida, relatos de muerte*, acerca del mito de Eva Perón:

**1. Uno de los grandes dilemas de las escuelas de Comunicación en Brasil es la enseñanza o no la fotografía mecánica, que aun utiliza rollos de película. Esta técnica también se debe dar a futuros comunicadores? ¿Y cómo es la situación en las escuelas estadounidenses?**

**PCR** - Siempre me preocupan esas posiciones que defienden las técnicas antiguas y ven alguna versión de la amenaza en las más nuevas. Me preocupan esas posiciones porque fetichizan la técnica y deshistorizan; tienden a olvidar que lo que hoy es clásico, ayer ocupaba el lugar de la novedad que viene a desestabilizar todo. Digo esto porque no creo que haya que establecer una jerarquía entre el soporte película y el digital. Son diferentes técnicas, no creo que una sea mejor que la otra ni que una sea indispensable para entender la otra. Tal vez en este momento particular, creo que los caminos de ambos soportes se separan cada vez más. La película retiene cierta cuestión artesanal, cierto vínculo con algún tipo de original, no sólo por su revelado sino porque propone

<sup>1</sup> Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com doutoramento-sanduiche pela Universidade de Lisboa (Portugal). Professor adjunto do Departamento de Comunicação Social (Decs) da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro) e jornalista com 17 anos de carreira, no Brasil e no exterior. E-mail: marciorf@globo.com

menos liberalidad en el momento de disparar. Tal vez justamente por eso y porque implica mayores costos se perfila para una práctica estética. El soporte digital que está mucho más ligado a la velocidad (de disparo, de edición, de circulación) es más flexible para ir desde la toma profesional —fotoperiodismo, publicidad, moda— hasta el desarrollo de una obra. En Estados Unidos, al menos en Princeton, la enseñanza de fotografía es una enseñanza dirigida a la producción de una obra, se enseña a sacar fotos, a encuadrar, etc. etc. y también a trabajar en el cuarto oscuro siguiendo el proceso de revelado. Yo diría que si uno puede tener esa formación, que supone tiempo y mayores costos y recursos, tiene que celebrarlo como un lujo.

**2. ¿Qué tan importante es para un estudiante de Comunicación el estudio de la historia de la técnica fotográfica, la trayectoria de los rollos de blanco y negro y de los grandes maestros fotográficos?**

**PCR** - Me parece fundamental. Tal vez una de las peores cosas que le puede pasar a un escritor, a un fotógrafo, a un ensayista, a un periodista es creer que es el primero que hace tal o cual cosa. Cada objeto estético o comunicativo continúa un diálogo con la tradición comunicacional, estética, política, etc. Creo que leer una imagen es siempre atravesar la historia que se ha depositado sobre ella. Cada foto encripta la historia de la imagen y de la mirada, entabla, lo quiera el fotógrafo o no, lo sepa o no, un diálogo con ese pasado. Cuando más entrenado tengamos el ojo, es decir, cuando más conozcamos de la historia de la fotografía —y si es posible también de lo visual en general, la publicidad, el cine, la plástica— mejor. Más compleja será nuestra capacidad de leer la imagen y de producir un discurso crítica interesante sobre esa imagen en particular y sobre la imagen en general. Y por supuesto, de disfrutar del ejercicio de mirar.

**3. Muchos estudiantes de Periodismo tienen el sueño de convertirse en corresponsales de guerra, sobre todo para la Televisión y la Radio. ¿Qué consejo es posible para los que quieren actuar como fotógrafos de guerra, como fue el pionero Roger Fenton en el siglo 19, con la cobertura de la Guerra de Crimea?**

**PCR** - Un corresponsal de guerra está ahí, poniendo el cuerpo en el centro del episodio más traumático que uno puede imaginar para una colectividad. No puedo hablar de eso ni dar consejos sobre eso. Tiene una dimensión vital que no puedo ni llegar a imaginar y menos aún a comprender. No puedo imaginarme lo que es estar cerca

de algo así o arriesgar la vida para tomar una imagen. Sí sé y sí puedo hablar sobre los efectos de las imágenes. Lo que conocemos de un conflicto armado que se sintetiza en un par de imágenes. Me produce espanto la frivolidad de los que dicen que las guerras no ocurren si no hay imágenes. Por supuesto que ocurren y suponen explotación, sufrimiento, muerte, etc. Y esto ocurre y es real y pasa a nivel de los cuerpos aunque no haya imágenes ni crónicas. Sin embargo, lo que el resto de la gente no involucrada directamente conoce sobre esos conflictos depende de la representación, de las imágenes y relatos sobre el tema. Lo que se recuerda de manera colectiva depende de la representación. Y por eso creo que es una tarea que hay que asumir con extrema responsabilidad. Yo diría que un fotógrafo de guerra tiene la obligación de educarse, de tener algún tipo de reflexión sobre la tarea que está llevando adelante. Y esto se logra conociendo el género, conociendo el trabajo de otros fotógrafos, metiéndose en la reflexión sobre los problemas que pone en juego el vínculo entre representación y política. Es un tema que tal vez da en los puntos neurálgicos de la tarea fotográfica: cómo dar cuenta del horror pero sin convertirlo en mercancía, cómo hacer para que la imagen despierte la conciencia política en lugar de anestisarla, cómo hacer para producir una identificación con lo que veo en lugar de una distancia que me genere piedad por el otro y me deje tranquila porque soy distinta, estoy acá, a salvo, en la civilización, etc. etc. Es un tema apasionante. Si uno busca imágenes de el conflicto nicaragüense, va a reconocer imágenes que forman parte de una suerte de memoria colectiva y que fueron tomadas por una fotógrafa norteamericana, una señora californiana con buena conciencia que incluso ganó por ese trabajo el mayor premio que puede obtener un fotógrafo. Si uno lee esas fotos, se ve una mirada que busca identificar personajes típicos, como por ejemplo el del guerrillero joven con sus bombas artesanales, algo que propone una figuración muy diferente de la que construyen los fotógrafos nicaragüenses, cuyo trabajo es menos conocido y a la vez menos “impactante”, en el sentido publicitario del término.

#### **4. Los hermanos Auguste y Louis Lumière están estrechamente relacionados con la aparición de la fotografía en color. Su papel fue crucial para el color fotográfico? Hay otros nombres que se deben destacar?**

**PCR** - Me gusta mucho un fotógrafo japonés que se llama (Kusakabe) Kimbei. En realidad lo que hace no es exactamente fotografía color porque deja de trabajar como fotógrafo más o menos en la misma época en que

los Lumière patentan el Autochrome. Kimbei es un colorista, pinta las fotos. El procedimiento del coloreado sirve para darle a las fotos, una suerte de pátina de “artisticidad”, algo que degrada la técnica como si no fuera suficientemente estética por sí misma. De hecho, la Société Française de Photographie ya en el 55 pone como condición para incluir una imagen en sus muestras que no esté coloreada y dicen algo así como que rechazan las imágenes que modifiquen el trabajo fotográfico propiamente dicho y lo conviertan en trabajo manual. Bueno, lo que me gusta de Kimbei es que no parece desvirtuar lo fotográfico “propiamente dicho” como diría la Sociedad Francesa, que no busca hacer algo vulgarmente estético sino que efectivamente parece ser un gran artista plástico y trabaja en un cruce entre fotografía y pintura que hoy veríamos como algo sumamente interesante. De un modo muy distinto - porque lo suyo es el decoro, la simplicidad de la tradición pictórica japonesa - su relación con el coloreado de lo visual me hace acordar un poco al gran fotógrafo checo Jan Saudek.

#### **5. Robert Capa es, potencialmente, el fotógrafo de guerra más famoso. ¿Qué otros nombres deben ser colocadas en una lista hipotética de los profesionales más importantes de esta división de la fotografía?**

**PCR** - Yo hablaría de fotografía de guerra en el siglo XX. Cuando pensamos en Fenton o en (Mathew) Brandy o Esteban García que cubrió la Guerra de la Triple Alianza, nos remontamos a los comienzos del género y como en todo comienzo, es posible identificar cuestiones que hacen al género, como decía antes. Pero creo que hay una relación radicalmente distinta con el tiempo, la velocidad, el valor del “testimonio”, la relación con la experiencia y la ética visual. Hay que agregar también todo lo que implica la profesionalización: el oficio del fotógrafo de guerra, la revista ilustrada como soporte específico que modela las imágenes, no sólo en su producción sino también al hacerlas circular de un modo particular, en el contexto de la revista y un público con una mayor competencia para leer imágenes y para pensar el carácter de construcción de la fotografía, algo que no ocurría lógicamente en los principios de la técnica. Si tengo que identificar a alguien dentro de una larga lista en la que están por supuesto Capa y (Joe) Rosenthal pero también (Kyoichi) Sawada, Pedro Valtierra y sus imágenes de la revolución sandinista, los demás fotógrafos del siglo XIX. Entre los del siglo XX y XXI, me gustan en particular la gente que como por ejemplo Steve McCurry o Larry Burrows que hace algo más que ser un simple

“testigo” de lo que está ocurriendo. Ambos trabajan el color de una manera muy interesante. McCurry sacó el famoso retrato de una niña con unos increíbles ojos verdes y mirando a cámara en un campamento de Pakistán. Es una foto que registra un “personaje” o un “actor” de cierta situación social y lo trae para acá, con la cuota de exotismo que eso supone (de hecho fue tapa de la revista *National Geographic* a mediados de los ochenta creo), pero si uno mira las imágenes de McCurry puede ver una estética, una obra, o simplemente un modo de mirar, de encuadrar, usar el color, etc. etc. de un gran profesional de la fotografía.

## **6. En los años 90, muchos estudiosos de la Comunicación y los profesionales tenían como ídolo el fotógrafo italiano Oliviero Toscanini, por sus campañas de Benetton. ¿Lo que Oliviero hizo fue la Fotografía Artística o el Fotoperiodismo? ¿O, simplemente, Fotografía Publicitaria?**

**PCR** - Me gusta el trabajo de Toscanini. No sé si una imagen es foto artística o periodística o publicitaria. Más bien prefiero pensar que hay modos de producción, circulación y recepción de las imágenes. Creo que muchas fotos de Toscanini fueron producidas como fotos publicitarias, es decir, con el objeto de vender una marca (la gran publicidad moderna vende Nike o Apple más que tal o cual objeto), creo que circularon en ese contexto y fueron recibidas de ese modo. A mí me interesa también leerlas en esa línea, sin desmerecer ni jerarquizar esos objetos. Sinceramente no creo que un sillón de Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret-Gris) sea “peor” que un cuadro de (Pablo) Picasso o que uno sea arte y el otro sea no sé qué cosa peor. Esas distinciones corren a veces el peligro de idealizar al arte y vincularlo al “espíritu”, mientras la publicidad se vincula al “comercio”. Me parecen binarismos rápidos y no demasiado considerados de la dimensión material de los fenómenos culturales. Volviendo al trabajo de Toscanini, me parece que tiene algo super interesante y es el trabajo con la síntesis, que sería el gran punto de la publicidad y también el juego con la “transgresión” más o menos regulada y esperable del mundo publicitario. Pienso por ejemplo es una foto muy linda, perfectamente encuadrada, con colores definidos, de un lado del cuadro un cura vestido de negro y del otro una monja vestida de blanco que hablan de la cuestión de los colores, lema de Benetton. Y los personajes se besan que le daría el toque de previsible rebeldía o escándalo. Por supuesto, son imágenes que no provocan escándalo

fuera de la iconografía de la publicidad. Es decir, que más allá de cómo se definan, están en diálogo con la estética publicitaria. Algo similar ocurre por ejemplo con Andrés Serrano, alguien que no hace publicidad sino fotografía de autor (creo que hace unos años era uno de los fotógrafos más cotizados en el mercado del arte) y sin embargo, sus objetos y sujetos, su uso del color, todo dialoga con cierta tradición de la publicidad. Lo hace de manera fantástica. En las antípodas se me ocurre rápidamente un nombre: Peter Joel Witkin que no tiene absolutamente nada que ver con la estética publicitaria, su obra trabaja a nivel formal –porque a nivel temático, todo, incluso el horror puede convertirse en mercancía y alguna imagen de Toscanini, la del joven enfermo de sida por ejemplo, lo prueban – su obra está eso no podría hacer fotografía publicitaria, su obra trabaja con lo abyecto y entabla un diálogo con la iconografía renacentista y con la historia de lo fotográfico pre-reproductibilidad.

## **7. ¿El acto de sacar una foto es siempre un intento desesperado del Hombre en salvar por lo menos parte del tiempo perdido, tiempo que, en el instante después de la captura de la imagen, se convierte en pasado?**

**PCR** - Sí, por supuesto. La imagen está vinculada al intento desesperado por detener el tiempo, cosa que es siempre una tarea paradójica. Efectivamente la imagen inmortaliza, nos permite atesorar momentos, rostros, etc. y a la vez justamente por el hecho de que es necesario atesorar esos sujetos, momentos, etc. es que pone en primer plano el carácter finito y la mortalidad del objeto y del ojo que contempla. Toda la historia de la crítica visual se detiene en este aspecto, desde (Roland) Barthes, (André) Bazin, (Régis) Debray, (Walter) Benjamin, etc. Por otra parte, creo que pocas veces recordamos el carácter de acto y de presente que tiene la imagen. Una fotografía no es una momia egipcia. Tiene una profunda dimensión de acto, de ahora, de decisión. El fotógrafo elige esta toma y no otra, este encuadre, este revelado. No importa si efectivamente elige o la historia de la fotografía o del lenguaje visual lo lleva a eso, o el azar o las pulsiones. El hecho que a mí más me interesa es que como sea, elige y elegir es antes que nada, perder algo, renunciar a infinitas tomas posibles para elegir esta, a una variedad imposible de opciones, para que darse con una. En esto, creo que el acto fotográfico liga a la imagen al presente, al amor y a la ética o a la política. Me interesa más que los vínculos con la memoria, la ruina y el duelo.

**8. Históricamente, el Fotoperiodismo ha servido como una herramienta de denuncia de las diferencias sociales. ¿Hoy, con el surgimiento de los lectores-fotógrafos, que envían sus imágenes a todo instante a las redacciones, el Fotoperiodismo está más y más como un agente social o este papel esta se perdiendo?**

**PCR** - Cualquier transformación técnica produce un cambio en el campo cultural en el que se inserta. Cuando se presentó la fotografía en París, un pintor como (Eugène) Delacroix declaró ese día la muerte de la pintura. Nada tan dramático ocurrió. Pero sí se produjo una transformación en el uso de la pintura, la relación entre representación y verdad, la definición de artista en relación a la técnica, etc. Creo que la fotografía digital, pero también los fotoblogs, las redes sociales y la circulación virtual de la información no mata al fotoperiodismo pero lo transforma. Una cosa que cae radicalmente es el lugar privilegiado del testigo. El periodista ya no es el único ojo de la esfera pública. A principios de los 90s, la golpiza a Rodney King en Los Angeles no la filmó un periodista sino un aficionado, cualquier que tiene una cámara y la pone para que testimonie que eso está ocurriendo, que eso efectivamente pasó o pasa. Igual que las fotos de los atentados a las torres gemelas. El lugar del fotoperiodista se profesionaliza, es más que un testigo, está vinculado a la producción de iconografía, posee algo más que una cámara, sabe usarla y se supone que sabe que está interviniendo profesionalmente, con su saber, con su oficio en el debate público. En Argentina, el asesinato de (José Luis) Cabezas y los cientos de periodistas que todavía mueren en tantos lugares, prueban que el lugar del fotoperiodista no está borrado. Sigue importando y en muchos casos, enfrenta a los sectores corruptos del sistema político y económico.

**9. La Fotografía Artística es la búsqueda de un ideal de belleza, desde el punto de vista estético. Desde hace mucho tiempo ha sido así. ¿Usted puede imaginar otro papel para la Fotografía Artística en el mundo contemporáneo?**

**PCR** - En la modernidad el arte deja de trabajar necesariamente con el concepto de belleza. La noción de belleza no es, creo, el concepto más productivo para abordar la obra de Picasso y (Wassily) Kandinsky u obras más contemporáneas como la de (Joseph) Beuys o (Damien) Hirst que exhiben restos de objetos o animales en formol. Creo que desde (Edward) Weston en adelante la fotografía ha intentado poner en escena otro modo de ver, vinculado pero no comprometido con el objeto, en

diálogo entre el artista y la máquina, y complejiza la relación entre el aquí y ahora de la toma y de la recepción, que pone en crisis la relación entre original y valor estético, etc. Me parece que las distintas experimentaciones visuales - desde la fotografía modernista de los años 40 hasta la imagen digital del nuevo milenio - que introducen los distintos artistas dejan un rastro indeleble no sólo en la tradición iconográfica - de ahí que la pintura o la ilustración cambia sus reglas debido a la existencia de la fotografía - hasta la literatura y otras producciones no visuales.

**10. ¿Quién representa a las mejores cosas que se han sucedido: la Fotografía Artística o la Ilustración hecha a mano?**

**PCR** - No sé. Habría que ver qué significa mejor. ¿En términos de influencia o efectos en la recepción, de marca en la historia visual? Tampoco sé si la competencia importa mucho.

**11. Algunos investigadores sostienen que el advenimiento de la Fotografía Digital ha llevado a la aparición de la trivialización de la arte fotográfica. ¿Hasta qué punto esto es cierto, y más, positivo o negativo?**

**PCR** - Contesté la pregunta siguiente antes. Así que diría que mi contestación para esta sería muy parecida. Con el agregado que en el caso de la fotografía que se produce, circula y se recibe como objeto estético, no hay ninguna obligación con el objeto. En el caso de una obra me interesa que proponga un particular modo de ver, eso a veces implica el fotoshop, en otros casos la película y en otros, el uso de técnicas más arcaicas como el vidrio y la necesidad de reponer un original. No creo que las diferentes técnicas jerarquicen los objetos.

**12. Uno de los casos más famosos de la manipulación de imágenes, una de las posibilidades tornadas más fáciles con el apareamiento de la Era Digital, implica el fotógrafo Brian Walski, de Los Angeles Times, en 2003. En ese momento, Walski ha creado una escena de guerra a través de la fusión de dos frames. ¿Cómo explicar estos casos de profesionales respetados que terminan siguiendo este sendero de falsedad imágenes?**

**PCR** - Creo que hay que reformular estas discusiones. Antes de la fotografía, un diario ponía en la tapa un dibujo de un barco hundiéndose para ilustrar un titular sobre un accidente en altamar. A ningún lector se le ocurría

que el dibujante estaba haciendo algo parecido a lo que hacía (William) Blake cuando creaba escenas imaginarias. Se lo leía como testimonio de un hecho: el barco existía, se había hundido. La imagen establece un pacto de lectura al aparece sin firma (o con una firma distinta a la de un artista), subordinado a un nota, a un hecho, en un periódico, etc. Ahora, a nadie se le ocurría decir que la ilustración mentía porque la toma era imposible y para capturar ese punto de vista, el ilustrador tenía que estar en un avión o era falsa porque el ilustrador estaba en la ciudad mientras el accidente ocurría. Creo que ocurre algo similar con la manipulación digital. Por supuesto que si me venden una pastilla para adelgazar con una persona pasada de peso y luego delgada por photoshop o si presenta una foto que me muestra a mí con un arma asaltando a alguien para culparme de robo, estamos ante casos de estafa. Las fotos están ahí para ser leídas como “pruebas” y son pruebas falsas. Es necesaria una foto mía robando y sin retocar para que sirva como prueba de un delito. La foto alterada digitalmente no es prueba de nada. Fuera de estos casos, me parece interesante el escándalo que provoca el retoque y que, en este caso produjo el despido del fotógrafo. El diario por supuesto tiene reglas para la publicación de fotos, creo que explícitamente pide que las fotos no sean tocadas. Pero cuando la crítica se escandaliza, a mí me parece un fenómeno interesante: de algún modo están suponiendo que habría algo así como una imagen “pura” y sin retocar, como si el achicar el cuadro o darle más contraste (algo que hace cualquiera en un laboratorio con la fotografía en película) no fuera un modo de la manipulación de la imagen, como si el hecho mismo de enfocar esto y no otra cosa no fuera ya un recorte de la realidad. Digo que hay que cambiar la discusión (o que a mí me interesa cambiar la discusión) porque ante hechos como este, lo que me pregunto no es por qué alguien hace algo falso (término que en este caso no creo totalmente pertinente) sino cuáles son los modos en que se lee una imagen hoy, qué pacto de lectura propone una imagen cuando aparece en una galería de arte pero también en un blog o un diario. Y por supuesto, cómo esto redefine el lugar del fotoperiodista. Cuando veo el montaje de Walski me pregunto si no es más “verdadero” que las dos tomas de la que surgió, así como una novela del siglo XIX puede ser más “verdadera” que una crónica histórica sobre el mismo tema. Como diría (Jorge Luís) Borges a veces la literatura dice la verdad mejor que otros discursos, sólo cambia unas fechas y unos nombres. Creo que siempre hay que mirar las transformaciones técnicas como si ya fueran obsoletas o pensarlas en relación a cambios que ocurrieron hace

siglos y que produjeron reacciones parecidas. Si lo vemos así es posible pensar que tal vez estemos asistiendo a eso con la fotografía, a un momento en que la imagen fotográfica (o algunas imágenes) se van ubicando en el lugar que tenía la ilustración a principios del XIX, dando cuenta de algo pero no con los parámetros de verdad y exactitud (o de indicialidad) que tenía antes.

**13. Se considera que la Fotografía Digital es la última gran revolución de la técnica fotográfica. O, mejor dicho, la más temprana. ¿Es posible proyectar cual será la prójima? ¿Y cuándo?**

**PCR** - Ni idea. Es una pregunta imposible de responder para mí. Lo que asombra no es tanto el cambio, ¿no? Sino la permanencia de lo viejo. ¿Cómo es posible que con el cine, internet, la fotografía digital sigamos leyendo libros o contemplando esculturas? Me encanta ver la última transformación tecnológica y ver qué hacen los fotógrafos talentosos con eso siempre me produce un gran entusiasmo. Pero hay cierto tinte anacrónico en la fotografía más clásica que me parece fascinante. Sobre todo cuando no es melancólica o quejosa ante lo nuevo, sino elegantemente indiferente.