

El ojo y la mente de la cámara

Por Minor White (1908-1976)

Representante de la escuela norteamericana de la post-guerra, White es uno de los fotógrafos que mayor influencia recibió de la pintura abstracta, experiencia que volcó en sus imágenes –generalmente paisajes– caracterizada por un dominio casi absoluto de la iluminación.

Su obra, así como los principios estéticos que la sustentan, están emparentados con la teoría y acción emprendida en Alemania por Otto Steinert, constituyéndose ambos en los pilares ideológicos de una nueva concepción del arte fotográfico, aunque nunca estuvieron en contacto directo ni llegaron a debatir sus concepciones.

En momentos que la fotografía de prensa y el estilo “live”, acaso su expresión artística, ganaban espacios en las salas de exposiciones, White entendió que los valores universales de la expresión fotográfica estaban en aquello que el fotógrafo guardaba como sentimientos profundos y sagrados. La fotografía no era otra cosa que una herramienta para expresarlos; herramienta que debía respetar ese carácter filosófico y obrar en consecuencia. La abstracción, entendida como el descubrimiento de nuevas formas y valores estéticos en elementos existentes en la naturaleza, le dieron a su obra todo el carácter.

Como docente y organizador de múltiples exposiciones, fue un maestro que hizo escuela.

Si no tuviéramos palabras, quizás podríamos entendernos mejor. Sin embargo, este es nuestro sino. Por lo tanto, al usar la palabra “creativo” refiriéndome a un estado de ánimo de los fotógrafos, sé que voy a ser malinterpretado.

Se ha repetido insistentemente que el fotógrafo enfrenta una situación muy diferente a la del pintor que empieza un nuevo lienzo. El pintor tiene una superficie desnuda que servirá de soporte a una imagen inventada, o un espacio vacío en que hilar volúmenes también inventados, o, como probablemente sientan algunos artistas, un espacio libre en el cual vivir, bailar, pensar, etc., dejando marcas por donde pasó un pensamiento o donde un músculo táctil sintió un color. Y ya que es inventivo, es también creativo o, al menos, esa es la creencia popular.

El fotógrafo parte de una imagen que ya de por sí constituye un todo. Superficialmente, parece un todo como una pintura acabada, a pesar de que raramente está completa. El fotógrafo completa el todo o la imagen total analizando una variedad de imágenes totales. Por lo tanto, el fotógrafo no inventa nada; todo está ahí, visible desde el comienzo. Aquí supongo que debería preocuparme, ya que acabo de decir que el fotógrafo no inventa nada, y en las discusiones actuales acerca de las posibilidades creativas de la cámara, el hecho de que el fotógrafo no inventa nada o casi nada es un asunto en el que quienes están en contra se afanan, y quienes están a favor disimulan tratando de esquivar. (No es que sea necesario, claro: las fotografías de Stieglitz y Weston proporcionan toda la evidencia requerida). Sin embargo, también otra evidencia se ha acumulado – por ejemplo el trabajo de grandes fotógrafos documentales-, lo cual muestra muy bien que el hecho de asociar continuamente la palabra “inventivo” con “creativo” nos ha hecho olvidar que la creatividad es expresada de muchas maneras. Ya es tiempo de que nosotros, en el campo de la estética, recordemos que el análisis en el campo científico es, frecuentemente, tan inspirado o tan creativo como una obra de arte. Debemos recordar también que la cámara es un eslabón entre la ciencia y el arte, o si no llegase a eslabón, por lo menos participa de ambos. Ya es hora de recalcar que “lo que el hombre ve” o “lo que el hombre encuentra” es tan creativo como “lo que el hombre hace”. Ya es hora de recordar –la hora de los descubrimientos hace tiempo que pasó– que la cámara incita y luego obliga al hombre a crear a través de la visión. Esto requiere un aprendizaje para hacer de su conjunto de respuestas al mundo la materia prima de la actividad creativa. El entendimiento creativo está más

cercano a la cámara que a la invención.

Un joven que observa una de mis fotografías, antes de que pudiera medir sus palabras, dijo: “esto es como una pintura”. Pero como lo que dijo no sonaba exactamente con lo que quería decir, lo intentó nuevamente. “Obviamente es una fotografía. Pero la colocación... parece como si un hombre... como si un hombre... la hubiese inventado. Las cosas están donde un hombre las hubiese colocado. Da la sensación de estar hecha por un hombre. De no ser natural o encontrada.”

Y sin embargo había sido descubierto, “visto” y registrado simplemente por la cámara. (porque la persona se entrena a ver como la cámara; por tanto resulta más apropiado que la use para registrar lo que ve). Que esta imagen cause una reacción en un joven pintor, que le haga hablar de ella sólo en términos pictóricos, no quiere decir que una “reacción estética” esté teniendo lugar. Tal vez todo comenzó con un impacto de reconocimiento de algo que parecía una pintura. Sin embargo, debemos recordar que el reconocimiento es con frecuencia el principio de una reacción “estética” en cadena.

Si sólo le sorprendiese el parecido, habría que considerar dónde se encuentra esa similitud: en el mundo perceptivo del hombre, no en la imitación hecha por la cámara de ciertos aspectos de las superficies de las pinturas. Su reacción es importante porque muestra que estamos tan condicionados por la pintura, como criterio de experiencia estética visual, que la posibilidad de considerarla fotografía como otro paso de experiencia estética –al igual que una escultura o un poema-, ha sido pasado por alto o despreciada o, como ahora, negada y expulsada del conjunto de posibilidades.

Aún así, “ver” y “encontrar” son actividades humanas relacionadas con la creatividad humana. El hecho de que este joven relacionara la imagen “encontrada” con su experiencia del objeto “creado” es una simple demostración de cuán humana es la “visión” del fotógrafo. Y si alguien profundizase ligeramente en la demostración, descubriría cuán inventivo es el “mirar como la cámara”.

Mientras crea, la mente del fotógrafo está en blanco. Debería añadir que esta condición se da sólo en casos especiales, principalmente cuando se buscan imágenes. Mientras el fotógrafo está en esta condición, hay algo que le impide salirse del camino, que le impide caer por las alcantarillas o incrustarse contra los parachoques de camiones detenidos. Para aquellos que comparen este “estar en blanco” con alguna especie de vacío estático, debo explicar que es un “estar en blanco” especial. En

realidad es un estado mental muy activo, un estado mental muy perceptivo, listo para en cualquier momento atrapar una imagen sin tener, sin embargo, ninguna imagen preformada. Deberíamos subrayar que la falta de una pauta preformada o una idea preconcebida acerca de cómo debe representar cualquier cosa, es esencial para esta condición de “estar en blanco”. Tal estado se asemeja al de una película virgen: parece inerte, pero es tan sensitiva que una fracción de segundo genera vida en ella (no sólo vida, sino una vida).

De algún modo este estar en blanco es un poco como el lienzo en blanco de un pintor, si quisiéramos establecer una analogía e insistir en que el arte debe partir de la nada –si de un papel en blanco puede decirse que es nada-. Los poetas compran una resma de papel y se preguntan qué oscuridad ensombrecerá las hojas o qué revelación iluminará la mente del lector. Pero la blancura del papel tiene muy poco que ver con su acción creativa. O para el escultor que siente de alguna manera la forma que yace en un bloque que sólo él puede deshacer. En lo referente a su estado mental creativo, el fotógrafo probablemente está más emparentado con el escultor, que trabaja la piedra o la madera, que con el pintor. El fotógrafo siente que el mundo visual o que todo el mundo de los hechos se encuentra como escondido bajo envolturas. A menudo dobla una esquina diciéndose a sí mismo “aquí hay una foto” y si no la consigue, se considera insensible. Puede buscarla día tras día hasta que la imagen se hace visible. Nada ha cambiado, excepto él mismo; aunque, para ser sinceros, algunas veces debe esperar hasta que la luz cree la magia.

Este estado mental es difícil de ser explicado a quien no lo haya experimentado. “Sensible” podría ser la palabra. “Sensibilizado” es quizá mejor, ya que no se trata sólo de un estado mental sensible, sino también del esfuerzo que realiza el fotógrafo para alcanzar esta condición. “Receptibilidad” es un buen término, sin con ello queremos decir una apertura de la mente de la que se deduce comprensión y entendimiento de todo lo visible. El fotógrafo se proyecta en todo lo que ve, identificándose con todo para poder conocerlo y sentirlo mejor. Para alcanzar este estado es necesario un esfuerzo, quizás incluso, una disciplina. Fuera de este estado, el fotógrafo ama y odia intensamente, y es consciente de las áreas de su indiferencia. Fotografía lo que ama porque lo ama, lo que odia como protesta; y puede dejar a un lado lo que le es indiferente o fotografiarlo con cualquier técnica y composición que domine.

Si caminase a lo largo de una manzana en estado de sensibilización y armonía con todo lo que viese, se

agotaría antes de llegar al final y acabaría la película mucho antes.

Tal vez dicho estado mental pueda compararse con una tetera a punto de hervir. Un poco más de calor – una imagen vista- y la superficie se vuelve turbulenta.

Posiblemente el trabajo creativo del fotógrafo consista en parte en alcanzar este estado mental. Llegar a él no es de ninguna manera automático. Puede ayudar el uso constante de la misma cámara con propósitos serios de tal modo que la asociación de la cámara con la mano conduzca siempre a fotografiar. Pero ciertamente, una vez que se ha alcanzado dicho estado, lo que ocurre posteriormente puede resultar incontrolado, como parece que debería ser. Hemos oído hablar de cantos inspirados, poesía inspirada, de pintura inspirada, es decir, producciones hechas en determinados momentos de intensidad o lucidez, cuando la persona se siente como instrumento de transmisión, como un estrecho canal entre dos océanos. (¿Acaso se sienten así los teléfonos?) Este sentimiento es propio de la mística y del éxtasis. ¿Por qué negarlo? Y en estas condiciones discutir si la fotografía es o no arte es totalmente ridículo. Uno siente, uno ve a través del visor un mundo más allá de las superficies. El visor se vuelve como las palabras de una oración o de un poema, como dedos o cohetes adentrándose en dos infinidades: el inconsciente y el universo visual-táctil.

Luego, uno puede mirar las fotografías y tratar de encontrar en ellas algo que pueda explicar lo que pasó. Sintiendo y fotografiando aquello que nos hace vibrar no asegura que otros sentirán lo mismo. Pero una vez se ha descubierto qué es lo que queremos despertar en los demás, el saber que uno frecuentemente puede ir a tientas mientras lo intenta, constituye ya un desafío. La fotografía puede ser la culminación de un día de trabajo en que se empieza diciendo: “¿Qué me será dado hoy en día?”. Las toma tras toma pueden no ser más que bocetos que conducen, de forma algo inconsciente, hacia la imagen final. Los mismos tamaños, formas y diseños se repiten con una tensión creciente. Cuando esto es lo que se ve en el visor, ya nada separa al hombre del lugar.

Esto es una experiencia aislada que sólo ocurre con la naturaleza; puedo equipararla con muchas otras experiencias mientras fotografiaba a personas. La duración de una sesión es lo que se tarda en llegar a una relación profunda de amistad con el sujeto. La cámara es mucho más que un dispositivo para registrar una experiencia entre dos personas. Crean el uno en el otro; sólo que el fotógrafo está condicionado a ver como la cámara y, por lo tanto, el resultado final es una fotografía.

Esto no es tanto una discusión académica sobre el estado mental creativo del fotógrafo, sino un informe de primera mano. El científico que utiliza como instrumento la cámara probablemente no tendrá ni idea de lo que estoy hablando. Sin embargo, los fotógrafos que usan la cámara como un profundo medio de expresión, o aquellos que la utilizan para documentar situaciones humanas habrán experimentado una sensación como si la cámara desapareciese en la unión entre sujeto y fotógrafo. Y lo que a mí ahora me impresiona es que ya no me preocupa probar que algunas fotografías pueden provocar lo mismo en la gente que la pintura (lo llaman “arte”). Simplemente pretendo producir en otros cierto grado de experiencia – ¿deberíamos llamarlo espiritualidad? ¿identificación?- utilizando fotografía como estímulo. Y subrayo fotografías y no los objetos fotografiados. Mientras el fotógrafo no pueda eliminar el objeto (tampoco se trata de que quiera destruir la experiencia del mundo visual transformándola en un mundo inconsciente, y que sea esa la fuente de su estímulo), quiere que la fotografía sea la fuente principal de sensaciones para el espectador. Mientras no pueda borrar de la mente del espectador las implicaciones del sujeto, prefiero depender, para obtener dicho efecto, de las relaciones visuales que están presentes en la propia fotografía.

Así como hablábamos de un estado mental en blanco, acrítico mientras se fotografiaba, sensibilizado y preparado para cualquier cosa que pueda ocurrir, una vez que el fotógrafo tiene las copias terminadas en sus manos, necesita hacer uso de la más consciente de las críticas. ¿Está lo que le pareció ver, presente en la fotografía? Si no, ¿acaso la fotografía le abre los ojos a algo que no fue capaz de ver por sí mismo? Si es así, ¿se responsabilizará por el accidente y lo mostrará como algo propio, o lo considerará como un indicio que su subconsciente debe meditar? Luego se necesita estudiar más a fondo la reacción de los espectadores. ¿Acaso se reconocen en la imagen? ¿la entienden? ¿o suscita emociones totalmente dispares? En este sentido, esta es la actividad que conduce al estado mental muy cerca del punto de ebullición: crítica consciente de las nuevas copias, reflexión sobre el efecto que producen dichas copias comparándolo con lo que el fotógrafo pretendía. Sin este cerco de trabajo analítico, el estado de sensibilidad receptiva, ese estar “blanco”, no se producirá.

Equivalencia: tendencia perpetua

Cuando hablamos de tendencias, hablamos de cambios en el estilo de aquí a allá, y de allá a aquí nuevamente. Las tendencias son periféricas y sin embargo no podemos perder si nuestra preocupación por ellas es ciega. Hay otra cosa que es central en los cambios. Si tenemos que darle un nombre a esta centralidad, y creo que debemos, el nombre es “espíritu”. Cada moda, cada tendencia, cada estilo, puede funcionar como una puerta de entrada a la significación de la experiencia estética, si el individuo persiste. Esto es, a pesar de que sigamos tendencias o de que nos subamos al carro de los arribistas, siempre podemos salir y encaminarnos hacia la significación eterna, hacia el espíritu. En el mejor de los casos, los estilos, las tendencias y las modas son sólo el ropaje de la *raison d'être* de cualquier parte. En el peor de los casos, modas, estilos y tendencias funcionan como trampas para el incauto. Voy a hablar aquí de una tradición, de un concepto y de una disciplina, es decir, el concepto o teoría llamada “equivalencia” por la cual cualquier estilo, moda o tendencia puede ser trabajada a través, hacia algo más allá del conformismo de la competencia.

Probablemente la idea más madura de la fotografía como creación de imágenes sea el concepto de equivalencia, que Alfred Stieglitz forjó en los primeros años de la década de 1920 y practicó por el resto de su vida. La idea ha sido seguida por unos cuantos, especialmente en el Instituto de Diseño de Chicago, por Aaron Siskin y Harry Callahan, y en la Escuela de Bellas Artes de California, en San Francisco, por quien esto escribe. Como consecuencia, la teoría está siendo practicada ahora por un creciente número de fotógrafos devotos y serios, tanto amateurs como profesionales. El concepto y disciplina de la equivalencia en la práctica es simplemente la espina dorsal y el corazón de la fotografía como medio de expresión-creación.

El concepto de equivalencia es un concepto fértil. La fotografía que brota de su práctica está llamada a desarrollarse y cambiar si los fotógrafos y críticos son lo suficientemente maduros como para entender el concepto. La idea de equivalencia es una de esas ideas que en la práctica crece por los esfuerzos y desarrollo de las personas que la exploran.

Para bosquejar esta teoría (apenas si tenemos espacio para discutirla) nos referiremos a niveles de equivalencia. El término cubre determinado territorio como para poder dar una definición lineal. A un nivel,

el nivel gráfico, la palabra “equivalencia” pertenece a la fotografía misma, a los fundamentos visibles de cualquier experiencia visual potencial mediante la fotografía misma. Sin embargo, esto no quiere decir que una fotografía que funcione como un equivalente deba poseer determinada apariencia, estilo, tendencia o moda. La equivalencia es una función, una experiencia. Cualquier fotografía, cualquiera que sea la fuente, puede funcionar como un equivalente para alguien, en algún momento, en algún lugar. Si el espectador se da cuenta de que para él aquello que ve en la imagen corresponde a algo en su interior —esto es, si la fotografía refleja algo dentro de él— entonces su experiencia posee cierto grado de equivalencia. Al menos esto es una pequeña parte de nuestra definición actual.

No queremos desilusionar al lector no dándole algunas reglas e indicaciones para poder detectar un equivalente, pero preferimos ser honestos con los hechos y no distorsionarlos. Por tanto, en este nivel gráfico de la equivalencia o daremos ninguna especificación.

En el nivel siguiente la palabra “equivalencia” se relaciona con aquello que sucede en la mente del espectador cuando mira una fotografía que le produce un especial sentido de correspondencia con algo que él sabe de sí mismo. En un tercer nivel la palabra “equivalencia” se refiere a la experiencia interior de una persona cuando recuerda la imagen mental sin tener la fotografía a la vista. La imagen recordada también pertenece a la equivalencia sólo cuando un cierto sentimiento de correspondencia se encuentra presente. Recordamos imágenes que queremos recordar. Las razones por las cuales queremos recordar una imagen varían: porque simplemente “nos gusta”, o porque nos disgusta de tal manera que se vuelve compulsiva, o porque nos ha enseñado algo sobre nosotros mismos, o porque ha producido un ligero cambio en nosotros. Tal vez el lector podrá recordar una imagen luego de cuya visión no se ha sentido él mismo.

Regresemos por un momento al nivel gráfico del equivalente fotográfico. A pesar de no poder describir su apariencia, podemos definir su función. Cuando una fotografía funciona para una persona determinada como equivalente, podemos decir que en ese momento, y para esa persona, la fotografía actúa como un símbolo, o juega el rol de una metáfora, de algo que está más allá de lo fotografiado. Podemos decir lo mismo de otra forma: cuando una fotografía funciona como un equivalente, es al mismo tiempo el registro de algo que está frente a la cámara y un símbolo espontáneo (un “símbolo espontáneo” es un símbolo que se desenvuelve automáticamente para llenar la necesidad del momento.

La fotografía de la corteza de un árbol, por ejemplo, puede repentinamente corresponder con un sentimiento de rudeza de carácter de un individuo).

Cuando un fotógrafo nos presenta algo que para él es un equivalente, nos está diciendo: “yo tuve un sentimiento sobre algo y aquí está la metáfora de este sentimiento”. La diferencia significativa aquí es que nuestro sentimiento no era hacia el objeto fotografiado, sino hacia algo distinto. Un fotógrafo puede enseñarnos la fotografía de una nube, cuya forma corresponde a sus sentimientos sobre cierta persona. Mientras miraba la nube, él, de alguna manera, recordó a esa persona, y probablemente confía en que nosotros aprehendamos en la expresiva cualidad de la forma de la nube el mismo sentimiento que él ha experimentado. Si nuestros sentimientos son similares al suyo, habrá creado en nosotros lo que para él es un sentimiento conocido. No es exactamente una distinción fácil así que repitamos: cuando un fotógrafo nos muestra lo que considera un equivalente, nos está mostrando la experiencia de un sentimiento, pero este sentimiento no es el que tuvo hacia el objeto fotografiado. Lo que realmente sucedió fue que reconoció un objeto o una serie de formas que, al ser fotografiadas, producirían una imagen con específicos poderes de sugestión que podrían dirigir al espectador hacia un sentimiento determinado y conocido, hacia un estado o lugar interior. Metamorfoseando constantemente un material como el agua, las nubes, el hielo o la luz que cae sobre un papel celofán, la infinidad de formas y superficies, reflejos y colores, sugiere una gran cantidad de emociones, de encuentros táctiles y de especulaciones intelectuales que están soportadas y formadas por el material, pero que, sin embargo, mantienen una identidad independiente a partir de la cual el fotógrafo elige para expresar lo que desea.

El poder del equivalente, en lo que concierne al fotógrafo creativo-expresivo, descansa en el hecho de que puede transmitir y evocar sentimientos acerca de las cosas, situaciones y eventos que por una u otra razón no pueden ser fotografiados. El secreto, la trampa y el poder descansan en la posibilidad de usar las formas y superficies de los objetos frente a la cámara en sus cualidades expresivas evocativas. O para decir lo mismo en otras palabras, en la práctica, la equivalencia es la habilidad para usar el mundo visual como material plástico para los propósitos expresivos del fotógrafo. El fotógrafo podrá querer utilizar el poder de registro del medio y hacer un documento. O podrá querer enfatizar su poder transformador, y hacer que un objeto simbolice otro. Si utiliza la equivalencia con conocimiento y de

forma consciente, dándose cuenta de lo que está haciendo, y si acepta la responsabilidad de sus imágenes, tendrá tanta libertad de expresión como la que existe en las demás artes.

Para ser concreto y dejar la teoría de lado por un momento, podemos regresar a la fotografía de la nube antes mencionada. Si preguntamos al fotógrafo, podrá decirnos que encuentra en ella cierta cualidad que encuentra también en una determinada mujer, digamos su femineidad. La fotografía muestra suavidad, delicadeza, redondez, blancura y, por lo tanto, corresponde por lo menos a un sentimiento que él tiene hacia esa mujer. Si le preguntamos por qué no fotografía directamente a la mujer, podría responder que no es muy fotogénica o que trata de establecer una cierta distancia estética entre su sentimiento y su manifestación exterior a través de la fotografía. Y está bien; como todos sabemos, una fotografía muy íntima de una persona obstaculiza el deleite del espectador.

Esta fotografía de una nube a un nivel es un simple registro, pero en otro puede funcionar para producir ciertas sensaciones y emociones planeadas de antemano. El lado factual pertenece a la fotografía propiamente dicha: las implicaciones producidas son posibles sólo cuando alguien la mira simpatéticamente. Entonces el otro aspecto de la equivalencia es este: mientras que le equivalencia depende enteramente de la fotografía misma como fuente de estímulo, funciona en la mente del espectador. La equivalencia funciona sobre la base de que la siguiente ecuación será real:

Fotografía + persona mirando <-> imagen mental

Como podemos ver en la ecuación, la equivalencia es una reacción de dos direcciones. También podemos ver que sólo en la imagen mental existe la posibilidad de que ocurra una función metafórica.

Los mecanismos por los cuales una fotografía funciona como un equivalente en la psiquis del espectador son los mecanismos familiares que los psicólogos llaman “proyección” y “empatía”. En el mundo del arte el fenómeno correspondiente es llamado “formas y figuras expresivas”. En el mundo de la fotografía la gran cantidad de espectadores permanece tan identificada con el objeto que se queda sin conocer las cualidades “expresivas” de las figuras y los colores, o se queda temerosa de dejarse llevar y responder a los colores y figuras expresivas, es decir, al diseño de la experiencia pictórica. Afortunada o desafortunadamente, depende de cuál sea el caso, el espectador contemporáneo de fotografías casi siempre responde inconscientemente al diseño fijado en las fotografías, sin poder evitarlo, tal como lo sabe y explota constante y hábilmente el

mundo de la publicidad. El lector sin duda ha oído hablar de los “persuasores ocultos”. Si la publicidad puede utilizar el efecto subliminal del diseño en fotografía para vender un producto, el fotógrafo con talento puede utilizar el mismo aspecto del diseño para más iluminados propósitos estéticos.

En un nivel más profundo de equivalencia, el término se refiere al efecto específico de una fotografía que se intenta hacer funcionar como equivalente. Hasta aquí parecería que cualquier espectador consciente de que la fotografía que está mirando refleja algo, está relacionado con la equivalencia. Ahora podemos renovar algo la definición para indicar que el sentimiento de la equivalencia es algo específico. En literatura, ese sentimiento específico asociado con una equivalencia es llamado “poético” utilizando la palabra en un sentido muy amplio y universal. Al no tener un equivalente exacto para la palabra “poético” en fotografía, sugerimos la palabra “visión”, queriendo significar con ella no sólo ver afuera, sino también ver adentro. El efecto que parece asociarse con la equivalencia puede explicarse entonces: cuando se haya trascendido tanto el objeto como la manera de producirlo, por los medios que sea, aquello que parece ser materia se convierte en aquello que parece ser espíritu.

Un tercer nivel de equivalencia fue mencionado anteriormente. Este nivel gira en torno a la “imagen recordada”. Lo que una persona recuerda de una visión es algo muy propio, porque ocurren varias distorsiones que cambian su recuerdo e la imagen una vez que el estímulo original ha desaparecido. Estas alteraciones sólo pueden provenir del individuo. Si un espectador comienza a estudiar en su mente una imagen recordada, quién sabe qué grado o qué trayectoria de equivalencia puede alcanzar, o cuán lejos puede adentrarse en la imagen recordada. El momento en que una fotografía se transforma en un espejo que se puede atravesar, ya sea cuando se la esté mirando o recordando, debe siempre permanecer en secreto, porque la experiencia siempre ocurre dentro del individuo. Es personal; es una experiencia privada, inefable e intraducible. Las personas que informan de esta experiencia hablan literalmente de transformaciones frente a sus ojos, por ejemplo, una imagen que saben que es una pintura descascarillada, se convierte en algo distinto.

Escoger ese momento para tomar fotografías no parece ser adecuado para un trabajo productivo con la cámara. Pero tan secreto como es, existen actualmente algunos fotógrafos que trabajan tratando de partir de sus propios y conocidos sentimientos para hacer brotar en otros sentimientos similares. Conscientemente hacen

fotografías para que funcionen como equivalente. Podemos mencionar algunos: Frederick Sommer en Arizona, Paul Caponigro en Massachusetts, Walter Chappel en Nueva York, Gerard Robinson en Oregon, Arnold Gassan en Colorado, y otros.

Para trabajar de este modo los fotógrafos necesitan una audiencia sensibilizada intelectual, emocional y cenestésicamente, una audiencia muy poco numerosa. La universalidad como cualidad deseada en fotografía y otro tipo de imágenes, no les está negada a estos fotógrafos. Es su esfuerzo lo que cuenta, tratando de comunicar-evocar en otros individuos que están a tono con el corazón de la universalidad, común tanto al hombre como al espíritu.

La equivalencia, espejo de la psiquis

La tendencia eterna, tan vieja como el arte, parece haber aparecido parece haber aparecido en fotografía a comienzos del Siglo XX. Al principio fue algo más bien vago en las obras y escritos de los miembros de la Photo Secession, alrededor de Stieglitz y Edward Steichen en Nueva York; luego fue nombrada, como dijimos, por Stieglitz, en los años 20. La tendencia perenne todavía no es entendida por todos los fotógrafos y críticos.

Parece haber una creciente preocupación por parte de los pensadores sobre la fotografía en señalar que las personas se ven en las fotografías a pesar de ellas mismas. Nathan Lyons, Director asistente de la Eastman House, pregunta a sus alumnos si ven lo que creen o creen lo que ven. Muchos de nosotros vemos lo que queremos ver, o cualquier otra cosa, pero no lo que en efecto está en la fotografía. Las cámaras son mucho más imparciales que sus dueños. En otras palabras, por medio de la proyección y de la empatía, atributos naturales del hombre, somos conducidos casi automáticamente a vernos en cada cosa que vemos. Por lo tanto, podemos decir que una fotografía funciona invariablemente como un espejo de, al menos, una parte del espectador. De las investigaciones sobre las respuestas de una audiencia o una fotografía, realizados en el Instituto de Tecnología de Rochester, se desprende que muchas personas ven primero algo de ellas mismas y luego (a veces) al fotógrafo tras la cámara. Para el inocente y bien intencionado fotógrafo, la respuesta de un grupo de gente a sus fotografías es una experiencia descorazonadora. La audiencia ve lo que quiere ver y no lo que el fotógrafo cree que les está mostrando.

Toda la fotografía produce un cierto reflejo, pero

este reflejo es ciertamente fuerte cuando las fotografías son hechas de una manera estilizada o no literal. El reflejo es también fuerte en casos en que la presencia del diseño iguala o sobrepasa la presencia del objeto fotografiado. Esta es la apariencia usual de una fotografía “creativa” que incluye el diseño, su efecto expresivo y el registro de un objeto estético. Cuando el objeto fotografiado es transmitido de manera oscura, ambigua, imposible de identificar, la respuesta a la imagen toma un camino totalmente distinto.

Ya que muchos de nosotros no tenemos experiencias con imágenes similares—salvo cuando vemos un cuadro abstracto—, trataremos de acceder a dichas fotografías como si fueran pinturas y buscaremos las mismas cualidades, valores relacionales y diseños del mundo pictórico y escultórico. Cuando no podemos identificar al objeto, nos olvidamos del hecho de que la imagen frente a nosotros puede ser un documento de alguna parte del mundo que no conocemos. Algunas veces el arte y la naturaleza se enlazan en dichas fotografías. Las llamamos “abstracciones” porque frecuentemente nos recuerdas a pinturas similares. En realidad son “extracciones” o “aislamientos” del mundo de las apariencias. Esto comporta un problema distinto a las fotografías con objeto ambiguo o no identificable. Nos hallamos con un enfrentamiento distinto al mundo de las apariencias, diferente al mismo tiempo al enfrentamiento de la pintura “abstracta”. Sin embargo, la tendencia usual al hacer el intento de acoger (más que rechazar) la ambigüedad de un objeto en la fotografía, es inventar un objeto. Lo que inventamos está dentro de nosotros. Cuando inventamos un objeto convertimos la fotografía en espejo de alguna parte de nosotros mismos.

Editores como Ralph Hattlesley de Infinity Magazine, o yo mismo en Aperture, que señalamos que la gente se ve a sí misma cuando mira fotografías, estamos a recibir cartas y artículos de personas que insisten en no querer resolver rompecabezas. Nos preguntamos si tales personas tienen el instrumental emocional-intelectual mínimo para resolver alguna. O cartas de personas que dicen ser honestas, pero no quieren o no necesitan enfrascarse en una auto búsqueda. Por cuanto pueda revelar de la verdadera naturaleza del espectador, mencionemos que “morboso” es la palabra más utilizada por éste durante el estudio consciente de una fotografía. Parecería que toda búsqueda del alma, que todo intento de descubrir lo que Platón afirmaba con “Conócete a ti mismo”, es considerado como una enfermedad por muchos norteamericanos contemporáneos. A pesar de las protestas, nuestra propia psicología encuentra caminos

para ver lo que quiere ver en el mundo de las apariencias. Este es un punto difícil, así que yo y varios de mis alumnos hemos observado las respuestas de las personas a las fotografías y tratado de evaluar e investigar la naturaleza de las cosas detrás de las respuestas de muchos tipos de personas a muchos tipos de fotografías. Y hemos observado que muy frecuentemente las personas que exclaman “enfermo, enfermo”, no tienen ninguna imaginación. O bien, por razones oscuras para ellos mismos, deliberadamente se ciegan a experiencias visuales que puedan perturbar su básica inseguridad. Por lo tanto, todas las posibilidades comunicativas-evocativas de la fotografía constituyen un mundo cerrado para ellos.

A veces las quejas contra fotografías ambiguas van en este sentido, “el arte nunca debe ser un test de Rorschach glorificado”. La sugestión es parte de los fundamentos de la naturaleza humana. Muchas de nuestras vidas dependen de la sugestión, especialmente las artes. El fotógrafo documental puede comunicar una cantidad considerable de información con su cámara; el creativo, consciente del diseño y del poder de sugestión de éste, depende en gran medida de aquella cualidad nuestra que hace de las manchas de Rorschach una terapia útil. La teoría de la equivalencia es una forma—para el fotógrafo—de trabajar con el poder de sugestión humana, de una manera consciente y responsable. Yo creo que considerar la pintura o la fotografía como glorificadas manchas de Rorschach no es malo, porque el poder de sugestión es la puerta misma a la tendencia perpetua en el arte. Debemos comprender, claro está, que la puerta no es el jardín.

Algunos fotógrafos contemporáneos, como los ya mencionados, aceptan de buena gana el hecho de que las fotografías son el espejo de algún estado o sentimiento interno del espectador. Ellos se incluyen como espectadores de sus propias fotografías y espectadores de los objetos que han seleccionado. Aceptan la verdad de que las fotografías actúan como catalizadores y, por lo tanto, son una etapa en el proceso y no un producto terminado. Recuerden que una imagen mental en el cerebro del espectador es más importante que la fotografía misma.

Una de las ideas más interesantes en el concepto de equivalencia es que la fotografía es una función y no una cosa (si no hemos malinterpretado a Stieglitz). Es interesante porque refleja un cierto cambio potencial en los efectos freudianos, jungianos y adlerianos sobre las ideas populares de la psicología. Probablemente muchas personas todavía piensan que la psicología es algo sucio; han asociado las partes sucias de ellos

mismos con la palabra. En verdad, las actividades internas del hombre son tan sucias como limpias –así también sus relaciones externas con los demás–. Tradicionalmente el arte reclama una preocupación por los más puros impulsos y los más limpios móviles, a pesar de que más de un sicólogo contemporáneo diría que estas son puras tonterías. También lo dirían algunos fotógrafos. En la búsqueda del alma y de la toma de conciencia de esta era autodestructiva, muchos artistas contemporáneos – y en fotografía, especialmente Frederick Sommer– presentan imágenes propuestas de una forma tan particular que si el espectador las acoge verá entonces algo de sí mismo. Si lo que ve es desagradable, debe haber algo de verdad en que hay algo suyo desagradable –si es sucio, morboso, etc.–. Si se queda paralizado de miedo, tal vez será porque ha encontrado algo merecedor de su miedo. Si encuentra algo magnífico, será porque algo hermoso dentro de él ha sido magnificado.

Con la teoría de la equivalencia los fotógrafos tienen una forma de aprender cómo utilizar la cámara en relación con la mente, el corazón, las vísceras y el espíritu de los seres humanos. La tendencia perenne acaba de empezar en fotografía.

Bibliografía

“El Ojo y la Mente de la Cámara” fue publicado originariamente en Magazine of Arte, N° 1, 1952, mientras que la segunda parte, **“Equivalencia: tendencia perpetua”**, en el “Journal de la Photography Society of America – PSA, N° 3 de 1963.

La traducción al castellano fue extraída de la revista **Fotomundo N° 260, Dic. de 1989.**