

La fotoantropología, el registro gráfico y sus sombras teóricas

José Antonio GONZÁLEZ ALCANTUD

Universidad de Granada y Centro de Investigaciones
Etnológicas "Ángel Ganivet"

INDICACIONES SOBRE EL ESTADO DEL DEBATE

Este artículo no tiene más pretensiones que las reflexivas. Sabido es que la *reflexividad* es una mecánica típicamente antropológica que opera sobre la actualidad más inmediata, y sobre la mirada prospectiva de sus devenires (Lash, 1997). No eludiremos, sin embargo, poner en acción varios conceptos que nos abran ciertas dimensiones del conocimiento antropológico y fotográfico, procurando que sean inflexivos. Pero la función que en estos momentos queremos alcanzar es sencillamente ilustrar las tendencias *hic et nunc* de la conjunción de dos modalidades del conocimiento, cuyas pretensiones a través de otros tantos medios en apariencias disímiles —la escriura narrativa y la imagen estática— consisten en llegar a la comprensión veraz de los hechos y los valores sociales y culturales. Nunca como ahora hemos sido tan conscientes de la trascendencia futura de nuestros registros, y de las múltiples lecturas a que pueden ser sometidos. El nudo gordiano de esta época, también en el vínculo entre fotografía y antropología, es la reflexividad. En definitiva, tanto la fotografía como la antropología más que una ventana o un espejo (Brandes & De Miguel, 1998), son un reflejo, un destello de lo real social.

Por supuesto, que de aquellos "logocentrismos" diversos (Derrida, 1978) que afectan y mediatizan a nuestro conocimiento racional e intelectual, del que no podrá librarse la fotografía es del ángulo antropocentrista desde el cual nos habla. Es decir, está limitada por la formación biológica de la visión humana de carácter binocular. Esta limitación nos lleva a eludir cualquier veleidad de encontrar una visión "naturalmente objetiva" en la instantánea fotográfica. Dice R. Gubern, que la identidad entre icono e individuo no se produce

nunca miméticamente como puede observarse en la aseveración popular que suele argumentar que una persona está mejor en una reproducción fotográfica que en la realidad misma. “Esta referencia categórica —añade Gubern— destruye también la aparente identidad entre significante y significado en el mensaje fotográfico, que derivaría de la confusión naturalista entre el signo (icono) y lo que el signo denota” (Gubern, 1983: 48). Desde el punto de mira de la antropología cognitivista tampoco hoy parece acertada la distinción entre pensamiento simbólico y pensamiento analítico, o al menos no resulta ajustada la distancia irreconciliable que se ha querido ver entre ambos pensamientos, durante las fases más intensamente positivas de nuestra reciente historia disciplinar. “Esto —ha escrito Buxó— fragmenta el razonamiento, el imaginario y la sensorialidad asignando al primero la verdad y la objetividad y a los otros, las apariencias y la subjetividad, lugares en los que se supone yacen la fantasía, la ficción y otras irrealidades” (Buxó, 1998: 18). La reconsideración cognitiva que religue lo simbólico-estético y lo científico-analítico, tiene profundas repercusiones, como sigue señalando Buxó, sobre el campo de lo literario e icónico, incluida la fotografía, que podrá ser leída con pluralidad interpretativa, buscándose en ella claves no visibles en grados diversos. Existen algunas convenciones simbólicas, sin embargo, como es la forma de “leer” una imagen fotográfica, producto de la visión binocular y de la perspectiva pictórica, que hacen que la fotografía se lea de izquierda a derecha y de arriba abajo, conforme a la lógica de la escritura (Guran, 1994). La fotografía es, por consiguiente, un producto esencialmente simbólico, y mucho menos sujeto al mimetismo de lo real de lo que inicialmente se pudiera pensar.

No obstante, cuando aparece la fotografía en la historia reciente de la humanidad, el primer impacto será sobre la pintura y no tanto sobre la escritura, por su misma condición icónica visual. Los argumentos respecto a la escuela pictórica impresionista y la influencia que en su surgimiento ejerció la irrupción de la imagen fotográfica son bien conocidos. Esto no hará que la fotografía se convierta sin más en una de las “*beaux arts*”, sino que durante mucho tiempo continuará siendo una simple “*téchne*”, una técnica aplicada además por inclinación natural al conocimiento científico, a la identidad personal, al recuerdo familiar e incluso a la imitación de la pintura. Así se observa que la corriente conocida como “fotografía pictorialista”, que buscó emular en los inicios de la fotografía a la pintura, era una técnica que buscaba suplantar a lo genuinamente pictórico mediante el recurso a composiciones “a base de temas literarios, sobre todo alegóricos” (Sougez, 1994: 145).

Los historiadores de la fotografía antropológica le reservan un importante lugar a la dimensión puramente científica de ésta. Se trata sobre todo de hacer retratos de primeros planos, de planos medios o de composiciones en grupo, de individuos marcados por diversos estigmas: el estigma psiquiátrico y el

delictivo principalmente, pero también el nativista. Los trabajos de Lande para el psiquiatra Charcot llevados a cabo en el Hospital parisino de La Salpêtrière, es un ejemplo bien conocido de ese interés por la documentación fotográfica, como medio para demostrar o ratificar una tesis científica (Samain, 1993). La antropología física, muy marcada por la raciología etnológica y por la antropología criminal lombrosiana, guían objetivos y manos del fotógrafo convertido en su instrumento técnico. Las placas obtenidas de esta forma quieren informar o servir de corroboración a dos tesis: la existencia de una diversidad étnica y racial muy pronunciada, y la persistencia de rasgos fisiognómicos y anatómicos capaces de traslucir la personalidad patológica de determinados individuos. Son colecciones ambas marcadas por el concepto reificador de “raza” y por el no menos cosificado de “delito”. La fotografía “científica”, de la cual participan todos los primeros antropólogos, incluido Gregory Bateson y su colección de tipos “psicológicos” balinianos, tuvo esta orientación exclusivamente técnica: servir de soporte demostrativo a teorías preexistentes a ella misma, es decir otorgarles verosimilitud mediante pruebas tangibles.

Sólo aquellos antropólogos más sensibilizados a la crítica antirracista pudieron comenzar a cuestionar desde muy temprano el uso racista que se hacía de la fotografía, incluso la que en apariencia sólo tenía por cometido neutro ilustrar las tesis de la variedad etnogenética y la virtualidad del evolucionismo. Así por ejemplo, en la Exposición mundial colombina de Chicago de 1893, el Laboratorio de antropología física del Peabody Museum, con la colaboración del antropólogo antirracista Franz Boas, produjo una muestra fotográfica de tipos étnicos que constituyó una de las atracciones más populares de la Exposición universal, dotándola de un exotismo muy del gusto de la época. El propio F. Boas pudo comprobar de esta manera el efecto perverso y contrario al objetivo pretendido, de la fotografía antropológica empleada con fines pedagógicos (Banta & Hinsley, 1986: 61). Se infiere de esa experiencia, que si no se ejerce un control técnico sobre el medio no se puede llegar a transmitir el mensaje, bien por que se hace ineficaz bien por que se invierte su contenido.

El segundo grupo, el de la fotografía expedicionaria nativista no tiene una inclinación tan marcada hacia la demostración de la idea de “delirio” —algo individual—, sino hacia el “trance” —un comportamiento colectivo—. Empero, ambos se hallan marcados por la noción de “tipo”. El segundo modelo de fotografía científica, el nativista, batalla por salir del encuadre del “studium”. En ella a pesar de su aparente y preponderante hieratismo es más fácil encontrar el “punctum”, la apertura al significado. Dirá Barthes: “El ‘studium’ está en definitiva codificado, el ‘punctum’ no lo está”. También por el “punctum” podemos arribar al significado de los sujetos expuestos en una fotografía de

“studium”. El “punctum” nos ilumina mundos y además es contagioso: “Por fulgurante que sea —escribe Barthes—, el ‘punctum’ tiene, más o menos virtualmente, una fuerza de expansión. Esta fuerza es a menudo metonímica” (Barthes, 1995: 90). El propio tema, grupal y extraño, exige el paso del studium al punctum, de lo organizado a lo espontáneo.

Paradójicamente la fotografía del studium como tal, no aquella que está sobredeterminada por el nativismo o la criminología, carece de atractivos entre los historiadores de la fotografía antropológica. Son fotografías de “presentación de la persona en sociedad”. Por ejemplo, en la galería de retratos realizada por la familia Nyblin (G. Alcantud, 1998b) ininterrumpidamente desde finales del siglo último en Finlandia se puede observar un tipo de retrato muy “prusiano”, hecho para ser “evocativo” y no tanto informativo. A aquel laboratorio acudían diplomáticos, burgueses, reyes, escritores y músicos, para dejar plasmado su “self” fotográfico. A través de ellos comprobamos sobre todo el estatus social del individuo, su “grandeur” social, en la soledad del estudio. Los individuos tienen poco margen para maniobrar, sólo aquellos que poseen una personalidad muy fuerte son capaces de dominar al fotógrafo e imponerle sus criterios. Mas esta fotografía activa con eficacia los mecanismos de la memoria; no siendo la memoria en sí, ya que ésta es un mecanismo intelectual esencialmente imaginario. La fotografía es sólo una parte, es el icono que, como el retrato pictórico de los privilegiados, nos impide perder el rostro de los seres humanos que significan colectiva e individualmente. Es un activador del recuerdo, y hacia ella proyectamos nuestra nostalgia. Merece un detenimiento por parte de la antropología.

Es en la fotografía “social” muy relacionada con una supuesta espontaneidad, con la captación de un instante que actúa como llave de los significados sociales y culturales, donde la fotoantropología contemporánea comienza a reconocerse. Podemos datar esa genealogía de la fotografía antropológica, no condicionada por el nativismo, en el figura de todo punto paradigmática de Lewis Hine, y de su campaña fotográfica para captar los individuos singulares, no repetitivos como en la fotografía científica de los inicios, en el fragor de la crisis urbana contemporánea y en las disyunciones económicas del capitalismo clásico. Ni siquiera los proyectos fotográficos más serios y solventes se han liberado del apriorismo y de la estereotipia del “tipo”. Acaso sólo cabría hacer la excepción de Lewis Hine; de ahí su trascendental importancia. Valga como ejemplo, el proyecto de W. Eugene Smith sobre el pueblo cacereño de Deleito llevado a cabo en 1950, y que pretendía mostrar con sutileza pero contundencia la pobreza y opresión que ejercía el franquismo sobre los españoles, procurando a la vez no herir a los actores sociales con una descripción en exceso miserabilista de su existencia cotidiana. Sin embargo, a pesar de este prudente objetivo el deslizamiento del fotoperiodista hacia el refuerzo de la visión de la

España más tenebrosa desde la lógica de las mentalidades y comportamientos sociales acabó por originar una reacción adversa de los actantes (Brandes & Miguel, 1998). Probablemente en el fondo del proyecto Deleitosa se cierne la figura soberbia de Lewis Hine procurando cambiar las condiciones de vida de los niños trabajadores mediante su cámara (Hine, 1991). Esta virtud intelectual de la cámara fue aprendida por muchos para bien y para mal. De ahí que en la prensa de hoy, en especial en la local, haya tomado más importancia el fotógrafo que el periodista tradicional, en una suerte de revaloración de la imagen estática como fuente de poder y contrapoder.

Muy lejos de Hine, y también de Smith, estuvieron otros proyectos de fotografía "social". Mucha menos delicadeza tuvieron, por ejemplo, algunos fotógrafos venidos a España desde el extranjero en los años cincuenta para captar lo que ocurría en la hermética, atrasada y por supuesto exótica, España de Franco. Es el caso de la también fotógrafa estadounidense Inge Morath, quien ha sido valorada en ocasiones como una retratista fiel de la sociedad de la época. Morath adopta una mirada de simpatía aristocrática por la "high class" española con la que se relaciona en calidad de turista distinguida. Una clase aristocrática compuesta por nobles que viajan en Cadillac y toman el té, según el testimonio de Morath, amén de artistas y escritores, que les otorgan un aire bohemio. Su pueblo español, el que retrata, está atravesado por la sencillez de costumbres y por unas virtudes propias de la simpleza del primitivismo: "No aceptaba recibir dinero", o "a quién compré (a un precio que parecía satisfacerla plenamente) unas cuantas de sus piezas bordadas" (Morath, 1994), son frases que nos indican esa simpatía distante, muy distante, con el objeto de estudio. Nada más lejos de la experiencia antropológica. Quizás podamos inferir que una condición sine qua non para captar lo social con cierta fidelidad reside en haberse liberado previamente el fotógrafo, y por supuesto el antropólogo, de cualquier apriorismo deformante. Es más, debe adoptar un sólido ethos personal, como hizo el insuperable Lewis Hine.

Al ser la fotografía un "art moyen", al decir de Pierre Bourdieu, quienes pueden acceder a ella son muchos. Es barata económicamente y se la puede razonablemente dominar sin necesidad de adquirir unas técnicas depuradas. ¡Qué pocos son los fotógrafos que en su curriculum ponen con quién han aprendido el oficio! En la realidad resulta irrelevante. El fotógrafo "amateur" colecciona fotos para el álbum familiar, el fotógrafo profesional recurre al "tremendum" de lo impactante o a la artísticidad compositiva. Ambos nos producen una inquietud negativa a los antropólogos. ¡No es eso, no es eso...!, parece como si exclamáramos al unísono. Ni la fotografía para uso privado ni aquella dirigida al consumo masivo son de recibo en la antropología social.

El caso es que en la actualidad contemplamos, con no poco embarazo por nuestra parte, que para lograr registrar intencionadamente el "punctum" hace

falta algo más que una buena cámara y un excelente aprendizaje técnico. Más todavía cuando el universo fotográfico es el del triunfo de la mimesis, el de la imagen reduplicada, seriada, y por tanto fácilmente degradable. Hay que sobrevivir precisamente a la plenitud de “l’art moyen”, a la repetición insignificante. Entonces es cuando aparece en todo su sentido la ajustada afirmación de S. Sontag de que en el fondo la fotografía es el auténtico arte surrealista. “El surrealismo está —dirá Sontag— en la médula misma de la empresa fotográfica: en la creación de un duplicado del mundo, de una realidad de segundo grado, más estrecha pero más dramática que la percibida por la visión natural”. Y añadirá: “Cuanto menos retocada, menos artesanal, más ingenua fuera la fotografía, más probabilidades tendría de trasuntar autoridad” (Sontag, 1996: 62-63). Se trata, pues, de desarrollar sagaz y sutilmente, sin ornatos ni retoques, las posibilidades eficaces de la reduplicación fotográfica. De hecho los surrealistas equivocaron el lugar que le concedieron a la fotografía y a la pintura, al convertir a esta última en la hipérbole, junto a la poesía y el cine, de su programa de búsqueda de la superrealidad. Se observa al analizar la obra “Nadja” de André Breton cómo este promotor del surrealismo ilustró con fotografías uno de sus libros supremos. Rosalind E. Kraus prefiere hablar de la “reubicación de la fotografía desde una posición excéntrica respecto al surrealismo hasta una posición absolutamente central, podríamos decir que definitiva”. Y todo por que los surrealistas, según Kraus, incorporaron a la visión banal de la realidad, otra mirada sobre ésta “como representación o signo”. “La realidad —concluye— fue al mismo tiempo ampliada y reemplazada o suplantada por ese suplemento rector que es la escritura: la escritura paradójica del fotógrafo” (Kraus, 1996: 132). Al final la conclusión es que las vanguardias surrealista y otras, que surgieron para contestar la cultura gregaria de masas con un nuevo elitismo que apelaba a la aristocracia del espíritu, acabaron coincidiendo con uno de los productos más típicos del gregarismo industrial: el kitsch (Greenberg, 1989). Mientras, la fotografía mutada en una de las auténticas artes superrealistas continuó indagando en la realidad surreal del punctum.

Llegado a este punto preferiría continuar por aquellos senderos que conozco por experiencia directa. El Centro de Investigaciones Etnológicas “Ángel Ganivet”, de Granada, a través de su sala de exposiciones y de la revista “Fundamentos de la Antropología” le ha dado una enorme importancia a la fotografía y en general a la imagen a lo largo de su existencia de casi diez años. De toda la producción habida quisieramos señalar a cuatro autores, los cuales iniciados en el fotoperiodismo o en la fotografía “social” han arribado a un diálogo o convergencia intelectual con las ciencias sociales. Nos detendremos en sus trayectorias y en las conclusiones a que han llegado en su obra.



Foto 1. La mirada indígena. Milton Guran.

LA FOTOANTROPOLOGÍA CONTEMPORÁNEA. INDAGACIÓN METODOLÓGICA Y ETNOPOÉTICA SILENTE

Creemos observar la existencia de dos modos de entender el acercamiento a lo social a la manera antropológica por parte de los fotógrafos contemporáneos —Guran, MUñoz, Bonacini, Esteva— aquí analizados: el “eficaz” y el “inocente”. Los cuatro han llegado al núcleo o aledaños de la mirada sociográfica mediante la cámara. Sus preguntas metodológicas fueron formuladas siempre a posteriori al dominio de la técnica. Cada uno, sin embargo, se ha puesto un límite teórico. Podríamos así pensar que los dos primeros —Guran y Muñoz— desean llevar esa relación analítica hasta el final, mientras que Bonacini y Esteva practican a plena conciencia una fotografía más “inocente”, hasta cierto punto rehusando los excesos semiológicos de la teoría.

En Milton Guran y José Muñoz encontramos el mismo movimiento hacia la convergencia con las ciencias sociales contemporáneas. Guran (fot. 1) es brasileño, y con anterioridad a su doctorado en antropología obtenido en Francia, trabajó como fotoperiodista. A partir de ese acercamiento que deno-

mina “superficial” a la realidad social, comienza el camino académico hacia la antropología, y por ende hacia el desentrañamiento del vínculo entre ésta y el dominio de lo visual (Guran, 1994). A raíz de esa reflexión, posterior a su inicio técnico-profesional, como dijimos, Guran adopta un concepto extremadamente sugerente: el de *fotografía eficaz*. Si bien el periodista y el antropólogo coinciden al recolectar fotografías en sus respectivos trabajos de documentación social, en pos de la idea de transmitir información para usos diversos, en su finalidad última ambas técnicas difieren notablemente, ya que el primero se rige por la inmediatez del acontecimiento que él mismo ayuda a construir, y el segundo está mediatizado por la agudeza de una teoría social, que trabaja presuntamente en secuencias largotemporales. El concepto de “eficacia”, de esta manera, difiere para uno y otro. Para el fotoperiodista la eficacia es el éxito coetáneo, para el antropofotógrafo es la analítica de largo alcance, aquella que nos permita volver sobre el “hecho social” y leerlo múltiples veces. “La utilización de la fotografía como útil en la investigación científico-social reposa notablemente en la capacidad de leer la imagen, es decir en reconocer en ella los elementos que permitan fundar un razonamiento científico”, argumentará recientemente Guran (Guran, 1994: 99). La validez fotográfica, lógicamente dependía de la calidad y cantidad de información, y ésta sólo se puede obtener de un trabajo de finalidad científica.

Muñoz (fot. 2 y 3) constituye un caso asemejado y hermanado con el de Milton Guran. Iniciado en el reportaje fotográfico artístico con orientación social, a través del estudio de los trabajadores de la caña de azúcar y posteriormente del circo y su peculiar ambiente humano (Muñoz, 1992, 1997), ha evolucionado de manera natural hacia la reflexión antropológica. Tras aquellas sólidas miembras estéticas previas, unidas a la visión del socioantropólogo que es Muñoz actualmente, encontramos el ideal siempre pregonado y en rara ocasión alcanzado de la investigación con la cámara. En ese camino la eficacia fotográfica le sirve de norte. Empero, la metodología antropológica, la convergencia con la teoría, ha sido aquí, como en Guran, un a posteriori en búsqueda también de la legitimidad académica. La fotografía de Muñoz como tal, no aparece claramente modificada a tenor de su colisión con la teoría antropológica; más bien parece haberse operado en ella una mayor sensibilización al discurso reflexivo de la antropología, para eludir los aspectos perversos de la alteridad reificada. Pero, a poco que nos fijemos, también a este resultado habían llegado por sus propios caminos los dos fotógrafos precitados. Podríamos aseverar que practicaban desde el principio una fotografía dotada de un fuerte “ethos” que impedía la mirada indiscreta e inmoral sobre una alteridad epidérmica, y empleaban asimismo un sistema de inmersión semejante al del trabajo de campo antropológico. En cualquier caso, en José Muñoz, el más joven de los cuatro autores, existe un anhelo decidido de teori-



**© José Muñoz, Centro Andaluz de la Fotografía.
Título: Andalucía, Entonces es Ahora; Granada, 1996**

Foto 2 Andalucía, Entonces es ahora. José Muñoz.



© José Muñoz, Centro Andaluz de la Fotografía.
Título: Andalucía, Entonces es Ahora; Granada, 1996

Foto 3. Andalucía, Entonces es ahora. José Muñoz



Foto 4. Gianna Bocacini. Cuevas.

zación, de elevar las correspondencias técnicas a analíticas, abandonando decididamente la fotografía “inocente” (Muñoz, 1999).

El caso de la fotógrafa italiana Gianna Bonacini (fot. 4) es el más reciente de los que nos interesa destacar como significativo de quienes han pasado por la sala de exposiciones y por las publicaciones del Centro de Investigaciones Etnológicas “Ángel Ganivet”, nuestro particular observatorio. El descubrimiento de la fotografía fue tardío, y los primeros trabajos poseen un indudable apresto felliniano, en particular su investigación “barba e capelli”. Este úl-

timo trabajo sobre las barberías italianas nos traslada, según Charles-Henri Favrod, al corazón del mito dieciochesco de Fígaro (Bonnacini, 1997). Constituye un ejemplo reseñable de fotografía social por su contenido claramente etnográfico, al aplicarse a un oficio en vías de extinción, pero también de fotografía “inocente”; una inocencia como la practicada por el pintor naíf Rousseau, libre de prejuicios y estereotipos, unida a una poderosa intuición social. Cuando Bonacini visita por vez primera Andalucía se propone llevar a cabo un trabajo profesional alejado del trasiego de la fotografía para turistas. Acaso en su condición de meridional rehuye desde el principio cualquier acercamiento “déja vu”, y muy en especial un acercamiento a lo más “noir” de la cultura andaluza. Las cuevas de la ciudad de Guadix, habitadas y nada arqueológicas, le atraerán. Allí encuentra seres humanos que habitan en el interior de la tierra, y que no son “tipos”. De hecho, Gianna los conoce amicalmente. Podemos afirmar que la fotografía de Gianna posee un innegable contenido etnográfico, que informa de la sencillez y normalidad de la vida diaria en las cuevas accitanas, sin haber caído en el fácil recurso a la estereotipia.

Jordi Esteva (fot. 5), finalmente, conoce un proceso de inmersión cultural muy fuerte, equiparable en todo punto al “fieldwork” tradicional en antropología. Durante varios años reside en Egipto, en particular en el oasis sahariano de Siwa; allí aprende el árabe, lo que lo llevará a trabajar para una radio de El Cairo. Desde el principio de su inmersión hace fotos. Detenido por participar en un supuesto complot antigubernamental, es expulsado del país, donde no ha sido rehabilitado hasta 1996. Como periodista, a su vuelta a España continuará trabajando en revistas culturales y contraculturales. La experiencia en Egipto aparecerá como libro (Esteva, 1995), y posteriormente editará otros trabajos de diferente factura: uno de entrevistas con personalidades de la cultura del mundo árabe y otro sobre fortalezas de tierra en Marruecos, en el que colabora en la parte gráfica. Su último proyecto, más puramente etnográfico, llevado a cabo por encargo del CIE durante 1997 y 1998 en Costa de Marfil (fot. 6), acaba de ser editado (Esteva, 1999).

Desde el punto de vista canónico la obra de Jordi Esteva no sería catalogada como académica, aunque el resultado final podría encajar de hecho en la antropología al uso. Existe una inclinación desde los inicios en Esteva a no emplear el fotoperiodismo clásico, y un deseo explícito de apoyarse en lo intemporal, en lo que trasciende a la banalidad. Tiene el autor una plena conciencia de que para trascender hace falta llegar al “punctum” o a lo “surreal”. Como ha narrado a propósito de su introducción entre las sacerdotisas animistas de los cultos de trance marfileños, para llevar a cabo su investigación hizo falta que fuese aceptado por aquéllas mediante la consulta a los ancestros, a través del sacrificio de un animal. Entonces la empatía operó plenamente. Esteva suele repetir que los actantes sociales de los cultos animistas parecían no



Foto 5. Muerte mística, ceremonia de la apertura de la boca. Jordi Esteva

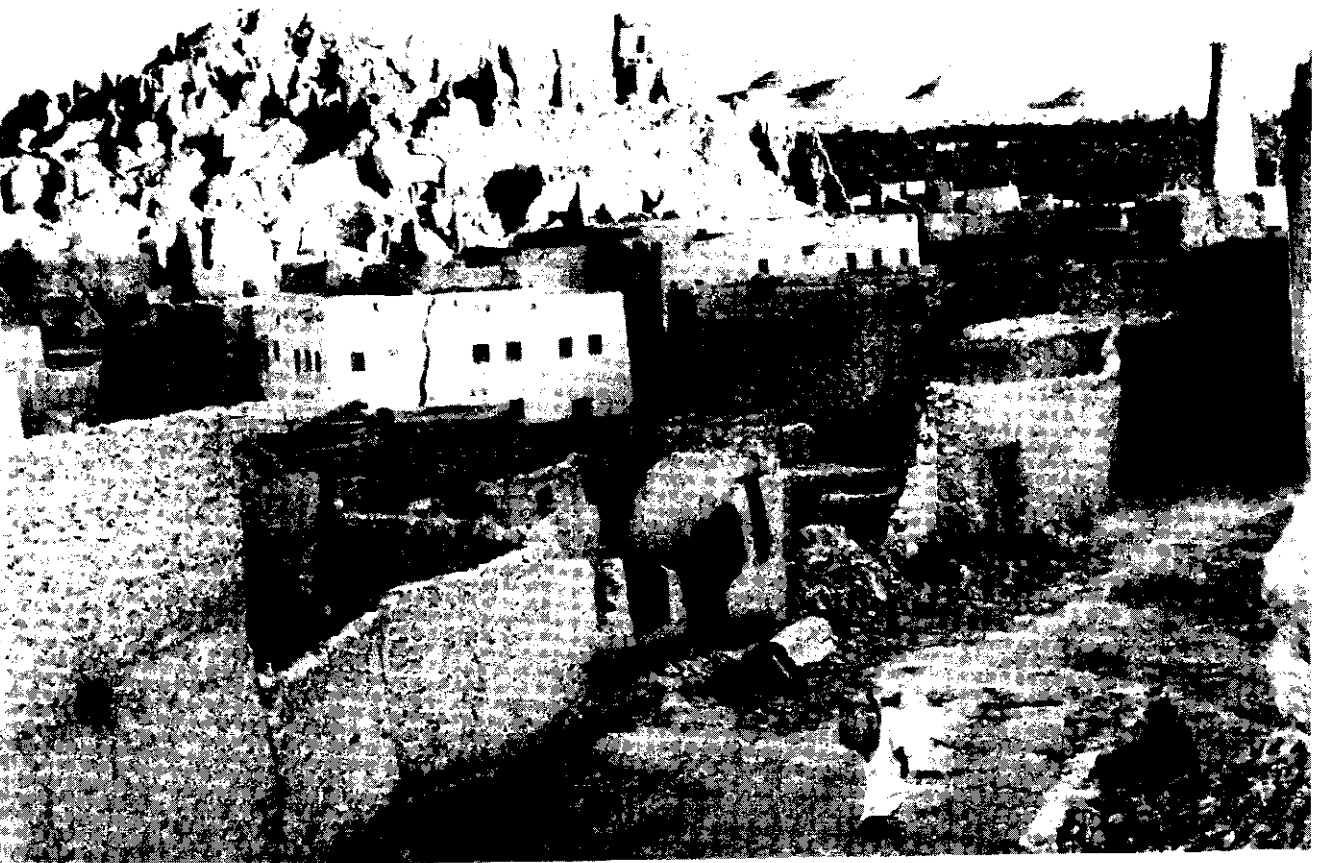


Foto 6. Ciudadela de Siwa. Jordi Esteva

percibir su presencia una vez aceptado, y que ante cualquier problema su única explicación ante ellos era que él sólo quería “hacer su trabajo”. Todo este esfuerzo de inmersión cultural se traduce en una fotografía en blanco y negro impactante por la familiaridad con que ha sido registrada, y en consecuencia por los mundos que nos abre. La obra de Esteva se orienta desde los inicios hacia una poiesis ajena a todo ornago y/o retocamiento técnico, donde el ethos del fotoantropólogo que quiere alcanzar la “veritas” de los acontecimientos humanos guía su acción investigadora.

Los cuatro autores —Guran, Muñoz, Bonacini y Esteva— trabajan sobre la dimensión humana y social de la fotografía, y no sobre un inventario objetivo y/o paisajístico. Rasgo común igualmente compartido por los cuatro, es que aprehenden esa humanidad sin enmascararla total o parcialmente con las veladuras del exotismo. Investigan y publicitan con diferentes grados de consciencia la óptica de la *descolonización del imaginario*, uno de los proyectos más claramente antropológicos de la modernidad, y que no consiste en el fondo en otra cosa que en el recentramiento de la “imago” humana, para otorgarle su centralidad e identidad en todas las culturas.

¿POR QUÉ LOS ANTROPÓLOGOS SUELEN HACER BUENA TEORÍA Y MALAS FOTOGRAFÍAS, Y LOS FOTÓGRAFOS BUENAS FOTOGRAFÍAS Y MALA TEORÍA?

Tras la última feria “Arco” de arte contemporáneo, celebrada en Madrid en 1998, el comentario general de la prensa y críticos especializados era que la fotografía había desplazado en esta ocasión a las bellas artes tradicionales, ya que existía una indudable moda que había puesto de actualidad la fotografía como fuente de experiencia estética. También, tendríamos que añadir nosotros, como fuente de información y revlexión etnográfica. La ciudad de Barcelona consciente de ese auge de la fotografía había agrupado previamente las exposiciones fotográficas de la primavera de 1998 en un proyecto colectivo intitulado “Primavera Fotográfica”, proyecto, como Arco, de gran alcance. La fotografía, sin duda, está en el centro de nuestra época.

La fotografía ha comenzado a aparecer tímidamente también en algunos libros y revistas de antropología, con el fin de dotarlos de presencia visual, y cómo no, aligerar sus contenidos. Si hasta ahora la fotografía antropológica consistía en el sencillo enunciado del “haber estado allí”, la demostración por parte del antropólogo de su presencia en el “fieldwork”, en el presente la fotografía comienza progresivamente a tener vuelo propio y reconocimiento académico, en una academia como cualquiera de las academias, dominada por la escritura y el pensamiento narrativo. Las avanzadillas de la conexión entre fo-

tografía y ciencias sociales en Europa posiblemente las constituyan las revistas "Xoana. Images et Sciences Sociales", editada por el CNRS francés, y "Fundamentos de Antropología", publicada por el CIE español. En las dos, pero sobre todo en la primera, se privilegia la imagen reflexiva. Se guían sin duda por un doble criterio: que la sociedad a la que nos enfrentamos es nítidamente icónica en su traslado de información, y que las ciencias sociales no pueden seguir jugando el rol de ciencias de retaguardia, lentas para adaptarse a los nuevos tiempos, marcados por el relativo fin de la Galaxia Gutenberg, o mejor dicho por el final del imperativo categórico omnímodo de esta.

Sin embargo, una pregunta lógica nos asalta: ¿por qué los antropólogos hacen por lo común buena teoría y malas fotografías? La primera respuesta reside como es lógico en la predisposición técnica de cada profesión. La antropología social es una disciplina relativamente moderna cuyo desarrollo está unido indiscutiblemente al grafocentrismo; al fin y a la postre, el antropólogo anhela dos cosas: plasmar sus conocimientos en una monografía y descubrir alguna parcela de los universales científicos; para conseguirlo no debe apoyarse ni en la transmisión oral docente, método aparentemente fatuo, ni en el destello estético iluminador, más cercano a la intuición que a la sistemática. Debe emplear para exponer sus argumentos y descubrimientos analíticos la narratividad, sujeta a una sistemática académica, prefijada por el corpus de conocimientos aceptados consensuadamente por la comunidad científica (Lisón Arcal, 1999). Salir del grafocentrismo para orientarse hacia la iconicidad es tarea atractiva empero quimérica mientras no se remuevan los cimientos de la formación del conocimiento científico. Un ejemplo bien significativo pudiera ser Lévi-Strauss, quien en los últimos tiempos consciente de las insuficiencias del *grafocentrismo*, problema ya planteado en la célebre "lección de escritura" de "Tristes Trópicos", ha vuelto sobre la importancia combinada del "mirar, escuchar, leer" (Lévi-Strauss, 1992). Probablemente movido por ese último giro, Lévi-Strauss acabó publicando el álbum de fotografías de la estancia brasileña, incluido el trabajo de campo en la selva amazónica. Al recorrer las instancias seleccionadas para el álbum comprobamos que la fotografía de Lévi-Strauss, como la de muchos otros antropólogos, no está a la altura de su teoría. Y no obstante, al realizar implícitamente este ejercicio publicitario viene a reconocer in concreto el valor cognitivo del sentido visual, aunque sea con una técnica insuficiente.

De otra parte, la fotografía no posee academias instituidas. Se practica de forma "amateur" o "free lance". La precariedad de las condiciones de trabajo del fotoperiodista de campo sigue los pasos de la del reportero periodístico en el siglo último. Alcanzar el reconocimiento e insertarse en el "staff" de los grandes fotógrafos exige la concurrencia en los foros orientados hacia el gran público. No se pretende obtener el reconocimiento en ningún marco académi-

co, y por consiguiente semiclandestino, sino alcanzar el prestigio social por la vía de la concurrencia en la sociedad del espectáculo, como gustaban de calificar a nuestra cultura los situacionistas. Al no tener academia mediatizadora, la selección del fotoperiodismo queda en manos de los críticos, algunos de los cuales han accedido a la semiología lingüística como la vía más segura y coherente de interpretación del “hecho fotográfico”. Este último punto es el único que mantiene un contacto continuado con la academia científico-social.

En definitiva, el antropólogo quiere “hacer bien” su trabajo para lograr el reconocimiento académico sobre la base causal trabajo de campo ergo grafocentrismo. Interpreta el mundo en definitiva como un texto que hay que leer, o hacer legible, siquiera desde las oscuridades de la teoría. De otra parte, el fotógrafo suele subordinar cualquier texto a la imagen icónica captada en el momento en apariencia más significativa; el texto quedará reducido, como en el caso de la pintura, las más de las veces, a un título ajustado, en diálogo con la imagen. No le interese la temporalidad que conlleva la visión del mundo como texto, de carácter secuencia, sino el instante en el sentido bachelardiano. Pero, como escribe el mismo G. Bachelard, “para durar es necesario, por tanto, confiarse a ritmos: es decir, a sistemas de instantes” (Bachelard, 1978: 13). Y ello sólo se adquiere reintroduciendo en la fotografía la secuencialidad narrativa, extraída de un trabajo sistemático similar en objetivos, duración y empatía al trabajo de campo antropológico. Es decir, el momento en que la fotografía se convierte en la “llave de los campos” del significado exige un ethos y una inmersión humana y cultural.

No nos hagamos ilusiones. Las posibilidades de convergencia entre antropología y fotografía son escasas, al menos en una dimensión nueva, superadora de anteriores convenciones. No se van a disolver los métodos, ni los conceptos, ni los lastres propios de cada ciencia o técnica. Acaso se impone otra perspectiva, la de la dialógica: los fotógrafos deberán acercarse a la comunidad científica, mientras los antropólogos deberán inclinarse por desreificar su grafocentrismo, pues por razones obvias debieran estar los profesionales de las ciencias sociales más cercanos a otras sensaciones e intelecciones: la oral, la cinestésica, la proxémica, la icónica, principalmente. La convergencia más que nada deberá operarse en el terreno de la colaboración “in situ” de los profesionales de los dos campos. Nada más ridículo que aquellos antropólogos o sociólogos que quieren dar lecciones de cómo hacer verdaderas fotografías sociográficas, o la de aquellos otros fotógrafos que desprecian el conocimiento científico social por considerarlo hueca palabrería dirigida a la clandestinidad académica.

Cuanto hemos querido expresa en el título de ese artículo viene referido, en el fondo, a la tensión fundante entre técnica, poética y teoría, en la pos del posible diálogo práctico entre los objetivos de la fotografía y de la antropolo-

gía. Para que los registros técnico y teórico, en los que podríamos incardinar a las actividades propias de la fotografía y de la teoría antropológica se acerquen, es necesario, tanto desde la perspectiva de la óptica como desde la "téchne", acceder a la poiesis, a encontrar el ritmo narrativo de los "instantes", del "punctum" barthesiano. Es decir, hallar el significado y el sentido en el "graphos", sea escritural o lumínico. En la dimensión gráfica encontramos la auténtica razón práctica de la antropología social (G. Alcantud, 1997), una ciencia predispuesta, por albergar la negación misma de todos los centrismos, incluido el grafocentrismo, a adoptar cualquier método capaz de lograr la "descripción densa" etnográfica, o sea el "punctum" fotográfico.

BIBLIOGRAFÍA

- BANTA, Melissa y HINSLEY, Curtis: *M. From Site to Sight. Anthropology, Photography, and the Power of Imaginery*. Cambridge, Peabody Museum Press, 1986.
- BACHELARD, Gaston: *La dialéctica de la duración*. Madrid, ed. Villalar, 1978.
- BARTHES, Roland: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós, 1995, 3.^a
- BECK, Ulrich et alii: *La modernidad reflexiva*. Madrid, Alianza, 1997.
- BOCACINI, Gianna: *Barba e Capelli*. Roma, Peliti Associati, 1997.
- BRANDES, Stanley y DEL MIGUEL, Jesús: "Fotoperiodismo y etnografía: el caso de W. Eugene Smith y su proyecto sobre Deleitosa", en *Revista de dialectología y tradiciones populares*, tomo LIII, vol. 2, 1988, pp. 143-174.
- BUXÓ, María Jesús: "... Que mil palabras", en Buxó, M.^a Jesús y Miguel Jesús de (eds.) *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*. Barcelona, Proyecto A, 1999, pp. 1-22.
- Catálogo: *Primavera fotográfica*. Barcelona, Fundación Caixa de Catalunya, 1998.
- DERRIDA, Jacques: *De la Gramatología*. Madrid, Siglo XXI, 1978.
- ESTEVA, Jordi: *Oasis*. París, Lunwerg, 1995.
- : *Viaje al país de las almas*. Valencia, Pretextos, 1999.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A.: "Antropografías. De la ilusión racionalista a las múltiples verificaciones del método", en *Historia, Antropología y Fuentes Orales*. Barcelona, n.º 18, 1997, pp. 147-164.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A.: "Antropografía y animismo. Nota sobre el África resistente de Jordi Esteva", en *Historia, Antropología y Fuentes Orales*. Barcelona, n.º 19, 1988, pp. 7-11.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A.: "El retrato de Ganivet en el Atelier y Nyblin: de la fisiognómica a la amistosa idealización del autor", en *Galería de retratos: Ganivet en el Atelier Nyblin*. Granada, Diputación, 1998.
- : "Captar los cuerpos, capturar el alma", en *Jordi Esteva. Viaje al país de las almas*. Valencia, Pretextos, 1999.
- GREENBERG, Clement: *Art and Culture. Critical Essays*. Boston, Beacon Press, 1989.

- GUBERN, Román: *La imagen y la cultura de masas*. Barcelona, Bruguera, 1983.
- GURAN, Milton: "À propos de la 'photographie efficace'", en *Xoana, Images et Sciences Sociales*. París, 1994, n.º 2, pp. 99-111.
- : "La mirada indígena, la mirada fotográfica del antropólogo". Entrevista por J. A. González Alcantud en *Fundamentos de Antropología*, n.º 3, Granada, 1994, pp. 191-195.
- : "Mirar/ver/comprender/contar. La fotografía y las ciencias sociales", en *Actas de la II Muestra Internacional de Cine, Video y Fotografía Etnológicas*. CIE, Granada, 1999.
- HINE, Lewis: *Catálogo*. Granada, Diputación, 1991.
- KRAUSS, Rosalind E.: "Los fundamentos fotográficos del surrealismo", en Krauss, R. E. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza, 1996, pp. 101-132.
- LASH, Scott: "La reflexividad y sus dobles: estructura, estética, comunidad", en Beck, U. et alii. *Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno*. Madrid, Alianza, 1997, pp. 137-208.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *Mirar, escuchar, leer*. Madrid, Siruela, 1992.
- LISÓN ARCAL, José Carmelo: "Problemas recurrentes en el desarrollo de una antropología visual española. Perspectiva crítica", en *II Muestra Internacional de Cine, Video y Fotografía Etnológicas*. Working Papers, n.º 3, 1999.
- MORATH, Inge: *España en los 50*. Madrid, Arte & Contexto, 1994.
- MUÑOZ, José: "Al calor de la sombra", en *Fundamentos de Antropología*, n.º 1, Granada, 1992, pp. 85-100.
- : "Caña de azúcar. Del ingenio industrial al cultivo marginal", en *Fundamentos de Antropología*, 6/7, Granada, 1997, pp. 114-137.
- : "De la fotografía social a la fotografía antropológica: un intercambio metodológico", en *Actas de la II Muestra...*, op. cit., 1999, pp. 149-161.
- SAMAIN, Etienne G.: "Entre a Arte, a Ciência e o Delírio: a fotografia médica francesa na segunda metade do século XIX", en *Boletín Centro de Memória UNICAMP*, vol. 5, n.º 10, 1993, pp. 11-32.
- SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*. Barcelona, Edhasa, 1996, 4.ª
- SOUGEZ, Marie-Loup: *Historia de la fotografía*. Cátedra, 1994.