

Otra manera de contar

John Berger

Jean Mohr



Editorial Gustavo Gili, SL

Rosselló 87-89, 08029 Barcelona, España. Tel. (+34) 93 322
81 61

Valle de Bravo 21, 53050 Naucalpan, México. Tel. (+52) 55 55
60 60 11

Otra manera de contar

JOHN BERGER

JEAN MOHR

GG[®]

Título original: *Another Way of Telling*

Versión castellana de Coro Acarreta

Diseño de la cubierta: Toni Cabré/Editorial Gustavo Gili, SL,
Barcelona

Fotografía de la cubierta: John Berger

La primera edición castellana de esta obra fue publicada por
Mestizo A. C. en febrero de 1997

ISBN: 978-84-252-2677-9 (epub)

www.ggili.com

Los autores agradecen la ayuda de Nicholas Philibert

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, la reproducción (electrónica, química, mecánica, óptica, de grabación o de fotocopia), distribución, comunicación pública y transformación de cualquier parte de Ésta publicación —incluido el diseño de la cubierta— sin la previa autorización escrita de los titulares de la propiedad intelectual y de la Editorial. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y siguientes del Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO) vela por el respeto de los citados derechos.

La Editorial no se pronuncia, ni expresa ni implícitamente, respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© John Berger y Jean Mohr, 1982

de esta edición:

© Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2007

Para Beverly y Simone

Este libro no hubiera sido posible sin el apoyo, tanto económico como teórico, del Transnational Institute de Ámsterdam. Me gustaría expresar una vez más mi solidaridad con este instituto. J.B.

Contenido

Prefacio

Más allá de la cámara

Apariencias

Si cada vez...

Historias

Principio

Listas de fotografías

Prefacio

Nosotros queríamos hacer un libro de fotografía sobre la vida de los campesinos de la montaña. Durante siete años, los hombres y mujeres de nuestro pueblo y de los valles cercanos han colaborado con nosotros. Lo que mostramos es el trabajo de su vida en el sentido más profundo.

También queríamos presentar un libro sobre fotografía. Todo el mundo ahora conoce lo que es una cámara y una fotografía. Y, sin embargo, ¿qué es una fotografía? ¿Qué significan las fotografías? ¿Cómo pueden ser usadas? Preguntas como éstas, que empezaron a hacerse con la invención de la cámara, no han sido, hasta ahora, totalmente respondidas.

Nuestro libro está dividido en cinco partes. En la primera, Jean Mohr escribe sobre aspectos de su experiencia como fotógrafo, y particularmente aquellos aspectos que ilustran cómo las fotografías son ambiguas. Una fotografía es un lugar de encuentro donde los intereses del fotógrafo, lo fotografiado, el espectador y los que usan la fotografía son a menudo contradictorios. Éstas contradicciones ocultan al mismo tiempo que aumentan la ambigüedad natural de la imagen fotográfica.

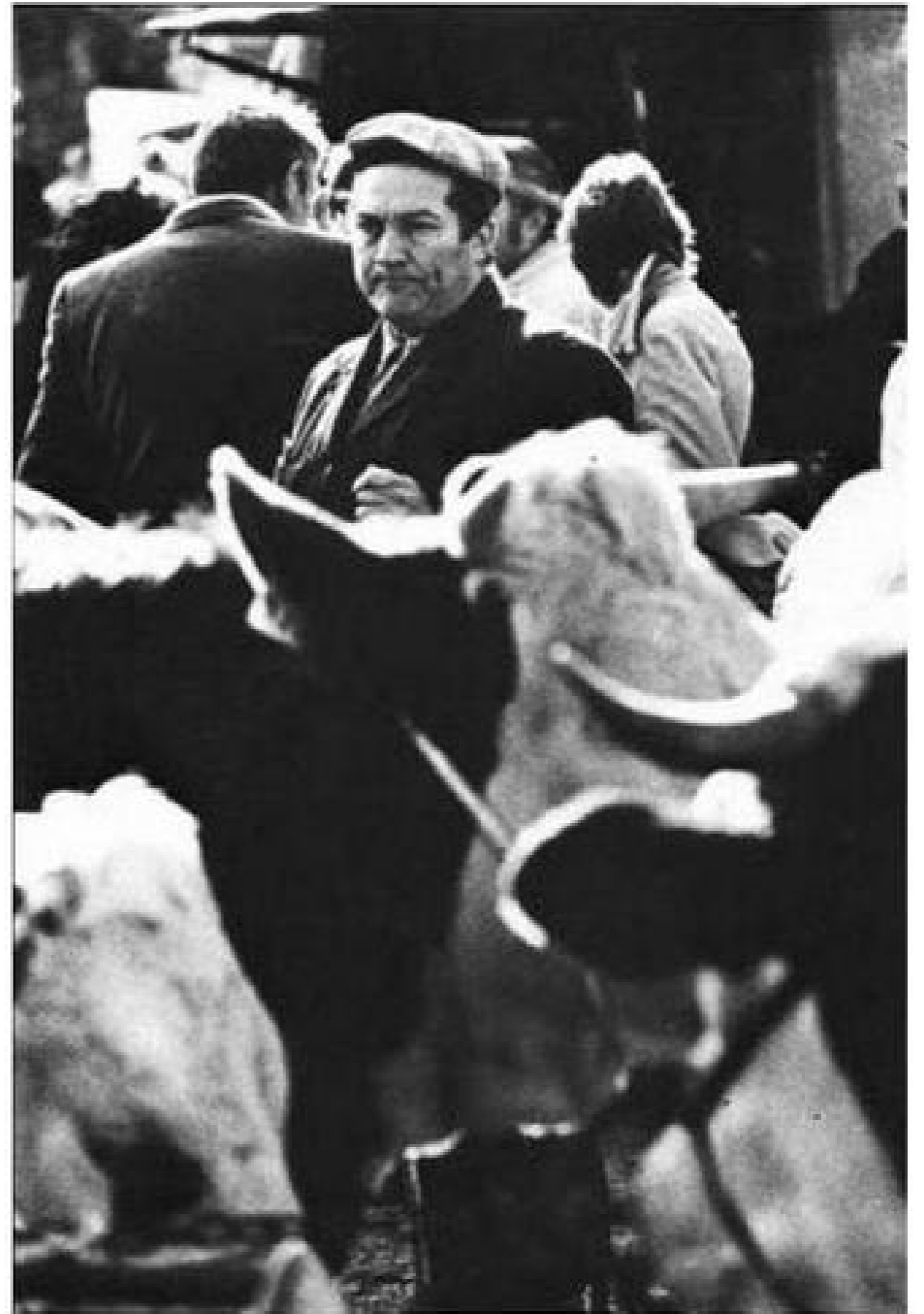
La segunda parte es un ensayo que explora una posible teoría sobre fotografía. La mayor parte de los escritos teóricos sobre el medio se ha limitado a lo puramente empírico o a lo puramente estético. Sin embargo, la fotografía nos lleva naturalmente a la cuestión del significado de las apariencias en sí mismas.

La tercera parte de nuestro libro consiste en una secuencia de

ciento cincuenta fotografías sin palabras. Esta secuencia titulada "Si cada vez..." es una reflexión sobre la vida de una mujer campesina. No se trata de un reportaje. Esperamos que se interprete como un trabajo de imaginación.

La cuarta parte habla de algunas de las implicaciones teóricas sobre el modo en que hemos intentado contar una historia en "Si cada vez...". La breve sección final es un recordatorio de la realidad de la que partimos: la vida de trabajo de los campesinos.

Más allá de la cámara
Por Jean Mohr



¿QUÉ ESTÁS HACIENDO AHÍ?

Un domingo de otoño por la tarde. La gran plaza del mercado del pueblo de B... Hacía sol, pero no era un sol que calentaba, simplemente brillaba con su luz violenta sobre la gente y las cosas. Algunos estaban directamente bajo esta luz, otros estaban en la sombra. No era una luz de medias tintas. Los campesinos de las aldeas vecinas prestaban poca atención a la calidad de la luz. Habían venido a la feria a comprar o vender ganado.

En cuanto a mí, esta violenta luz solar presentaba ciertos problemas técnicos. Yo hubiera preferido un cielo nublado, incluso niebla. Abriéndome paso entre el ganado, los campesinos y los tratantes de ganado, buscaba un ángulo de aproximación. Entrando en calor —en ambos sentidos de la palabra—. No estaba jugando. No me gusta eso, no fingía que no estaba sacando fotos. En cualquier caso, no es fácil engañar a un campesino saboyano. Y yo prefiero ser franco con lo que estoy haciendo, siempre que sea posible.

Junto a una fila de terneros estaban unos hombres hablando. Secamente. Me habían visto, pero fingían ignorarme. De pronto, uno de ellos alzó la voz, no muy agresivamente en realidad, más bien para divertir a sus colegas.

"¿Qué estás haciendo ahí?"

"Os estoy haciendo unas fotos, a vosotros y a vuestro ganado."

"¡Estás sacando fotos a mis vacas! ¿Habéis oído eso? ¡Se

está aprovechando de mis vacas sin pagar un céntimo por ellas!"

Me reí con los demás, y seguí *tomando* mis fotos. Es decir, tomando a mi manera lo que tenía ante mis ojos y lo que me interesaba, sin pagar ni pedir permiso.



EL EXTRAÑO QUE IMITABA A LOS ANIMALES...

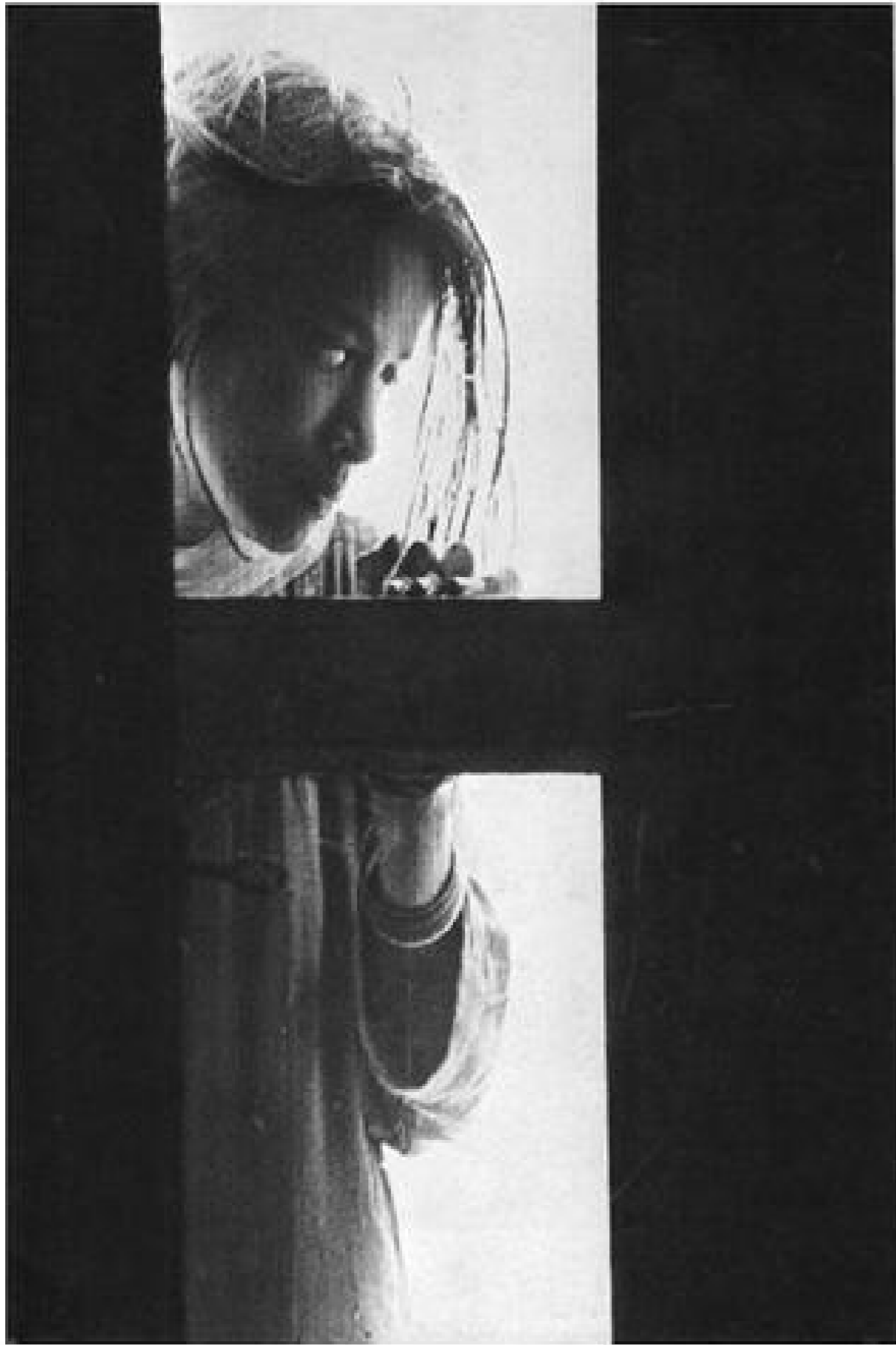
Fui a ver a mi hermana, que vive en la ciudad universitaria de Aligarh, en la India. La noche anterior, cuando llegué, me había avisado: "No te sorprendas si te despiertan temprano por la mañana. Hay una niña, una vecina, que es ciega, pero a la que le gusta saber qué sucede. Puede que venga a ver quién es el recién llegado".

Cansado del largo viaje en un tren que había parado en cada estación, me dormí enseguida. Y cuando me desperté a la mañana siguiente tardé varios minutos en recordar dónde estaba. Pude oír que algo rascaba junto a la ventana, una uña que arañaba ligeramente la mosquitera. La niña ciega dijo *Buenos días*. Hacía varias horas que había amanecido.

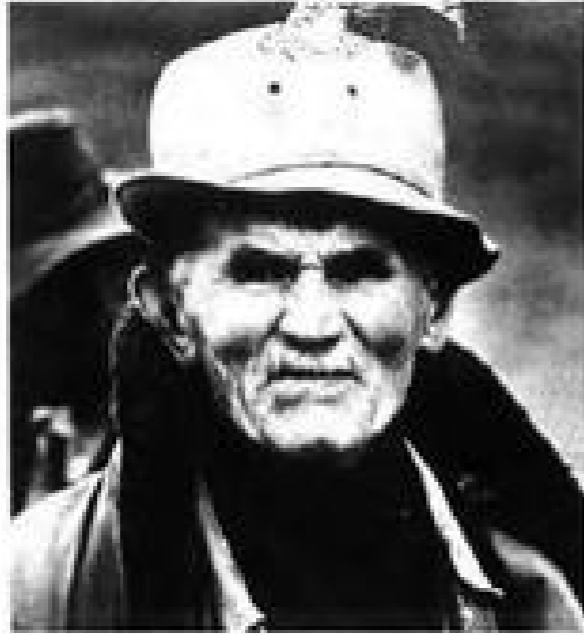
Sin razonar el porqué, le contesté ladrando como un perro. Su rostro se heló por un momento. Entonces imité el maullido de un gato. Y la expresión de su cara detrás de la red se transformó en una expresión de reconocimiento y complicidad con mi representación. Seguí con el graznido de un pavo, el relincho de un caballo, el gruñido de un animal enorme —como en un circo—. Su expresión cambiaba con cada actuación y según nuestro humor. Su rostro era tan hermoso que, sin parar nuestro juego, cogí mi cámara y le hice algunas fotografías.

Ella nunca verá estas fotografías. Yo simplemente seré para ella el extraño invisible que imitaba a los animales.



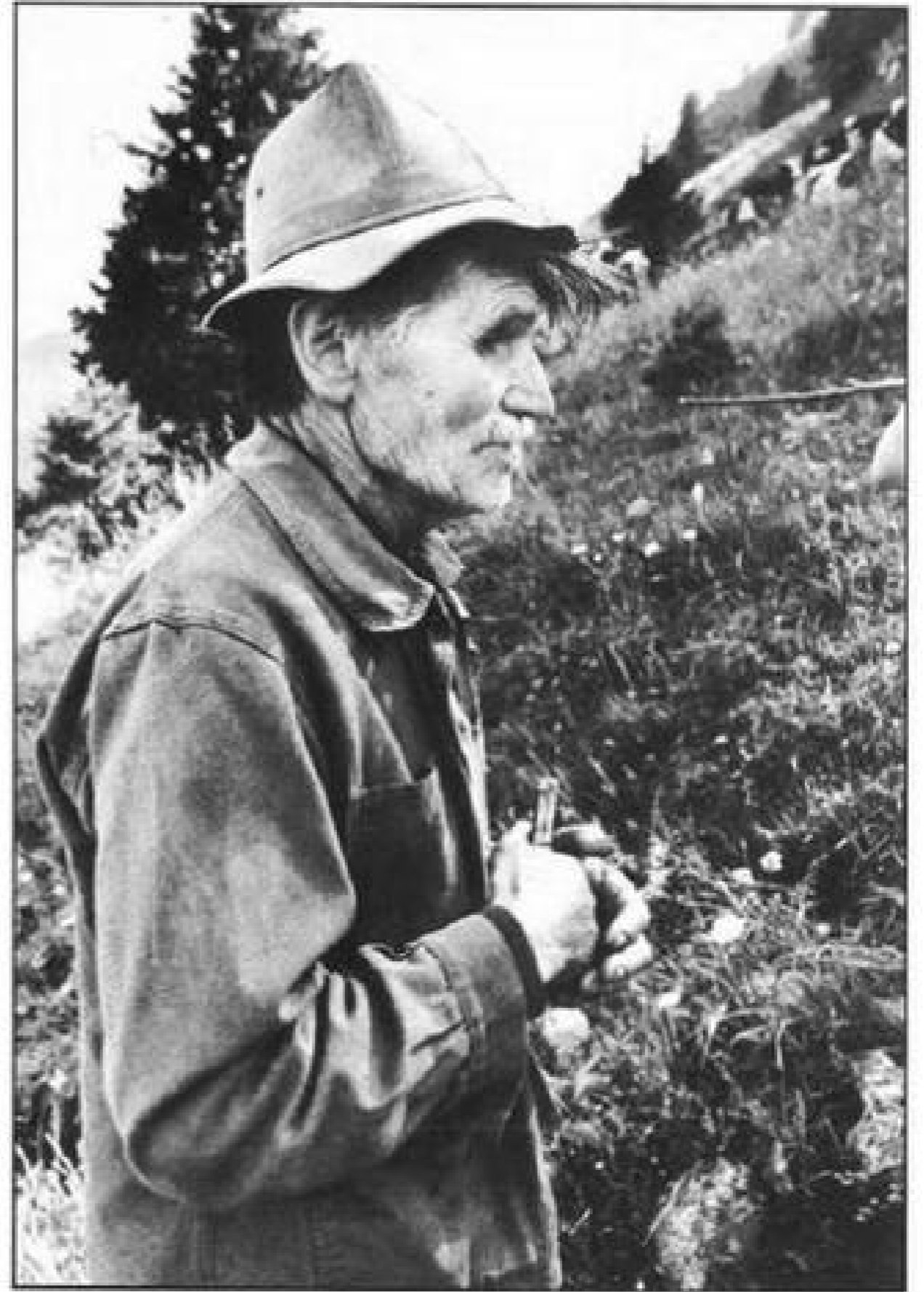


MARCELO O EL DERECHO A ELEGIR



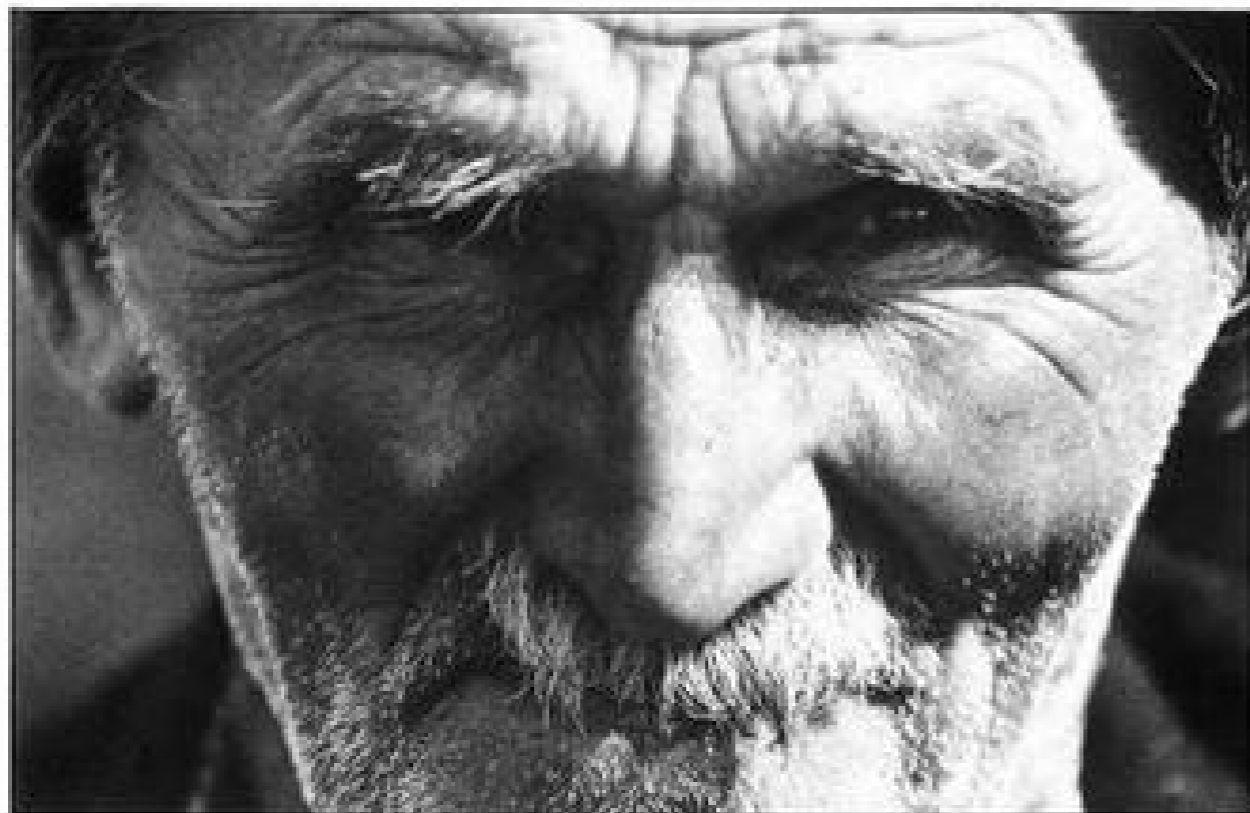
Durante el verano, Marcelo vive y trabaja solo en el *alpage*^{*}, a una altitud de 1.500 metros. Tiene un rebaño de cincuenta vacas. Ocasionalmente, su joven nieto le hace una visita. Parece que disfrutó los dos días que pasé con él. Fui

como una especie de compañía para él.

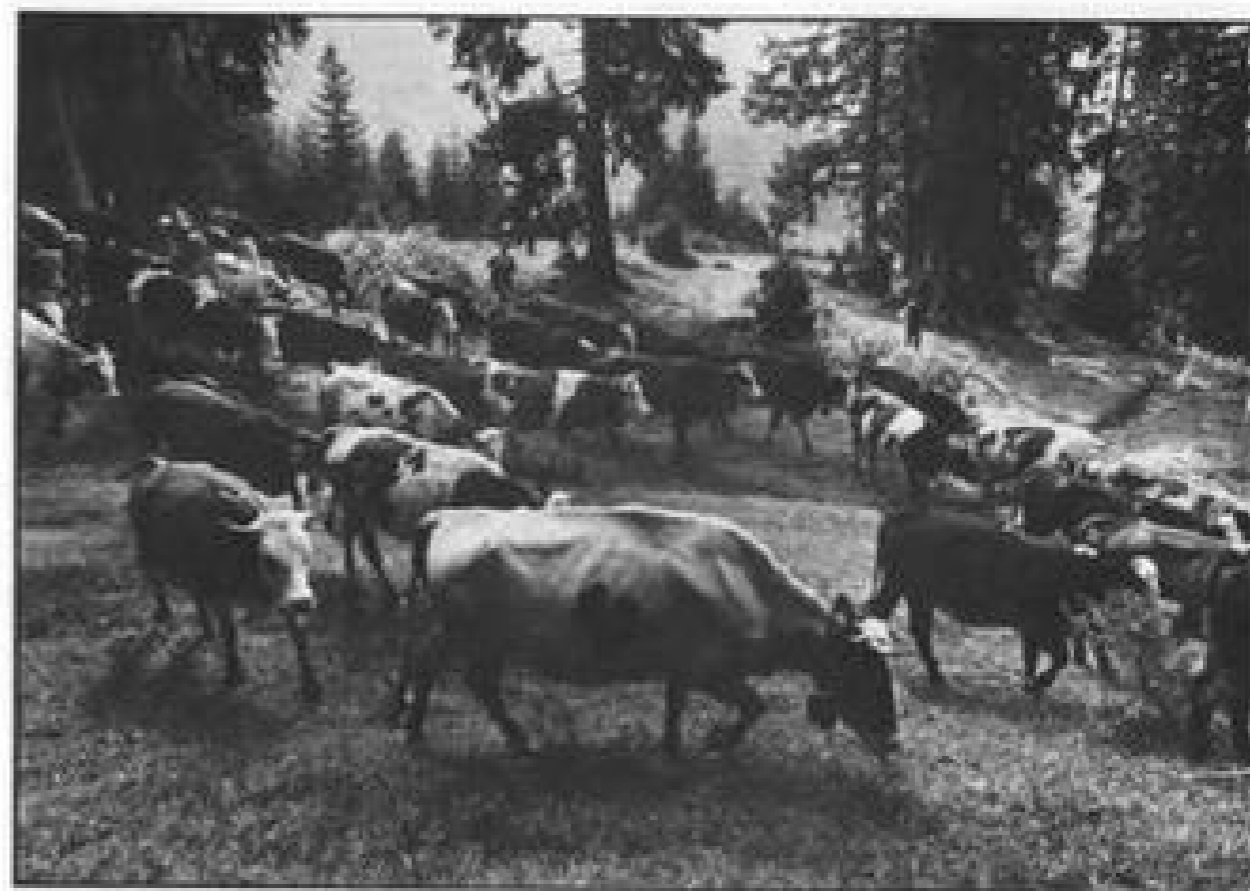




El sábado siguiente, cuando le llevé un montón de fotografías, las examinó detenidamente, esparciéndolas sobre la mesa de la cocina. Señalando con el dedo un primer plano del ojo de una vaca, dijo categóricamente: "¡Ese no es tema para una foto!"



Silencio. Luego añadió: "¡Pero no pienses que no puedo decir qué vaca es! Es Marquesa". Otro silencio. "El mismo principio", continuó, "se aplica a las fotos de personas. Si tomas una cabeza deberías tomar la cabeza completa, toda la cabeza y los hombros. No sólo una parte de la cara".





"¡Esa es muy buena! Está todo ahí." Escogió las fotografías que más le gustaron. Eran las que mostraban lo que le proporcionaba placer en la vida. Sus vacas. Su nieto. Su perro.









El domingo siguiente, por la mañana temprano, Marcelo llamó a la puerta. Llevaba una camisa negra limpia y recién planchada. Su pelo estaba cuidadosamente peinado. Se había afeitado. "Ha llegado el momento", me dijo, "de fotografiar el busto. ¡Hasta aquí!" Indicó su cintura con una mano. Por debajo de esta línea escogida llevaba puestos sus pantalones de trabajo y sus botas cubiertas de estiércol. Fuese domingo o no, todavía tenía cincuenta vacas de las que cuidar. Se colocó en medio de la cocina y se concentró en la cámara que le iba a retratar.



qué clase de hombre fui".

— Pasto en la alta montaña. (N. de la T.)

Cuando vio este retrato, en el que lo había elegido todo él mismo, dijo con cierto alivio: "Y ahora mis bisnietos sabrán

AUTORRETRATO

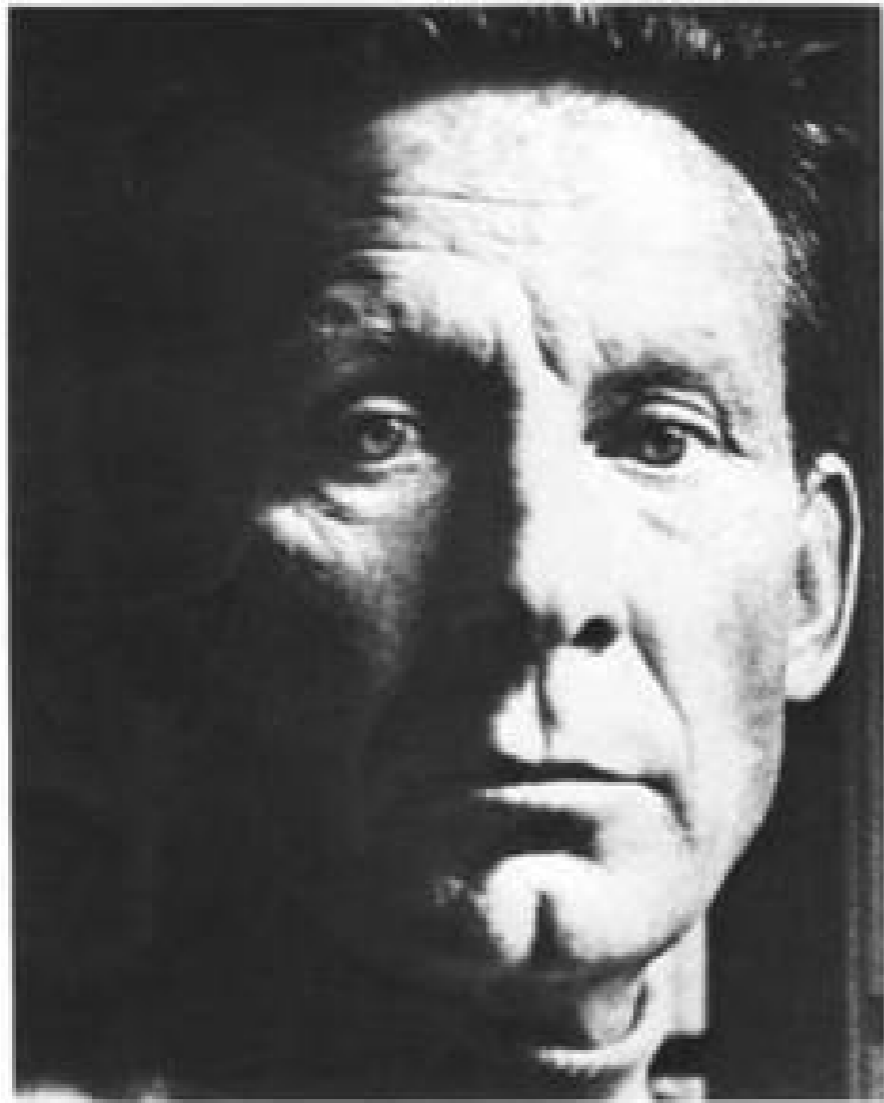


Para hacer retratos satisfactorios, probablemente viene bien hacer algunos autorretratos y también haber aprendido a aceptar las fotografías que otros te han hecho. ¿Cómo es posible, si no, comprender la turbación, la ansiedad, incluso el pánico, que a menudo asalta a la gente cuando sabe que está siendo fotografiada?

No me tengo por demasiado gordo, mi nariz es grande,

pero no exorbitantemente larga. Y, sin embargo, no pude aceptar mi propia apariencia física durante años. Solía soñar con parecerme a Samuel Beckett. (Tener un perfil como el suyo tal vez implicaría también otra forma de vida.) Me hice una serie de autorretratos y cada vez "disfrazaba" mi rostro porque lo rechazaba totalmente. Gesticulaba, hacía trucos con la luz, movía la cámara deliberadamente. La cura para este juego teatral llegó cuando me vi obligado a mirarme a mí mismo durante la duración completa de una película para la televisión —una película titulada *Un fotógrafo entre los hombres*, realizada por Claude Goretta—. La dosis fue lo bastante fuerte como para curarme. Este hombre al que veía ante mí existía con todas sus debilidades. Era real y en cierto sentido estaba más allá de mi control. Yo ya no era responsable de su apariencia.

Algunos años después, durante un seminario que yo dirigía sobre fotografía, se decidió que cada uno de nosotros hiciera una fotografía —retrato— a cada uno de los otros. Cuando me llegó el turno para posar, uno de los estudiantes observó casualmente: "Bajo esta luz, tu cara me recuerda un poco a Samuel Beckett".



¿QUÉ FUE LO QUE VI?

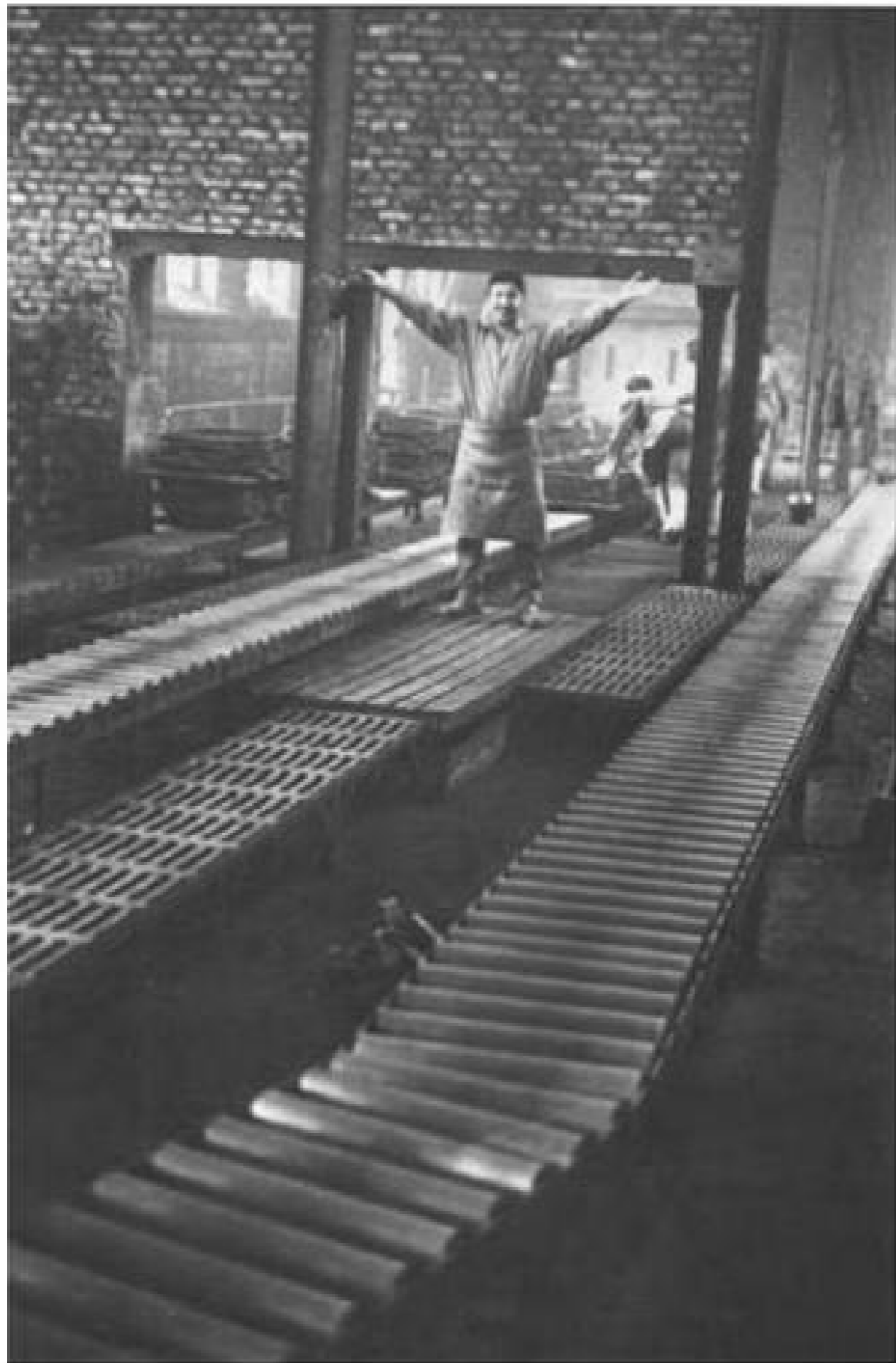


¿Fue un juego, una prueba, un experimento? Las tres cosas y algo más también: la búsqueda de un fotógrafo, el deseo de saber cómo las imágenes que él hace son contempladas, leídas, interpretadas, tal vez rechazadas por otros. En realidad,

ante cualquier fotografía el espectador proyecta algo de sí mismo. La imagen es como un trampolín.

A menudo siento la necesidad de explicar mis fotografías, de contar su historia. Sólo ocasionalmente una imagen es autosuficiente. Esta vez decidí asignar a otros la tarea de explicar. Cogí varias fotografías de mis archivos y salí en busca de quienes las explicaran. De las diez personas a las que se lo pedí, sólo una se negó. Era un viejo jardinero y dijo que se parecía demasiado a un juego de adivinanzas de la televisión.

Todos los demás aceptaron describir lo que surgía en sus cabezas cuando se les presentaba la fotografía que yo les mostraba. Yo no dije nada, simplemente anotaba lo que se decía. La elección de las personas fue sobre todo una cuestión de azar. Algunos eran conocidos, a otros los veía por primera vez.



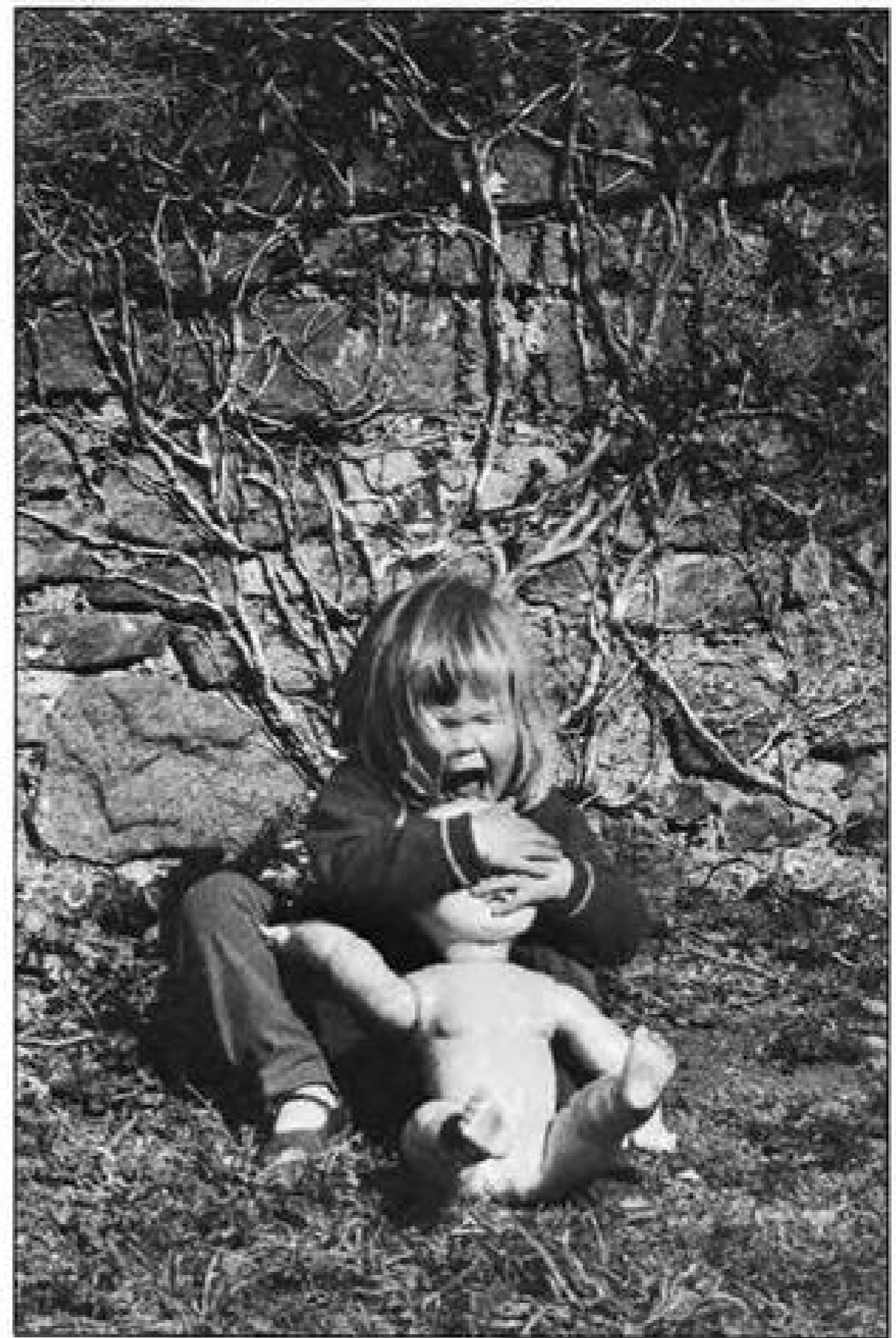
Fotografía N.º 1



Fotografía N.º 2



Fotografía N.º 3



Fotografía N.º 4



Fotografía N.º 5



E.J., hortelano: Según sea tu posición social, te encuentras a ti mismo con que el hecho de ser capaz de trabajar, aunque sea duro, es una alegría positiva.

H. M., clérigo: Un obrero feliz que no se siente avergonzado. Encuentro su gesto, al volverse hacia nosotros, fantástico. Sus gestos son opuestos a los de un dictador. Maravillosos. Me conmueve y no hace concesiones. Admiro a un tipo así.

C. M., colegiala: Alguien que es feliz. Ha terminado su trabajo.

A. R., banquero: ¡El trabajo es saludable! Esa es la consigna que este obrero amistoso parece ejemplificar para nosotros. Pero eso sólo puede ser durante un momento, porque es difícil imaginar que alguien pueda estar tan contento trabajando

ocho o diez horas en la cadena de producción. A menos que sea una de esas personas cuyos objetivos son más nobles que los del común de los mortales.

A. B., actriz: ¡Larga vida a la cadena de producción! Siento dos cosas: la cadena se ha parado. Se acabó el trabajo. El hombre es feliz. Está orgulloso del taller. Se acabó el trabajo. Mi fábrica es magnífica.

F. S., profesora de danza: Estoy un poco perdida. ¿Qué significa? ¿Un almacén? No, no hay nada en él. Le gusta que le fotografien. Es feliz. Trabaja. Es feliz. Podría quejarse, no lo hace. ¿Es el obrero ideal? ¿Tal vez es el jefe? Yo no sería feliz ahí.

J. J. B., psiquiatra: Está contento porque el día se ha acabado. Es una fábrica con una cadena de montaje. Ya no hay nada más que hacer. Se está quitando los guantes.

L. C., peluquera: ¡La felicidad! Esa manera de abrir los brazos como si diera la bienvenida a alguien que acaba de llegar. Tiene el aspecto del obrero que ha tenido un día duro y gana poco dinero. Me hace pensar en los prisioneros de los campos alemanes, una fábrica de armamentos.

I. D., obrero: Una coincidencia. ¡Tenemos los mismos rodillos en nuestra fábrica! Por su expresión diría que era viernes por la noche, fin del trabajo de una semana. Parece feliz, le deseo un buen fin de semana.

¿Qué estaba pasando?: Era una fundición en Alemania occidental. Fotografíé a un obrero yugoslavo para un reportaje

realizado para la Oficina Internacional de Trabajo. Un obrero turco que estaba cerca, viéndome, gritó: "¿O sea, que sólo hay yugoslavos aquí? ¡Yo no existo!". Sí, él también existía y le hice una foto.



Hortelano: ¡Me hace pensar en alguien que está buscando el mejor lugar para hacer una fotografía! Le gusta la naturaleza. Es un tipo moderno al que le gusta irse de la ciudad. Busca en otro sitio lo que no encuentra en casa.

Clérigo: ¡El mañana pertenece a los jóvenes! Una imagen de esperanza. Su rostro y su camisa son conmovedores. Tengo que pararme y decir: ¡Primavera!

Colegiala: Un tío en un árbol que está en flor. Está escondiéndose y jugando. Y quiere mostrar a alguien que se ha escondido.

Banquero: Un vínculo entre la persona y el modo en que se ha hecho la foto. Es simbólico: juventud, belleza, la primavera de la vida. Me gusta su expresión, es saludable, tanto física como moralmente. Ojalá hubiera más jóvenes así. ¿O me estoy precipitando demasiado? Supongo que es un tipo deportista que puede, no obstante, tener cerebro.

Actriz: Un joven en un árbol en flor. Primavera. Sexualidad. Me recuerda ese momento en *Amarcord* de Fellini en que el hombre exclama: "¡Necesito una mujer!". Sólo en este punto el hombre es joven y el árbol está en flor.

Profesora de danza: Un tipo en un árbol en flor. Pero él es más realista que el árbol. Juventud. Primavera. Pero su rostro está demasiado tenso.

Psiquiatra: Un trabajador español en un huerto lleno de flores. Un contraste entre el hecho de ser proletario y que sea primavera en el campo. Pero no, no es realmente un contraste. Veo que lleva algo —pero las cámaras no son blancas—. Parece sorprendido, pero no culpable. Quizás hay una muchacha tomando el sol en el huerto.

Peluquera: Alguien encaramado a un árbol. Nada más. ¡Oh! sí. Es un fotógrafo, haciendo una foto.

Obrero: Es bonita, pero las flores serían todavía más bonitas en color. Trepó muy alto, ése no sufre de vértigo.

¿Qué estaba sucediendo?: Washington, 1971. Una manifestación en contra de la guerra de Vietnam. 400.000 manifestantes frente a la Casa Blanca. El joven se había subido al

árbol para ver mejor y hacer fotos.



Hortelano: Los ojos de estos hombres te hablan de sus vidas. Nunca han tenido nada, ni privilegio alguno. Hoy, cuando las cosas están cambiando políticamente y parece posible que un hombre pueda cambiar su destino, estas gentes se están dando cuenta de las diferencias existentes entre países diferentes.

Clérigo: ¿Quién les va a responder? Todos miran a la cámara, todos están esperando algo. Me gusta esta fotografía. Veo en ella todos los problemas de nuestra cristiandad. ¿Les ofrezco la acostumbrada soflama o les escucho y comparto su espera?

Colegiala: Es un grupo de gente pobre y están esperando

que les den algo.

Banquero: Esta imagen trae inmediatamente a la memoria la revuelta de las masas asiáticas. Como tipos raciales, tienen rasgos finos y su expresión sugiere que se están cuestionando el porqué de su existencia, que es probablemente muy precaria.

Actriz: Mi primera impresión: un grupo de hombres como música coral. Están esperando una respuesta. ¿O están simplemente mirando al fotógrafo? La situación es muy tensa.

Profesora de danza: ¿En qué cree esta gente? Asusta la manera en que miran. A uno le gustaría ofrecerles algo. Comida no —no es lo que están pidiendo—. Están esperando y están preocupados. Y ¿qué nos harán si les decepcionamos? Está ahí, en ese momento, una fuerza incontrolada, positiva o negativa.

Psiquiatra: No me gustaría estar en el pellejo del fotógrafo. Tal vez sea un mitin político. Estos hombres están muy serios y graves. Apenas una sonrisa. Todos ellos jóvenes. Ningún viejo, ningún niño. Todos del mismo grupo de edad.

Peluquera: Tienen papeles en las manos. Deben estar esperando una señal. Es en Asia. Hombres esperando ser vacunados, esperando para votar. Sus caras son todas parecidas. Y la suciedad. Hombres esperando que les paguen. Son pobres.

Obrero: ¿Qué país es? ¿Son argelinos, quizás marroquíes? ¿Están posando para una fotografía? Es difícil saber lo que

están haciendo o lo que están esperando. Por sus caras y sus ojos puedes ver que no comen todos los días.

¿Qué estaba sucediendo?: Una plantación de té en Sri Lanka. Un grupo de trabajadores acudió a escuchar una charla sobre vasectomía (esterilización masculina). Después de la charla, treinta aceptaron operarse enseguida, en una unidad móvil de hospital allí afuera.



Hortelano: (Risas) Ésta me hace pensar en una niña pequeña que ya tiene aptitud maternal y que trata a su muñeca como si fuera su propio bebé. De acuerdo, la muñeca no es bonita y está desnuda, ¡pero es suya!

Clérigo: Una foto extraña. ¿Debería uno proteger a los niños de la crueldad del mundo? ¿Debería uno ocultarles

ciertos aspectos de la realidad? No debería poner sus manos sobre los ojos de la muñeca. Tendríamos que ser capaces de mostrarlo todo, de ver todas las cosas.

Colegiala: Lloro porque su muñeca no tiene ropa.

Banquero: Bien alimentada, bien vestida, probablemente es una niña mimada. Dado el lujo de no tener preocupaciones materiales, la gente puede ceder a cualquier capricho o antojo.

Actriz: "Mi bebé llora, pero no quiere que le vean". Lo que me sorprende es cómo oculta la cara de la muñeca. Hay un fuerte sentido de identificación entre la muñeca y la niña. Actúa interpretando lo que le sucede a la muñeca y lo que la muñeca siente. La enredadera del fondo es extraña...

Profesora de danza: Tiene de todo, pero no se da cuenta, llora con los ojos cerrados. Y el árbol detrás. La muñeca es tan grande como ella.

Psiquiatra: Me confunde. Lloro como si algo le doliese y sin embargo está bien. Lloro por su muñeca y cubre sus ojos como si hubiera algo que no debiera verse.

Peluquera: Es una niña y alguien ha intentado quitarle la muñeca, de gran valor para ella. Se aferrará a ella. Tal vez sea alemana, es rubia. Me hace pensar en mí misma cuando tenía esa edad.

Obrero: Es dulce. Me recuerda a mi sobrina cuando su hermana intenta quitarle la muñeca. Lloro, grito, porque alguien quiere quitarle la muñeca.

¿Qué estaba sucediendo?: Gran Bretaña, en el campo. Una niña pequeña jugaba con su muñeca. A veces dulcemente, a veces brutalmente. En un momento dado incluso fingió que se comía la muñeca.



Hortelano: Ésta me recuerda lo dependientes que somos hoy de los países productores de gasolina y que sería mejor unirnos en vez de pelearnos. Hoy cierro el grifo, mañana quizás lo abra. Esa no es manera de seguir.

Clérigo: ¡Es gracioso! Mi primera reacción: me gustaría poder dormir como él, sin preocupaciones. El dormir es una especie de libertad. Segunda reacción, más pensada: ¿qué tienen estos tubos —¿gasolina? ¿agua?— que ver con el país y su población? Preferiría que durmiera apoyado en el árbol de la izquierda o en la entrada de una casa. ¡Está desafiando a

los tubos!

Colegiala: Esta persona se ha tumbado sobre esa cosa para calentarse. Alguien se acerca porque cree que el otro está herido.

Banquero: ¡Qué lugar tan poco atractivo e incómodo para echarse una siesta! ¿O significa que está de guardia, cuidando de los tubos? No, eso es mezquino. ¿Por qué será que lo que es útil es siempre tan feo?

Actriz: "Un descanso durante un largo viaje." ¿Es una cadena de tubos? Da la sensación de que va hasta el fin del mundo. Una imagen de continuación y de descanso. La dirección está ya decidida. Todo lo demás en el paisaje desaparece.

Profesora de danza: ¿Cómo haces una foto así? Es una locura, esa pequeña criatura dormida. Un hombre. Como también fueron hombres los que hicieron esos tubos. Pero los hombres que los hicieron nunca imaginaron lo inmensos que iban a parecer en una foto. Esos tubos siguen y siguen.

Psiquiatra: Bastante extraordinario. ¿Qué hay en los tubos? Quizás estén calientes, aunque el campo no tiene el aspecto de estar habitado por gente que buscaría calor así. ¿Es agua?

Peluquera: Agua. Tuberías de agua enormes. Es en la India, La gente está delgada y cansada. Y los tubos continúan y se pierden en la distancia.

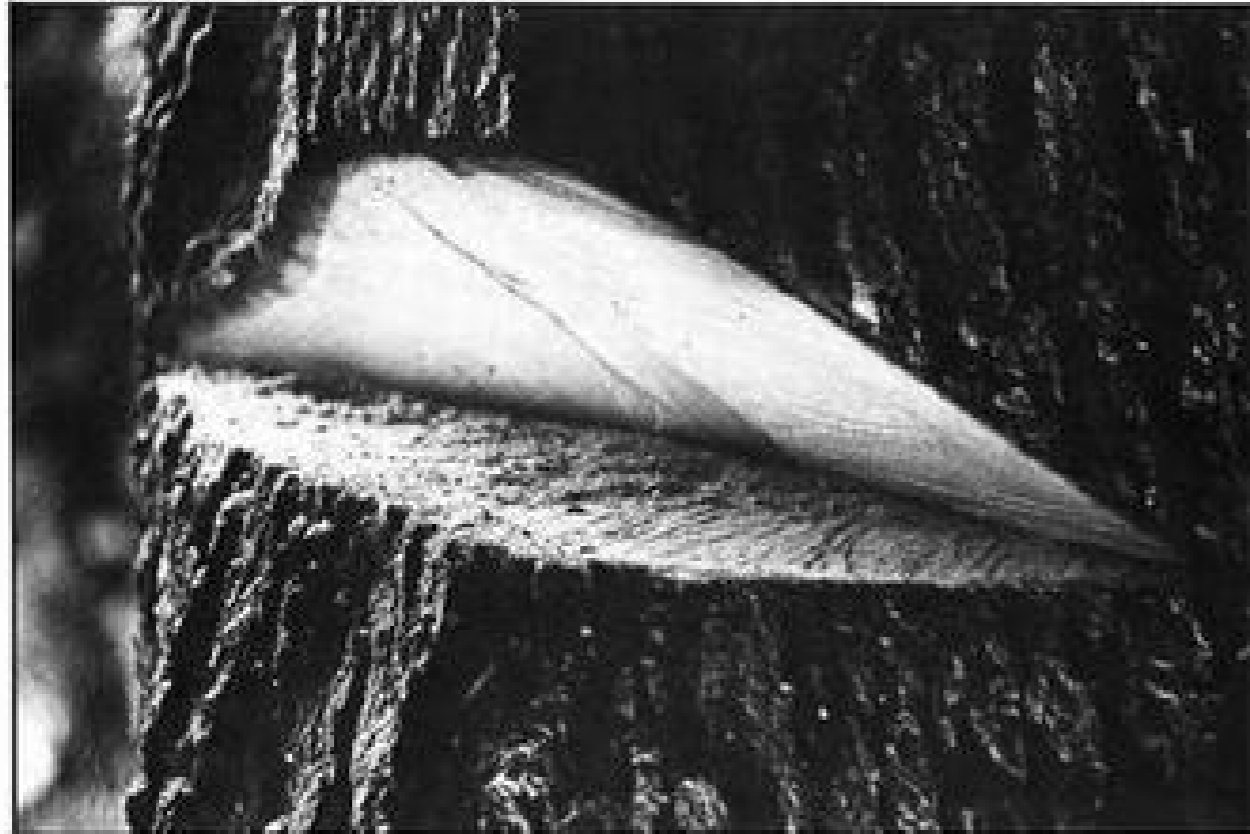
Obrero: ¿Qué fluye a lo largo de estos tubos? ¿Agua o fuel? Por el modo en que duerme, parece como si se hubiera

ganado el derecho a dormir bien.

¿Qué estaba sucediendo?: Ponai, a treinta kilómetros de Bombay. Tuberías que llevan agua a la ciudad. El muchacho se había dormido sobre los tubos porque estaban fríos.



RETRATO ENMARCADO DE UN LEÑADOR



Un día, la mujer del leñador se detuvo en el pueblo y dijo: "Quisiera pedirle un favor. ¿Le haría una foto a mi marido? No tengo ninguna y si muere en el bosque no tendré una foto con la que recordarle".





Gastón, a diferencia de la mayoría de los leñadores, trabaja sólo. Admite que es más peligroso que trabajar en equipo. Pero tiene pasión por los bosques y le gusta trabajar sólo en ellos. Además, trabaja demasiado rápido para la mayoría de los leñadores. A los pocos días se van.

"Puedes hacer fotos", dijo, "a condición de que muestren cómo es este *trabajo*'.





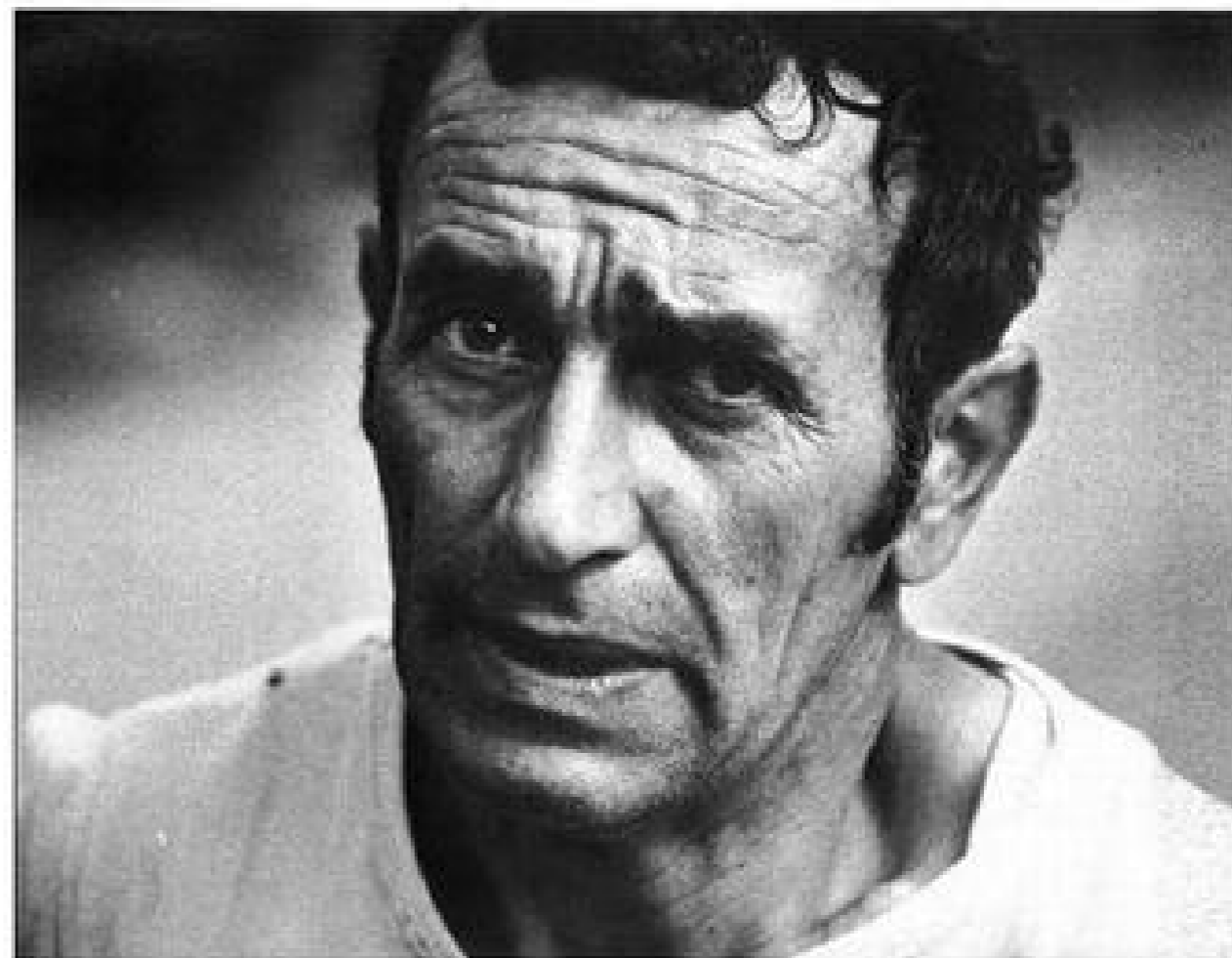




"Esa es la foto con la que soñé desde que empecé a talar árboles", dijo, "el momento en que el árbol se parte y cae exactamente donde tú quieres, siempre que sepas hacerlo. Cae a veinte centímetros de donde tú sabías que lo haría".



A Gastón le pagan por metro cúbico de madera que deja al borde de la carretera, donde los camiones la recogen.



Éste es el retrato que la mujer de Gastón enmarcó y puso sobre la repisa de la chimenea. No hay árboles en él, pero resulta más fácil comprender la expresión de su cara si uno sabe algo sobre bosques.



UN EXORCISMO DUDOSO

Java. Diciembre de 1973. Yakarta-Bandung. Un viaje de 200 kilómetros en cada dirección a través de arrozales y montañas. La organización para la que trabajaba había decidido que coger un avión era demasiado caro e incierto. Ir en coche habría significado localizar no sólo un vehículo, sino un conductor, ya que las carreteras eran particularmente peligrosas. Me dijeron que fuera en tren.



Y así me encontré en un cómodo autocar, a punto de abandonar Yakarta. Un estudiante de arte me ofreció amablemente su asiento junto a la ventana: "Si un día viajo por Suiza estoy seguro de que alguien hará lo mismo por mí y podré disfrutar a gusto el monte Cervino y el Jet d'Eau. Pronto verá una campiña soberbia, particularmente cuando lleguemos a las montañas".

Sin embargo, antes de alcanzar esa campiña tuvimos que salir de Yakarta, una terrible ciudad de cinco millones (las cifras exactas son inciertas y siempre cambiantes). Un interminable suburbio de la más escuálida pobreza —una pobreza húmeda del monzón— tendida a ambos lados del ferrocarril, a menudo a sólo unos cuantos centímetros de las vías. La tragedia propia de una ciudad asfixiada por el flujo diario de campesinos que intentan vivir en algún lugar.

Verlo a través de la enorme ventana del autocar era casi insoportable. A mi alrededor otros pasajeros parloteaban o leían o soñaban despiertos. Yo era el único que no podía apartar la vista.

Pronto las colinas se hicieron más altas y la vía del tren empezó a serpentear y a atravesar túneles. Emergiendo de uno de estos túneles, el tren aminoró la velocidad como si fuera a parar. No llegó a parar del todo, pero avanzó muy lentamente durante varios kilómetros. De cada lado empezaron a surgir niños medio desnudos, los ojos desorbitados, las manos extendidas. Corrieron a lo largo del tren durante varios cientos de metros antes de rendirse. En el vagón nadie se dio cuenta: ni siquiera el estudiante de arte apartó la vista de su libro ni me dio explicación alguna.



Durante mis dos días en Bandung estuve obsesionado con esos niños. En el viaje de regreso, otra vez con un sitio junto a la ventana, tenía la cámara preparada: ¿Cómo te libras de una obsesión, cuando eres fotógrafo, si no es fotografiando el objeto de tu obsesión? Y así, en menos de un segundo, oculto detrás de mi cámara, vi de nuevo a esos niños extenuados corriendo descalzos todo el largo del tren sin recibir nada. Ni de los otros ni de mí.



NINGUNA PRIMICIA



Hace muchos años estuve recorriendo Yugoslavia en un Citroën 2cv. Me tomé mi tiempo, contento de estar descubriendo tantas cosas nuevas para mí. Había pocos turistas occidentales entonces, ya que la prensa occidental consideraba "comunista" a Yugoslavia.

Camino de Belgrado supe que iba a tener lugar una reunión —la primera— entre Tito y Gomulka. Hice algunas fotografías de este encuentro, junto a otros fotógrafos de prensa de *Life*, *Paris-Match*, *Stern*.

Antes de salir para Yugoslavia quedé con una agencia de

prensa en enviar imágenes si daba con una historia novedosa. Esta, sin duda, lo era, así que envié las fotos a Ginebra por avión. Había suficientes para una primera página o una doble página. Una vez enviadas continué mi lento y fascinante viaje.

Cuando finalmente llegué a casa, no esperaba que me felicitaran —no se da ese tipo de cosas en el mundo de las agencias fotográficas—, pero sí esperaba encontrar algo de dinero en pago de mis fotos publicadas. Pronto me sacaron de mi error.

"Apenas pudimos usar una sola foto. Decidiste mostrar a Tito como un jefe de Estado con aspecto humano, casi amistoso. Sin embargo, Tito es comunista, y aquí los directores de periódicos que compran nuestras fotos tienen una idea muy clara del aspecto que tiene un jefe de Estado comunista. Han de tener rostros ceñudos y amenazadores. Debieras haber pensado en eso, ya sabes".

Diez años después, Tito comenzó a ser considerado "socialista" más que "comunista" en la prensa occidental e incluso a ser elogiado como la figura legendaria que se atrevió a oponerse a Moscú. Las fotografías que le había hecho se volvieron entonces utilizables.

EL TEMA NO FOTOGRAFIADO

"¿Hacer o no hacer?" Ésta es una pregunta constante para el fotógrafo que trabaja como reportero, mientras camina por la calle. Las razones para no hacer una foto son diversas.

A veces el miedo. Percibes la posibilidad de reacciones violentas por parte del fotografiado. En las zonas de muelles de ciertas ciudades, por ejemplo. En África o Sudamérica un fotógrafo blanco puede atraer todo el odio a ese imperialismo del que se ha convertido en símbolo mientras hacía fotos.

A veces una duda ética. Hacer una foto de una ejecución, por ejemplo, a menos que, con la foto, uno intente denunciar el régimen opresor.

Existen muchas razones para no hacer una foto. Pero si eres fotógrafo de prensa tus jefes no reconocerán ninguna como válida.

Hace varios años realicé una expedición a los Alpes con el propósito de escalar la cara sur de los Grandes Jorasses. Esa es la cara más fácil. Cuando llegamos a la cabaña donde íbamos a pasar la noche, nos encontramos con otro grupo de escaladores que acababan de bajar la cara norte y se habían visto obligados por una tormenta a pasar toda la noche a unos pocos metros de la cima. Algunos sufrían un fuerte grado de congelación. Sus caras estaban desfiguradas. Ante mí tenía unas fotos en exclusiva para los periódicos del día siguiente.

Ni siquiera saqué la cámara. No hubo virtud alguna en mi

decisión, simplemente había algo más urgente que debía hacerse: bajar a los heridos sobre nuestras espaldas. (En aquellos días no había helicópteros.)

Recientemente estuve dos semanas en el hospital por una operación de espalda (jese maldita bolsa al hombro con cámaras y lentes y películas que todos llevamos!). Acostado de espaldas, inmóvil, sin poder moverme. Empecé a idear fotografías: la medida de la sala, mis desafortunados compañeros de cuarto (estaba en la sección de neurocirugía de cráneo y espina dorsal), los immaculados pasillos, el immaculado techo, por todas partes una angustia blanca, immaculada. Las fotos podrían mostrar todo esto. Y entonces me di cuenta de que verdaderamente no puedes estar en ambos lados al mismo tiempo. Durante muchos años, mientras trabajaba para la Organización Mundial de la Salud, hice fotos a los enfermos, los del postoperatorio, los heridos. Esta vez era mejor vivir totalmente de su lado, de modo que la experiencia quedara registrada indeleblemente no en una película, sino en mi memoria.

Apariencias

Por John Berger

Este ensayo, aunque aparece firmado por mí y es la culminación de muchos años de reflexión sobre fotografía, debe mucho, no obstante, al juicio crítico y al aliento de Gilles Aillaud, Anthony Barnett, Nella Bielski, Peter Fuller, Gérard Mordillat, Nicolas Philibert, Lloyd Spencer.

'La razón respeta las diferencias y la imaginación, la similitud de las casas'

Shelley

Hace cerca de veinte años se me ocurrió la idea de hacer una serie de fotografías que acompañaran y fueran intercambiables con una serie de poemas de amor. Del mismo modo que no quedaba claro si los poemas hablaban con voz de mujer o de hombre, también debía permanecer incierto si la imagen inspiraba el texto o viceversa. Mi primer interés por la fotografía fue apasionado.

Fui a ver a Jean Mohr para aprender a usar la cámara y poder hacer esas fotografías. Alain Tanner me dio su dirección. Jean me enseñó con enorme paciencia. Y durante dos años hice cientos de fotografías con la esperanza de expresar mi amor.

Así es como comenzó mi estrecho interés por la fotografía. Y lo recuerdo ahora porque, a pesar de lo teóricas y distanciadas que puedan parecer algunas de mis observaciones posteriores, la fotografía es todavía para mí, más que ninguna otra cosa, un medio de expresión. La cuestión importante es: ¿Qué clase de medio?

Jean Mohr y yo nos hicimos amigos y luego colaboradores. Este es el cuarto libro que hemos hecho juntos. Durante esta colaboración hemos tratado de examinar incesantemente su naturaleza. ¿Cómo deberían colaborar un fotógrafo y un escritor? ¿Cuáles son las relaciones posibles entre las imágenes

y el texto? ¿Cómo podemos acercarnos juntos al lector? Estas preguntas no surgieron de manera abstracta, se impusieron ellas mismas mientras trabajábamos en libros que nos parecían urgentes. Las implicaciones de una cierta relación entre doctor y paciente, entre curación y sufrimiento. El estado de las artes visuales en la Unión Soviética. La experiencia de obreros emigrantes. Y ahora, en este libro, la forma en que los campesinos se miran a sí mismos.

Enfrentados al problema de comunicar experiencia, a través de un proceso constante de experimentación, nos encontramos con que teníamos que cuestionar o rechazar muchas de las suposiciones que se hacían habitualmente sobre fotografía. Descubrimos que la fotografía no producía el efecto que nos habían enseñado.

La ambigüedad de la fotografía

Lo que convierte a la fotografía en una extraña invención —con consecuencias imprevisibles— es que su materia prima fundamental sea la luz y el tiempo.

No obstante, comencemos con algo más tangible. Hace unos días un amigo mío encontró esta fotografía y me la enseñó.



No sé nada sobre ella. El mejor modo de ponerle fecha es probablemente mediante su técnica fotográfica. ¿Entre 1900 y

1920? No sé si fue hecha en Canadá, los Alpes o Sudáfrica. Todo lo que uno puede ver es que muestra a un sonriente hombre de mediana edad con su caballo. ¿Por qué se hizo? ¿Qué significado tenía para el fotógrafo? ¿Habría tenido el mismo significado para el hombre del caballo?

Uno puede jugar a inventar significados. El último policía montado. (Su sonrisa se vuelve nostálgica.) El hombre que prendió fuego a las granjas. (Su sonrisa se vuelve siniestra.) Antes de unajornada de dos mil millas. (Su sonrisa se vuelve un tanto recelosa.) Después de unajornada de dos mil millas. (Su sonrisa se vuelve modesta.)

La información más precisa que esta fotografía proporciona es sobre el tipo de brida que lleva el caballo, y ésta no es ciertamente la razón por la que fue hecha. Mirando la fotografía solamente, resulta incluso difícil saber a qué categoría de uso pertenecía. ¿Era una foto del álbum familiar, una foto de periódico, una instantánea de viajero?

¿Pudo haber sido hecha no por el hombre, sino por el caballo? ¿Actuaba el hombre como un mozo de cuadra, que simplemente sujeta al caballo? ¿Era un tratante de caballos? ¿O era un fotograma tomado durante el rodaje de una de las primeras películas del Oeste?

La fotografía ofrece una evidencia irrefutable de que este hombre, este caballo y esta brida existieron. Sin embargo, no nos dice nada sobre el significado de su existencia.

Una fotografía detiene el flujo del tiempo en el que una vez

existió el suceso fotografiado. Todas las fotografías son del pasado, no obstante en ellas un instante del pasado queda detenido de tal modo que, a diferencia de un pasado vivido, no puede nunca conducir al presente. Toda fotografía nos presenta dos mensajes: un mensaje relativo al suceso fotografiado y otro relativo a un golpe de discontinuidad.

Entre el momento registrado y el momento presente en que miramos la fotografía hay un abismo. Estamos tan acostumbrados a la fotografía que ya no registramos conscientemente el segundo de estos mensajes gemelos, salvo en circunstancias especiales: cuando, por ejemplo, la persona fotografiada nos era familiar y ahora está lejos o muerta. En semejante circunstancia, la fotografía es más traumática que la mayoría de los recuerdos o evocaciones porque parece confirmar, proféticamente, la posterior discontinuidad creada por la ausencia o la muerte. Imagina por un momento que una vez amaste al hombre del caballo y que ahora ha desaparecido.

Si, no obstante, es un completo extraño, uno piensa tan sólo en el primer mensaje, que en este caso es tan ambiguo que el suceso se nos escapa. Lo que el fotógrafo muestra va con cualquier historia que uno decida inventar.

Sin embargo, el misterio de esta fotografía no termina del todo aquí. Ninguna historia inventada, ninguna explicación ofrecida estará verdaderamente tan *presente* como las apariencias triviales preservadas en esta fotografía. Estas

apariencias tal vez nos digan muy poco, pero son incuestionables.

Las primeras fotografías fueron consideradas un prodigio porque, mucho más directamente que cualquier otra forma de imagen visual, presentaban la apariencia de lo que estaba ausente. Preservaban el aspecto de las cosas y permitían transportar el aspecto de las cosas. Lo maravilloso de esto no era sólo algo técnico.

Nuestra respuesta a las apariencias es muy profunda e incluye elementos que son instintivos y atávicos. Por ejemplo, las apariencias —al margen de toda consideración consciente— pueden excitar sexualmente. Por ejemplo, el estímulo que genera la acción —por muy vacilante que sea— puede ser provocado por el color rojo. Más aún, la apariencia del mundo es la confirmación más amplia posible de la *presencia* del mundo, y así, la apariencia del mundo continuamente propone y confirma nuestra relación con esa presencia, que alimenta nuestra razón de ser.

Antes de que intentaras interpretar la fotografía del hombre con el caballo, antes de que la situaras o la nombraras, el simple acto de mirarla confirmaba, por muy brevemente que fuera, tu razón de ser en el mundo, con sus hombres, sombreros, caballos, bridas...



La ambigüedad de una fotografía no reside en el instante

del suceso fotografiado: en este punto la evidencia fotográfica es menos ambigua que el relato de cualquier testigo presencial. La *foto-finish* de una carrera queda exactamente determinada por lo que la cámara ha registrado. La ambigüedad surge de esa discontinuidad que da lugar al segundo de los mensajes gemelos de la fotografía. (El abismo entre el momento registrado y el momento de mirar.)



Una fotografía preserva un momento de tiempo y evita que pueda ser borrado por la sucesión de más momentos. En este sentido, las fotografías podrían compararse a imágenes almacenadas en la memoria. Sin embargo, hay una diferencia fundamental: mientras que las imágenes recordadas son el *residuo* de una experiencia continua, una fotografía aísla las apariencias de un instante inconexo.

Y en la vida, el significado no es instantáneo. El significado se descubre en lo que conecta y no puede existir sin desarrollo. Sin una historia, sin un despliegue, no hay significado. Los hechos, la información, no constituyen significado en sí mismos. Se pueden introducir sucesos en un ordenador y convertirse en factores de cálculo. No obstante, del ordenador no se obtiene significado alguno, porque cuando damos significado a un suceso, ese significado es una respuesta no sólo a lo conocido, sino también a lo desconocido: significado y misterio son inseparables, y ni el uno ni el otro pueden existir sin el paso del tiempo. La certeza puede ser instantánea; la duda requiere duración; el significado nace de las dos. Un instante fotografiado sólo puede adquirir significado en la medida en que el espectador pueda leer en él una duración que se extiende más allá de sí mismo. Cuando encontramos una fotografía con significado, le estamos dando un pasado y un futuro.

El fotógrafo profesional intenta, al hacer una fotografía, escoger un instante que persuadirá al público espectador para que le dé un pasado y un futuro *apropiados*. La inteligencia del fotógrafo o su empatía con el tema define por él lo que es apropiado. Pero, a diferencia del narrador, pintor o actor, el fotógrafo sólo realiza, en cualquier fotografía, una *única elección esencial*: la elección del instante que va a fotografiar. La fotografía, comparada con otros medios de comunicación, es por tanto débil en intencionalidad.

Una fotografía dramática puede ser tan ambigua como una que no lo es en absoluto.

¿Qué sucede? Necesitamos de un título para comprender la significación del suceso. "Nazis quemando libros." Y la significación del título una vez más depende de un sentido de la historia que no podemos necesariamente dar por supuesto.



Todas las fotografías son ambiguas. Todas las fotografías han sido arrancadas de una continuidad. Si el evento es un suceso público, esa continuidad es historia; si es personal, la

continuidad, que ha sido rota, es historia de una vida. Incluso un simple paisaje rompe una continuidad: la de la luz y el tiempo. La discontinuidad siempre produce ambigüedad. Sin embargo, a menudo esta ambigüedad no es obvia, porque en cuanto una fotografía es utilizada con palabras, juntas producen un efecto de certeza, incluso de afirmación dogmática.



En la relación entre una fotografía y las palabras, la fotografía reclama una interpretación y las palabras la proporcionan la mayoría de las veces. La fotografía, irrefutable en tanto que evidencia, pero débil en significado, cobra significación mediante las palabras. Y las palabras, que por sí mismas quedan en el plano de la generalización, recuperan una autenticidad específica gracias a la irrefutabilidad de la fotografía. En ese momento, unidas las dos, se vuelven muy poderosas; una pregunta abierta parece haber sido

plenamente contestada.

Con todo, pudiera ser que la ambigüedad fotográfica, si como tal se reconoce y acepta, podría ofrecer a la fotografía un medio único de expresión. ¿Podría esta ambigüedad sugerir otra manera de contar? Ésta es una pregunta que quiero plantear ahora y volver a ella más tarde.



Las cámaras son cajas que transportan apariencias. El principio por el cual funcionan las cámaras no ha cambiado desde su invención. La luz pasa, desde el objeto fotografiado, a través de un agujero y se deposita en la placa fotográfica o película. Esta última, debido a su preparación química, preserva estos vestigios de luz. A partir de estos vestigios, a través de otros procesos químicos ligeramente más complicados, la impresión queda hecha. Técnicamente, según las normas de nuestro siglo, es un proceso simple. Tan simple como lo fuera en su momento el invento, históricamente comparable, de la imprenta. Lo que, sin embargo, no resulta tan simple es entender la naturaleza de las apariencias que la cámara transporta.

¿Son las apariencias que una cámara transporta, una construcción, un artefacto cultural hecho por el hombre o son como una huella en la arena, un rastro que algo ha dejado *de manera natural* al pasar? La respuesta es: ambas cosas.

El fotógrafo elige el suceso que fotografía. Ésta elección

puede entenderse como una construcción cultural. El rechazo de lo que no eligió fotografiar ha despejado, por así decirlo, el espacio para esa construcción. La construcción es resultado de la lectura que hace del suceso que tiene delante de sus ojos. Es esta lectura, a menudo intuitiva y muy rápida, la que decide la elección del instante que Fotografiará.

De igual modo, la imagen fotografiada del suceso, cuando es mostrada como fotografía, forma también parte de una construcción cultural. Pertenece a una situación social específica, la vida del fotógrafo, un argumento, un experimento, un modo de explicar el mundo, un libro, un periódico, una exposición.

Pero al mismo tiempo, la relación material entre la imagen y lo que ésta representa (entre las marcas impresas en el papel fotográfico y el árbol que estas marcas representan) es una relación inmediata y no construida. Y es realmente como una *huella*.

El fotógrafo elige el árbol, la escena que él desea, el tipo de película, el enfoque, el filtro, la exposición, la fuerza de la solución para el revelado, el tipo de papel, la oscuridad o la claridad de la impresión, el encuadre —todo esto y más—. Pero donde no interviene —ni puede intervenir sin cambiar el carácter fundamental de la fotografía— es en la luz que emana del árbol al atravesar la lente y la huella que deja sobre la película.

Lo que queremos decir con una *huella* puede aclararse si

nos preguntamos de qué modo un dibujo difiere de una fotografía. Un dibujo es una traslación. Es decir, cada marca en el papel está relacionada de manera consciente no sólo con el "modelo" real o imaginado, sino también con cada marca y espacio ya dispuestos en el papel. De este modo, la energía (o la languidez, cuando el dibujo es débil) de innumerables juicios construye la imagen dibujada o pintada. Cada vez que se evoca una figuración en un dibujo, todo en él se ve mediado intuitiva o sistemáticamente por la consciencia. En un dibujo, una manzana se *hace* redonda y esférica; en una fotografía, la redondez, la luz y la sombra de la manzana se aceptan como algo sabido.



Esta diferencia entre hacer y aceptar implica también una relación muy diferente con el tiempo. Un dibujo contiene el tiempo transcurrido al hacerse y esto significa que posee su propio tiempo, independiente del tiempo vital que describe. La fotografía, en cambio, lo capta casi instantáneamente —hoy, por lo general, a una velocidad que el ojo humano no puede percibir—. El único tiempo contenido en una fotografía es el instante aislado de lo que muestra.

Hay otra diferencia importante en los tiempos contenidos en los dos tipos de imágenes. El tiempo que existe en un dibujo no es uniforme. El artista concede más tiempo a lo que considera importante. Es probable que un rostro contenga más tiempo que el cielo sobre él. En un dibujo el tiempo aumenta conforme al valor humano. En una fotografía el tiempo es uniforme: cada parte de la imagen ha sido sometida a un proceso químico de duración uniforme. En el proceso del revelado todas las partes eran iguales.

Estas diferencias entre dibujo y fotografía con relación al tiempo nos llevan a la distinción más fundamental existente entre los dos medios de comunicación. Los innumerables juicios y decisiones que constituyen un dibujo son sistemáticos. Es decir, están fundamentados en un lenguaje existente. La enseñanza de este lenguaje y su utilización específica en cualquier momento dado son históricamente variables. El aprendiz de un maestro del Renacimiento aprendió una práctica y una gramática del dibujo diferentes del

aprendiz chino durante el período Sung. Pero cada uno de los dibujos ha recurrido a un lenguaje para recrear las apariencias.

La fotografía, a diferencia del dibujo, no posee un lenguaje. La imagen fotográfica se produce instantáneamente mediante la reflexión de la luz; su figuración no está impregnada de experiencia ni de consciencia.

Escribiendo sobre fotografía, Barthes habló de "la humanidad encontrándose por primera vez en su historia con *mensajes sin código*. De ahí que la fotografía no sea la última palabra (mejorada) en la gran familia de las imágenes; corresponde a una mutación decisiva en la economía informativa". † Dicha mutación consiste en que la fotografía proporciona información sin tener un lenguaje propio.

Las fotografías no traducen las apariencias. Las citan.



Se dice que la cámara no puede mentir porque la fotografía no tiene lenguaje propio, porque cita más que traduce. No puede mentir porque imprime directamente.

(El hecho de que haya habido y hay fotografías falseadas prueba, paradójicamente, lo dicho. Sólo puedes hacer que una fotografía cuente una mentira mediante una elaborada intervención, encolándola y volviéndola a fotografiar. En realidad, has dejado de practicar fotografía. En sí misma la fotografía no tiene un lenguaje que pueda ser *traducido*.) Y, sin

embargo, las fotografías pueden ser, y son, masivamente utilizadas para engañar y mal informar.

Estamos rodeados de imágenes fotográficas que constituyen un sistema global de información errónea: el sistema conocido como publicidad, proliferantes mentiras consumistas. El papel de la fotografía en este sistema es revelador. La mentira se construye delante de la cámara. Se compone un "cuadro" con objetos y figuras. Este "cuadro" utiliza un lenguaje de símbolos (a menudo heredados, como ya he indicado en otra parte,² de la iconografía de la pintura al óleo), una narrativa implícita y, frecuentemente, una cierta intervención de modelos con un contenido sexual. Luego se hace una fotografía de ese "cuadro". Se fotografía precisamente porque la cámara puede otorgar autenticidad a cualquier conjunto de apariencias, por muy falsas que sean. La cámara no miente ni siquiera cuando es utilizada para citar una mentira. Y así, eso hace que la mentira *parezca* más veraz.

La cita fotográfica es, dentro de sus límites, incontrovertible. Sin embargo, esa cita, planteada como un hecho dentro de un argumento explícito o implícito, puede engañar. A veces el engaño es deliberado, como en el caso de la publicidad; a menudo es el resultado de una suposición ideológica no cuestionada.

Por ejemplo, durante el siglo XIX, y por todas partes del mundo, hubo viajeros europeos, soldados, administradores

coloniales y aventureros que hicieron fotografías de "los nativos", sus costumbres, su arquitectura, su riqueza, su pobreza, los pechos de sus mujeres, sus peinados; y esas imágenes, además de provocar asombro, eran presentadas y leídas como prueba de la justicia existente en la división imperial del mundo. División entre los que organizaron, racionalizaron e inspeccionaron, y los que *fueron* inspeccionados.

En sí misma, la fotografía no puede mentir, pero, por la misma razón, no puede decir la verdad; o mejor dicho, la verdad que puede defender por sí misma es limitada.

Los fotógrafos de prensa idealistas de principios de siglo —en los años veinte y treinta— creían que su misión era desenmascarar la verdad al mundo.

Algunas veces me alejo con dolor de lo que estoy fotografiando.

Los rostros de la gente que sufre grabados tan agudamente en mi mente como en mis negativos. Pero vuelvo porque siento que mi sitio está allí, haciendo esas fotos. La verdad total es esencial, y eso es lo que me mueve cuando miro a través de la cámara.

Margaret Bourke-White

Admiro el trabajo de Margaret Bourke-White. En ciertas circunstancias políticas, los fotógrafos han ayudado a alertar a la opinión pública sobre la verdad de lo que estaba

sucediendo en otra parte. Por ejemplo, el grado de pobreza rural en los Estados Unidos en 1930; el trato a los judíos en las calles de la Alemania nazi; los efectos del bombardeo de napalm norteamericano en Vietnam. Sin embargo, creer que lo que uno ve, cuando contempla a través de una cámara la experiencia de otros, es la "verdad total" implica el riesgo de confundir niveles muy diferentes de la verdad. Y esta confusión es endémica del uso público actual de la fotografía.

La investigación científica utiliza la fotografía: en medicina, física, meteorología, astronomía, biología. Los sistemas de control social y político están nutridos de información fotográfica —expedientes, pasaportes, espionaje militar—. En los medios de comunicación se utiliza la fotografía como una forma de comunicación pública. Los tres contextos son diferentes y, sin embargo, por lo general se presupone que la veracidad de la fotografía —o el modo en que esa verdad funciona— es la misma en los tres.

En realidad, cuando se utiliza una fotografía científicamente, su evidencia incuestionable representa una ayuda para llegar a una conclusión: suministra información *dentro del marco conceptual* de una investigación. Suministra el detalle que faltaba. Cuando se utilizan fotografías en un sistema de control, su evidencia es más o menos limitada a la hora de establecer identidad y presencia. Pero en cuanto se usa una fotografía como medio de comunicación, la naturaleza de la experiencia vivida se ve implicada y en ese momento la

verdad se vuelve más compleja.

Una placa de rayos X de una pierna herida puede contar la "verdad total" sobre si los huesos se han fracturado o no. Pero ¿cómo puede una fotografía decir la verdad sobre el hambre que un hombre experimenta o, por la misma razón, sobre su experiencia de una fiesta?

En cierto modo, no hay fotografías que puedan ser negadas. Todas las fotografías poseen categoría de realidad. Lo que ha de examinarse es de qué modo la fotografía puede o no dar significado a los hechos.



Recordemos cómo y cuándo nació la fotografía, cómo, por así decirlo, fue bautizada y cómo creció.

La cámara fotográfica fue inventada en 1839. Auguste Comte estaba terminando su *Cours de philosophie positive*. El positivismo, la cámara y la sociología crecieron juntos. Lo que les sostenía como práctica era la creencia de que todo hecho observable y cuantificable que fuera registrado por científicos y expertos, ofrecería algún día al hombre un conocimiento tan total sobre la naturaleza y la sociedad que podría ser capaz de ordenar ambas. La precisión sustituiría a las matemáticas, la planificación resolvería los conflictos sociales, la verdad ocuparía el lugar de la subjetividad y todo lo que fuera oscuro y estuviera oculto en el alma se iluminaría mediante el conocimiento empírico. Comte escribió que

teóricamente nada debe permanecer desconocido para el hombre excepto, quizás, ¡el origen de las estrellas! Desde entonces, las cámaras han fotografiado ¡incluso la formación de las estrellas! y hoy en día los fotógrafos nos proporcionan cada mes más hechos de los que soñaron los enciclopedistas del siglo XVIII en todo su proyecto.

No obstante, la utopía positivista no se cumplió, y hoy el mundo es menos controlable por los expertos, que han dominado lo que ellos consideran sus mecanismos, que en el siglo XIX.

Lo que sí se logró fue un progreso científico y técnico sin precedentes y, finalmente, la subordinación de todos los demás valores a los de un mercado mundial que lo trata todo, incluyendo a las personas, su trabajo, sus vidas y sus muertes, como un objeto de consumo. La utopía positivista no lograda se convirtió, en su lugar, en el sistema global del capitalismo reciente en el que todo lo que existe se vuelve cuantificable —no simplemente porque *puede ser* reducido a un dato estadístico, sino también porque *ha sido* reducido a objeto de consumo—.

En un sistema semejante no hay espacio para la experiencia. La experiencia de cada persona sigue siendo un problema individual. La psicología personal sustituye a la filosofía como explicación del mundo.

Tampoco hay espacio para la función social de la subjetividad. Toda subjetividad es tratada como algo privado y la

única forma (falsa) en que es socialmente permitida es la del sueño del consumidor individual.

Tras esta supresión fundamental de la función social de la subjetividad siguen otras supresiones: la democracia con sentido (sustituida por sondeos de opinión y técnicas de investigación de mercado), la conciencia social (sustituida por el egoísmo), la historia (sustituida por el mito racista y otros), la esperanza —la más subjetiva y social de todas las energías— (sustituida por la sacralización del Progreso como Bienestar).

La manera en que se utiliza hoy la fotografía deriva de, y confirma, la supresión de la función social de la subjetividad. Las fotografías, se dice, cuentan la verdad. De esta simplificación, que reduce la verdad a lo instantáneo, se deduce que lo que una fotografía cuenta sobre una puerta o un volcán pertenece al mismo tipo de verdad que lo que dice sobre un hombre llorando o el cuerpo de una mujer.

Si no se ha hecho distinción alguna entre la fotografía como evidencia científica y la fotografía como medio de comunicación, *ello no ha sido tanto un descuido como una propuesta*.

La propuesta era (y es) que cuando algo es visible, es un hecho, y que los hechos contienen la única verdad.

La fotografía pública continúa siendo el hijo de las esperanzas del positivismo. Huérfano —porque estas esperanzas están ahora muertas— ha sido adoptado por el oportunismo

del capitalismo corporativo. Parece probable que la negación de la ambigüedad innata de la fotografía esté íntimamente ligada a la negación de la función social de la subjetividad.

† Roland Barthes, *Image-Music-Text* (Londres: Fontana, 1977)

* John Berger. *Ways of Seeing* (Londres: BBC y Penguin Books, 1972). *Modos de ver* (Barcelona: Gustavo Gili, 1980).

Un uso popular de la fotografía

"En nuestra era no hay obra de arte a la que se mire tan de cerca como a una fotografía de uno mismo, de los parientes y amigos más íntimos, de la novia de uno ", escribió Lichtwark en 1907, desplazando así la pregunta del reino de las distinciones estéticas al de las funciones sociales. Solamente ahora esta posición ventajosa puede ser llevada más lejos.

Walter Benjamin, *Pequeña historia de la fotografía* (1931)



Una madre con su hijo mira fijamente a un soldado. Tal vez están hablando. No podemos oír sus palabras. Tal vez no están diciendo nada y todo está dicho por el modo como se

miran. Lo cierto es que entre ellos se está produciendo un drama.

El título dice: "Partida de un húsar rojo, junio de 1919, Budapest". La fotografía es de André Kertész.

La mujer acaba de salir de su casa y pronto volverá sola con el niño. La diferencia de las ropas que llevan expresa el drama del momento. Las de él para viajar, para dormir a la intemperie, para luchar; las de ella para estar en casa.

El título puede también implicar otros pensamientos. La monarquía de los Habsburgo había caído durante el otoño anterior. Había sido un invierno de escasez (especialmente de fuel en Budapest) y desintegración extremas. Dos meses antes, en marzo, se había declarado la república socialista de los Consejos. En París, los aliados occidentales, temerosos de que el ejemplo de la revolución rusa y ahora la húngara se extendiera por toda Europa del este y los Balcanes, planeaban desmantelar la nueva república. Ya se había decidido imponer un bloqueo. El mismo general Foch estaba planeando la invasión militar que las tropas rumanas y checas estaban llevando a cabo. El 8 de junio, Clemenceau telegrafió un ultimátum a Béla Kun, exigiendo una retirada del ejército húngaro que hubiera dejado a los rumanos ocupar el tercio oriental de su país. Durante otras seis semanas el ejército rojo húngaro siguió luchando, pero fue dominado finalmente. Budapest fue ocupada en agosto y muy poco después se estableció el primer régimen fascista europeo bajo las órdenes

de Horthy.

Si miramos una imagen del pasado y la queremos relacionar con nosotros mismos, necesitamos saber algo de la historia del pasado. Por eso el párrafo anterior —y mucho más de lo que pudiera decirse— es relevante para la lectura de la fotografía de Kertész. Que es, presumiblemente, la razón por la que le puso ese título y no simplemente "Partida". Sin embargo, la fotografía —o más bien, la forma en que esta fotografía exige ser leída— no puede limitarse a lo histórico.

Todo en ella es histórico: los uniformes, los rifles, la esquina junto a la estación de tren de Budapest, la identidad y biografías de toda la gente que puede (o pudo) ser reconocida —incluso el tamaño de los árboles al otro lado de la valla—. Y, no obstante, también tiene que ver con una resistencia a la historia: una oposición.

Esta oposición no es consecuencia de que el fotógrafo haya dicho ¡altol! No es que la imagen estática resultante sea como un poste fijo en un río que fluye. Sabemos que en cualquier momento el soldado volverá la espalda y se irá; imaginamos que es el padre del niño que está en brazos de la mujer. El significado del instante fotografiado está ya reclamando minutos, semanas, años.

La oposición existe en la mirada de despedida entre el hombre y la mujer. Ésta mirada no va dirigida al espectador. Somos testigos como lo son el viejo soldado del bigote y la

mujer del chal (una hermana, quizás). El niño en brazos de la madre enfatiza aún más la exclusividad de esa mirada; está mirando a su padre y, sin embargo, queda excluido de la mirada de ambos.

Esta mirada, que cruza delante de nuestros ojos, contiene lo que es, no específicamente lo que les rodea fuera de la estación, sino lo que es su vida, lo que *son* sus vidas. La mujer y el soldado se miran el uno al otro de suerte que la imagen de lo que es ahora permanecerá en su recuerdo. En esta mirada el ser se opone a la historia, incluso si suponemos que esta historia es la que ellos aceptan o han elegido.



¿Cómo puede uno oponerse a la historia? Los conservadores pueden oponerse con cambios de poder en la historia. Pero hay otra clase de oposición. ¿Quién puede leer a Marx y no sentir su odio por los procesos históricos que descubrió y su impaciencia por el fin de la historia en que, él creía, el reino de la necesidad se transformaría en el reino de la libertad?

Una oposición a la historia puede ser, en parte, una oposición a lo que sucede en ella. Pero no sólo eso. Toda protesta revolucionaria es también un proyecto en contra de que la gente sea objeto de la historia. Y en cuanto la gente siente, como resultado de su protesta desesperada, que ya no es ese

objeto, la historia deja de tener el monopolio del tiempo.

Imagina la hoja de una guillotina gigante y tan larga como el diámetro de la ciudad. Imagina que la hoja desciende y secciona todo lo que encuentra a su paso —muros, raíles, vagones, talleres, iglesias, cestos de fruta, árboles, cielo, guijarros—. Una hoja así ha caído delante del rostro de todo el que está decidido a luchar. Cada uno se encuentra a unos pocos metros del borde escarpado de una fisura infinitamente profunda que sólo él puede ver. La fisura, como un corte profundo en la carne, es inconfundiblemente una fisura; no cabe duda alguna sobre lo que ha sucedido. Pero no hay dolor al principio. El dolor lo produce el pensar en la propia muerte que probablemente está muy cerca. Ocurre a los hombres y mujeres que construyen barricadas, que lo que están manejando y lo que están pensando, lo hacen probablemente por última vez. A medida que levantan las defensas, el dolor aumenta.

...En las barricadas se acaba el dolor. La transformación es completa. Se completa con el grito desde los tejados de que los soldados avanzan. De repente, no hay nada que lamentar. Las barricadas están situadas entre sus defensores y la violencia a la que se han visto sometidos a lo largo de sus vidas. No hay nada que lamentar porque es la quintaesencia de su pasado lo que ahora avanza hacia ellos. Del lado de la barricada está ya el futuro.*

Son poco usuales los actos revolucionarios. Los sentimientos de oposición a la historia, no obstante, son constantes, aunque desarticulados. A menudo encuentran su expresión en lo que llamamos vida privada. Un hogar se convierte no sólo en un refugio físico, sino también en un refugio teleológico, por muy frágil que sea, contra la crueldad de la historia; una crueldad que debiera distinguirse de la brutalidad, la injusticia y la miseria que la misma historia contiene.

La oposición de la gente a la historia es una reacción (incluso una protesta, pero una protesta tan íntima que carece de expresión social directa y las indirectas son a menudo mistificadas y peligrosas: tanto el fascismo como el racismo se alimentan de tales protestas) contra la violencia ejercida sobre ella. Esa violencia consiste en fundir el tiempo y la historia y que los dos se hagan indivisibles, de manera que la gente no pueda interpretar ambas experiencias separadamente.

Esa fusión comenzó en Europa en el siglo XIX, y se ha hecho más completa y más extensa a medida que la velocidad del cambio histórico ha aumentado y se ha hecho global. Todos los movimientos religiosos populares —como el actual movimiento islámico en aumento contra el materialismo de Occidente— son una forma de resistencia a la violencia de esta fusión.

¿En qué consiste esa violencia? La imaginación humana, que entiende y unifica el tiempo (antes de que existiera la

imaginación, cada magnitud de tiempo —cosmicó, geológico, biológico— era desigual), ha tenido siempre la capacidad de anular el tiempo. Ésta capacidad está íntimamente ligada a la facultad de la memoria. Sin embargo, el tiempo se anula no sólo al ser recordado, sino también al vivir ciertos momentos que desafían el paso del tiempo, no tanto por hacerse inolvidables como porque la experiencia de tales momentos se vuelve impermeable al tiempo. Son experiencias que provocan las palabras *for ever; toujours, siempre, immer*. Momentos de realización, de trance, de ensoñación, de pasión, de decisión ética crucial, de valentía, de casi muerte, de sacrificio, de duelo, de música, de *duende*. Por nombrar algunos.

En la experiencia humana se han dado continuamente momentos semejantes. Son comunes, aunque no frecuentes en la vida de uno. Son el material de *toda* expresión lírica (desde la música pop a Heine y Safo). Nadie ha vivido sin experimentar tales momentos. Donde las personas difieren es en la confianza con la que les atribuyen importancia. Digo confianza puesto que creo que íntimamente, si no públicamente, nadie deja de concederles alguna importancia. Son momentos cumbre e intrínsecos a la relación imaginación/tiempo.

Antes de que el tiempo y la historia fueran fusionados, el ritmo del cambio histórico era lo bastante lento para que la conciencia individual del paso del tiempo fuera bien distinta

de la conciencia del cambio histórico. La continuidad de una vida individual estaba rodeada de lo relativamente inmutable, y lo relativamente inmutable (la historia) estaba a su vez rodeado por lo intemporal.

La historia ofrecía sus respetos a la mortalidad: lo imperecedero honraba el valor de lo que era breve. La tumba era una señal de ese respeto. Los momentos que desafiaban al tiempo en la vida individual eran como rápidas miradas a través de una ventana: estas ventanas, empotradas en la vida, miraban *a través* de la historia, que cambiaba lentamente, hacia lo intemporal que nunca cambiaría.

Cuando, en el siglo XVIII, el ritmo del cambio histórico comenzó a acelerarse, lo que dio lugar a que naciera el principio del progreso histórico, lo intemporal o inmutable fue reclamado y gradualmente incorporado al tiempo histórico. La astronomía ordenó las estrellas históricamente. Renan redujo el cristianismo a su historicidad. Darwin convirtió todo origen en histórico. Mientras tanto, activamente y a través del imperialismo y la proletarización, se estaban destruyendo otras culturas y formas de vida y de trabajo que implicaban tradiciones distintas con relación al tiempo. La fábrica que funciona toda la noche es un signo de la victoria de un tiempo incesante, uniforme e implacable. La fábrica continúa incluso durante el tiempo de los sueños.

El principio del progreso histórico insistía en que la eliminación de toda visión diferente de la historia, excepto la suya

propia, era parte de ese progreso. Superstición, conservadurismo enquistado, las llamadas leyes eternas, fatalismo, pasividad social, ese miedo a la eternidad tan hábilmente utilizado por la iglesia para intimidar, repetición e ignorancia: todo esto tenía que desaparecer y ser sustituido por la propuesta de que el hombre podía hacer su propia historia. Y, por supuesto, esto sí representaba —y representa— el progreso, por cuanto que no puede lograrse completamente la justicia social sin una conciencia de la posibilidad histórica, y esa conciencia depende de que se den explicaciones históricas.

Con todo, se ejerció una violencia profunda sobre la experiencia subjetiva. Y argüir que esto no es importante, en comparación con las posibilidades históricas objetivas creadas, significa no entender la cuestión porque, precisamente, la moderna y angustiada forma de distinguir lo subjetivo y lo objetivo comienza y se desarrolla con esa violencia.

Hoy en día lo que rodea la vida individual puede cambiar más rápidamente que las breves secuencias de esa misma vida. Se ha abolido lo intemporal y la propia historia se ha vuelto efímera. La historia ya no ofrece sus respetos a los muertos: los muertos son simplemente algo a través de lo cual ella ha pasado. (Un estudio del número comparativo de monumentos públicos erigidos durante los últimos cien años en Occidente mostraría un asombroso descenso durante los últimos veinticinco.) Ya no existe ningún valor generalmente reconocido, que dure más que el valor de una vida, y la

mayoría son más breves. A este respecto, el fenómeno mundial de la inflación es sintomático: una forma moderna y sin precedente de transitoriedad económica.

Consecuentemente, la experiencia común de esos momentos que desafían el tiempo se ve ahora negada por lo que los rodea. Tales momentos han dejado de ser como ventanas que miran a través de la historia hacia lo intemporal. Experiencias que sugieren el término *para siempre* tienen ahora que ser asumidas a solas y privadamente. Su papel ha sido cambiado: en lugar de trascender, aíslan. El período en el que la fotografía se ha desarrollado corresponde al período en el que esa angustia, singularmente moderna, se ha convertido en un lugar común.

Pero, afortunadamente, la gente nunca es sólo el objeto pasivo de la historia. Y, aparte del heroísmo popular, existe también la ingenuidad popular. En este caso, esa ingenuidad utiliza lo poco que esté a su alcance para preservar la experiencia, para recrear un área de "intemporalidad", para insistir sobre lo permanente. De este modo, centenares de millones de fotografías, imágenes frágiles, que a menudo se llevan cerca del corazón o se colocan junto a la cama, son utilizadas para que hagan referencia a lo que el tiempo histórico no tiene derecho a destruir.

La fotografía privada es tratada y valorada hoy como si fuera la materialización de esa mirada desde la ventana, a través de la historia, hacia aquello que estaba fuera del

tiempo.



La fotografía de la mujer y el húsar rojo representa una idea. No era la idea de Kertész. Se estaba viviendo delante de sus ojos y él la captó.

¿Qué vio él?

La luz del sol estival

El contraste entre su vestido y las pesadas casacas de los soldados que tendrán que dormir a la intemperie.

Los hombres esperando con una cierta pesadez.

Su concentración —le mira como si ya le viera en la distancia que le reclamará—.

Su mirada ceñuda, que no cederá a las lágrimas.

Su modestia —lo leemos en su oreja y el modo en que sostiene la cabeza— porque en este momento ella es más fuerte que él.

La aceptación de ella, en la postura de su cuerpo.

El niño, sorprendido por el uniforme de su padre, consciente de lo extraño de la situación.

Su pelo arreglado antes de salir, su raído vestido.

Los límites de su vestuario.

Sólo es posible pormenorizar las cosas vistas, porque si llegan al corazón, lo hacen esencialmente a través de la mirada. Por ejemplo, la apariencia de las manos de la mujer cogidas sobre el estómago habla de cómo podrían pelar

patatas, cómo una de sus manos descansaría mientras durmiera, cómo se recogería el pelo.

La mujer y el soldado se están reconociendo mutuamente. ¡Qué cerca está una despedida de un encuentro! Y a través de ese acto de reconocimiento, como tal vez no habrán experimentado antes, cada uno espera llevarse una imagen del otro, que resistirá cualquier cosa que pueda suceder. Una imagen que nada pueda borrar. Ésta es la idea que se está viviendo ante la cámara de Kertész. Y esto es lo que hace paradigmática a esta fotografía. Muestra un momento que trata explícitamente de lo que está implícito en todas las fotografías que no sólo gustan, sino que se aman.

Todas las fotografías son posibles contribuciones a la historia, y en determinadas circunstancias puede utilizarse cualquier fotografía para romper el monopolio que la historia tiene hoy sobre el tiempo.



Melocotones en un plato. Cezanne

* John Berger, G., Weidenfeld & Nicolson, Londres, 1972 (version castellana: G., Alfaguara, Madrid, 1994)

El enigma de las apariencias

Leer lo que nunca se ha escrito.

Hofmannsthal

Hemos visto dos usos diferentes de la fotografía. Un uso ideológico, que trata la evidencia positivista de una fotografía como si representara la verdad fundamental y única. Y, en contraposición, un uso popular y privado, que atesora una fotografía para corroborar un sentimiento subjetivo.

No he considerado la fotografía como arte. Paul Strand, que fue un gran fotógrafo, se tenía por artista. En los últimos años los museos de arte han comenzado a recoger y mostrar fotografías. Man Ray dijo: "Fotografío lo que no quiero pintar, y pinto lo que no puedo fotografiar". Otros fotógrafos igualmente sinceros, como Bruce Davidson, declaran como virtud que sus imágenes no "se hacen pasar por arte".

Los argumentos, propuestos desde el siglo XIX en adelante, acerca de que la fotografía fuera algunas veces un arte, han confundido más que aclarado el debate, porque siempre han derivado en una cierta comparación con el arte de la pintura. Y el arte de traducir no puede compararse de manera útil con el arte de citar. Sus similitudes, la influencia del uno sobre el otro, son puramente formales; funcionalmente no tienen nada en común.

Pero por muy verdadero que esto pueda ser, queda una pregunta crucial: ¿Por qué pueden conmovernos fotografías de temas desconocidos? Si la fotografía no funciona como la

pintura, ¿cómo funciona? He argumentado que la fotografía cita las apariencias. Tal vez esto sugiera que las apariencias mismas constituyen un lenguaje.

¿Qué sentido tiene decir esto?

Primero trataré de evitar un posible malentendido. En su último libro, Barthes escribió: "Cada vez que, al avanzar un poco con un lenguaje, he sentido que su sistema consiste en, y así se desliza hacia, una especie de reduccionismo y desaprobación, me he ido silenciosamente y he mirado en otro lugar".*

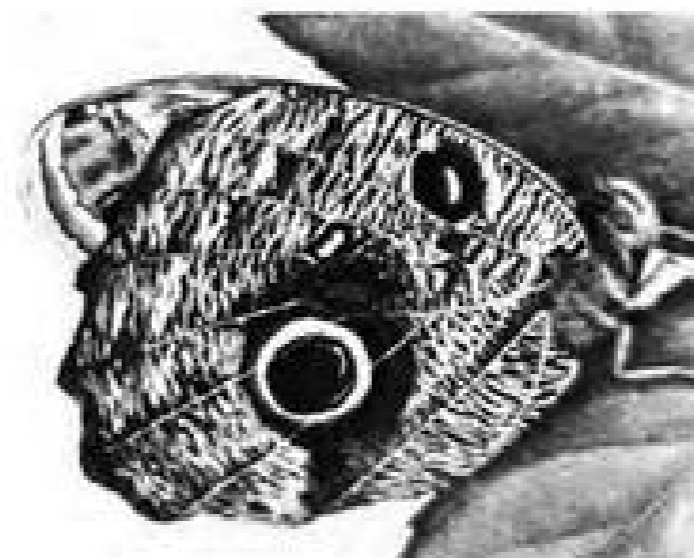
A diferencia de su maestro, ya muerto, algunos de los seguidores estructuralistas de Barthes aman los sistemas cerrados. Ellos mantendrían que, en mi lectura de la fotografía de Kertész, me apoyé en un número de sistemas semiológicos, siendo cada uno de ellos una construcción social/cultural: el signo-lenguaje de la ropa, de la expresión facial, de los gestos del cuerpo, de las maneras sociales, del encuadre fotográfico, etc. Tales sistemas semiológicos existen, por supuesto, y se utilizan continuamente en la elaboración y lectura de las imágenes. No obstante, la suma total de estos sistemas no puede agotar, no empieza a cubrir, todo lo que se puede leer en las apariencias. El mismo Barthes era de esta opinión. El problema de las apariencias como constituyentes de algo parecido a un lenguaje no puede resolverse simplemente en referencia a esos sistemas semiológicos.

Así, nos queda la pregunta: ¿Qué sentido tiene decir que

las apariencias pueden constituir un lenguaje?

Las apariencias son coherentes. En primer lugar, son coherentes gracias a las leyes comunes de estructura y crecimiento que establecen afinidades visuales. Un trozo de roca puede parecer una montaña; la hierba crece como el pelo; las olas tienen forma de valles; la nieve es cristalina; el crecimiento de las nueces se ve constreñido dentro de sus cáscaras, un poco como el crecimiento del cerebro en el cráneo; todas las patas/piernas y pies que sostienen, ya sean estáticos o móviles, visualmente se hacen referencia unos a otros, etc., etc.

En segundo lugar, las apariencias son coherentes porque no bien existe un ojo razonablemente desarrollado, comienza la imitación visual. Todo camuflaje natural, gran parte de la coloración natural y una amplia esfera del comportamiento animal derivan del principio de las apariencias que se funden con, o sugieren, otras apariencias. En el lado inferior de las alas de las Brassolinae hay marcas que imitan, con gran precisión, los ojos de un búho u otro pájaro grande. Cuando se las ataca, estas mariposas sacuden sus alas e intimidan a sus atacantes con sus centelleantes ojos



Las apariencias no sólo distinguen, sino que unen los sucesos.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, cuando se había olvidado en gran parte la coherencia de las apariencias, un hombre comprendió e insistió sobre el significado de esa coherencia. "Los objetos se compenetran entre sí. Nunca dejan de vivir. Imperceptiblemente, esparcen reflejos íntimos a su alrededor". Cézanne.

Las apariencias son también coherentes en el interior de la mente como percepciones. La visión de cualquier cosa o suceso aislado entraña la visión de otras cosas o sucesos. Reconocer una apariencia requiere el recuerdo de otras apariencias. Y estos recuerdos, a menudo proyectados como expectativas, siguen calificando lo visto mucho después de la fase primaria de reconocimiento.



Aquí, por ejemplo, reconocemos a un bebé amamantando, pero ni nuestra memoria visual ni nuestras expectativas visuales se paran ahí. Una imagen se compenetra con otra.

No bien decimos que las apariencias son coherentes, esa coherencia propone una unidad similar a la de un lenguaje.



La vista y la vida orgánica dependen ambas de la luz, y las apariencias son el rostro de esa reciprocidad. Y así puede decirse que las apariencias son doblemente sistemáticas. Pertenecen a un sistema natural de afinidad que existe como tal debido a determinadas leyes estructurales y dinámicas universales. Ésta es la razón por la que, como ya se ha indicado, todas las patas/piernas se parecen entre sí. En segundo lugar, pertenecen a un sistema perceptivo que organiza la experiencia mental de lo visible.

La energía primordial del primer sistema es la reproducción natural, siempre proyectándose hacia el futuro; la energía primordial del segundo sistema es la memoria, que

retiene continuamente el pasado. En todas las apariencias percibidas se da la doble circulación de ambos sistemas.

Ahora sabemos que es el hemisferio derecho del cerebro humano el que "lee" y almacena nuestra experiencia visual. Esto es significativo porque las áreas y los centros donde eso tiene lugar son estructuralmente idénticas a las del hemisferio izquierdo que procesa nuestra experiencia oral. El aparato con el que nos ocupamos de las apariencias es idéntico a aquel con el que tratamos el lenguaje verbal. Además, las apariencias en su estado original —es decir, antes de que hayan sido interpretadas o percibidas— se prestan a sistemas de referencia (de modo que puedan almacenarse, a un cierto nivel, en la memoria) comparables con aquellos utilizados para las palabras. Y esto, una vez más, nos impulsa a concluir que las apariencias poseen algunas de las cualidades de un código.

Todas las culturas anteriores a la nuestra trataron las apariencias como signos dirigidos a los vivos. Todo era leyenda: todo estaba ahí para que el ojo lo *leyera*. Las apariencias revelaban semejanzas, analogías, simpatías, antipatías, y cada una de éstas llevaba un mensaje. La suma total de estos mensajes explicaba el universo.

La revolución cartesiana destruyó los fundamentos de cualquier explicación semejante. Lo que importaba ya no era la relación entre las apariencias de las cosas. Lo que importaba era la medida y la diferencia, más que una

correspondencia visual. Lo puramente físico ya no podía revelar significado en sí mismo, sólo lo podía hacer si se investigaba mediante la razón, que era la prueba de lo espiritual. Las apariencias dejaron de tener dos caras como las palabras de un diálogo. Se volvieron densas y opacas; haciéndose necesaria la disección.

La ciencia moderna se hizo posible. Lo visible, sin embargo, desprovisto de toda función ontológica, se vio filosóficamente reducido al área de la estética. La estética consistía en el estudio de las percepciones sensoriales que afectaban a los sentimientos del individuo. Así, la interpretación de las apariencias se fragmentó; ya no se las trataba como un todo significativo. Las apariencias quedaron reducidas a la contingencia, cuyo significado era puramente personal.

Su desarrollo tal vez ayude a explicar la incertidumbre y la errática historia del arte visual del siglo XIX y siglo XX. Por primera vez, el arte visual se vio despojado de la creencia de que tener un significado formaba parte de la propia naturaleza de las apariencias.

Si persisto, sin embargo, en mantener que las apariencias se parecen al lenguaje, surgen considerables dificultades. ¿Dónde, por ejemplo, están sus *universales*? Un lenguaje de las apariencias implica un codificador; si las apariencias han de ser leídas, ¿quién las escribió?

Fue una ilusión racionalista el creer que, prescindiendo de la religión, disminuirían los misterios. Por el contrario, lo que

ha sucedido es que los misterios se multiplican. Merleau-Ponty escribió:

Debemos admitir literalmente lo que la visión nos enseña, es decir, que a través de ella entramos en contacto con el sol y las estrellas, que estamos en todas partes al mismo tiempo, y que incluso nuestro poder para imaginarnos en otra parte toma prestado de la visión y emplea medios que le pertenecen. Sólo la visión nos hace comprender que los seres que son diferentes, "exteriores", extraños entre sí, están sin embargo absolutamente *juntos*, son "simultaneidad"; éste es un misterio que los psicólogos manejan igual que un niño maneja explosivos.*

No es necesario desenterrar antiguas creencias religiosas y mágicas que mantenían que lo visible no es *nada excepto un mensaje codificado*. Esas creencias, que son ahistóricas, ignoraban la coincidencia del desarrollo histórico del ojo y el cerebro. También ignoraban la coincidencia de que tanto la vista como la vida orgánica dependen de la luz. No obstante, el enigma de las apariencias continúa, cualesquiera que fueran nuestras explicaciones históricas. Filosóficamente, podemos evadir el enigma. Pero no podemos *mirar* para otro lado.



Uno mira lo que le rodea (y uno está siempre rodeado de lo visible, incluso en sueños) y lee lo que hay, según las circunstancias, de diferentes maneras. Conducir un coche

infiere un tipo de lectura; talar un árbol, otra; esperar a un amigo, otra. Cada actividad motiva su propia lectura.

En otros momentos la lectura, o las opciones que constituyen una lectura, en vez de estar dirigidas hacia una meta, son la consecuencia de un suceso que ya ha tenido lugar. La emoción o el humor motivan la lectura, y las apariencias, así leídas, se vuelven *expresivas*. Tales momentos han sido a menudo descritos en la literatura, pero no pertenecen a la literatura, pertenecen a lo visible.

Ghassan Kanafani, escritor palestino, describe un momento en que todo lo que él estaba contemplando llegó a expresar el mismo dolor y determinación:

Nunca olvidaré la pierna de Nadia, amputada desde la parte superior del muslo. ¡No! Tampoco olvidaré el dolor que había moldeado su cara y se había fundido con sus rasgos para siempre. Ese día salí del hospital, en Gaza, con la mano apretando con silencioso escarnio las dos libras que había traído para dárselas a Nadia. El sol abrasador llenaba las calles con el color de la sangre. ¡Y Gaza era totalmente nueva, Mustafá! Tú y yo nunca la vimos así. Las piedras amontonadas al principio del barrio de Shajiya, donde vivíamos, tenían un significado y parecía que las habían puesto allí por ninguna otra razón que para explicarlo. Esa Gaza en la que habíamos vivido y con cuya buena gente habíamos pasado siete años de derrota era algo nuevo. Me parecía sólo un comienzo. No

sé por qué pensé que era sólo un comienzo. Imaginé que la calle principal por la que caminé de regreso a casa era sólo el principio de un largo, largo camino hasta Safad. Todo en Gaza palpitaba con una tristeza que no estaba confinada al llanto. Era un desafío; más que eso, era algo así como la reivindicación de la pierna amputada.*

En cada acto de mirar hay una expectativa de significado. Esa expectativa debiera distinguirse del deseo de una explicación. El que mira puede explicar *después*; pero, antes de cualquier explicación, existe la expectativa de lo que las apariencias mismas están a punto de revelar.

Por lo general, una revelación no se produce fácilmente. Las apariencias son tan complejas que sólo la búsqueda, inherente al acto de mirar, puede extraer una lectura de su coherencia subyacente. Si, por una clarificación temporal, se separan artificialmente las apariencias de la visión (y hemos visto que en realidad eso es imposible), podría decirse que en las apariencias todo lo que se puede leer está ya ahí, pero de un modo no diferenciado. Es la búsqueda, con sus opciones, lo que establece la diferencia. Y lo *visto*, lo revelado, es hijo tanto de las apariencias como de la búsqueda.

Otra manera de hacer más clara esa relación consistiría en decir que las apariencias en sí mismas son oraculares. Como los oráculos, van más lejos, se insinúan más allá de los discretos fenómenos que presentan y, sin embargo, sus insinuaciones raras veces son suficientes para hacer irrefutable

cualquier lectura comprensiva. El significado exacto de una declaración oracular depende de la búsqueda o la necesidad del que la escucha. Todos escuchamos un oráculo solos, incluso estando en compañía.

El que mira es esencial para el significado encontrado y, *sin embargo, puede verse superado por él*. Y es este verse superado lo que se espera. Se aceptaba la revelación como categoría visual antes de que se tornara religiosa. La esperanza de una revelación —y esto es particularmente obvio en la infancia— representa el estímulo para la *voluntad* de toda mirada que no tiene una finalidad funcional precisa.

Una revelación, cuando lo que vemos nos supera, es tal vez menos extraña de lo que se supone generalmente. Por su naturaleza, una revelación no se presta fácilmente a la verbalización. ¡Las palabras utilizadas permanecen como exclamaciones estéticas! No obstante, cualquiera que sea su frecuencia, nuestra expectativa de revelación es, yo diría, una constante humana. La forma de esa expectativa puede cambiar históricamente pero, en sí misma, es una componente *de la relación entre la capacidad humana para percibir y la coherencia de las apariencias*.

La mejor manera de indicar la totalidad de esta relación es quizás diciendo que las apariencias constituyen un semilenguaje. Una formulación así, que sugiere tanto una semejanza como una diferencia respecto a un lenguaje completo, resulta torpe al mismo tiempo que imprecisa, pero al menos abre un

espacio para múltiples ideas.



La visión positivista de la fotografía se ha mantenido dominante, a pesar de sus insuficiencias, porque no es posible otra visión a menos que se acepte la naturaleza revelacional de las apariencias. Todos los mejores fotógrafos trabajaron por intuición. Por lo que respecta a su trabajo, esa carencia de teoría no tenía importancia. Lo que importaba es que la posibilidad fotográfica quedara teóricamente oculta.

¿Cuál es esta posibilidad?

La opción esencial y única de un fotógrafo difiere de las opciones continuas y más azarosas de alguien que mira. Todo fotógrafo sabe que una fotografía simplifica. La simplificación tiene que ver con el enfoque, la tonalidad, la profundidad de campo, el encuadre, la interrupción del flujo del tiempo (lo que se fotografía no cambia), la textura, el color, la escala, los otros sentidos (su influencia en la visión queda excluida), el juego de la luz. Una fotografía cita las apariencias, pero, al hacerlo, las simplifica. Esa simplificación puede aumentar su legibilidad. Todo depende de la calidad de la cita elegida.

La fotografía del hombre del caballo cita muy brevemente. La fotografía de Kertész en el exterior de la estación de tren de Budapest cita extensamente.

La "extensión" de la cita no tiene nada que ver con el

tiempo de exposición. No es una extensión temporal. Antes hemos visto que un fotógrafo, a través de la elección del instante fotografiado, tal vez trata de persuadir al espectador de que éste conceda a ese instante un pasado y un futuro. Mirando al hombre del caballo, no tenemos una idea clara de lo que acaba de suceder o va a suceder. Mirando la foto de Kertész, podemos seguir la pista de una historia retrocediendo varios años y avanzando al menos unas cuantas horas. Ésta diferencia en la dimensión narrativa de las dos imágenes es importante, pero, aunque pueda estar estrechamente asociada a la "extensión" de la cita, en sí misma no representa esa extensión. Es necesario repetir que la extensión de la cita no es en absoluto una extensión temporal. Lo que se prolonga no es el tiempo, sino el significado.

La fotografía interrumpe el tiempo y revela un corte transversal del suceso o sucesos que estaban produciéndose en ese instante. Hemos visto que lo instantáneo tiende a hacer ambiguo el significado. Pero el corte transversal, si es lo bastante amplio y puede estudiarse con sosiego, nos permite ver la interconexión y la coexistencia afín de los sucesos. Las correspondencias que derivan de la unidad de las apariencias compensan entonces la ausencia de secuencia.

Puede entenderse con mayor claridad si lo expreso de un modo diagramático, aunque necesariamente esquemático.

En la vida es el desarrollo de un suceso en el tiempo lo que permite que se perciba y se sienta su significado. Si se

expone esto de forma activa, puede decirse que el suceso avanza hacia o a través del significado. Este movimiento puede representarse con una flecha.

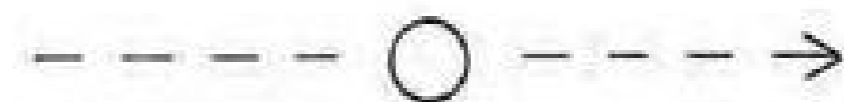


Normalmente una fotografía detiene este movimiento e interrumpe las apariencias del suceso fotografiado. Su significado se vuelve ambiguo.



Sólo cuando el espectador concede a las apariencias congeladas un pasado y un futuro supuestos puede concebirse el movimiento de la fecha como una hipótesis.

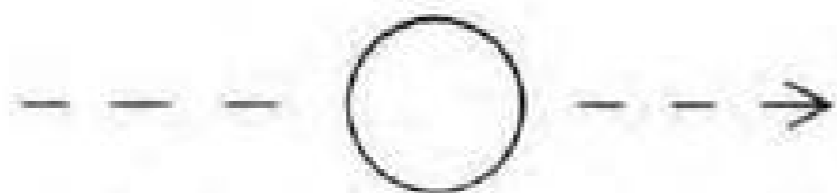
Arriba he representado el corte fotográfico con una línea vertical. Sin embargo, si se piensa en él como un corte transversal del suceso, se puede representar frontalmente, por así decirlo, en vez de hacerlo desde el lado, como un círculo. Entonces se tiene un diagrama así:



El diámetro del círculo depende de la cantidad de información que se encuentre en las apariencias instantáneas del suceso. El diámetro (la cantidad de información recibida) puede variar según la relación personal del espectador con el

suceso fotografiado. Cuando el hombre del caballo es un extraño, el diámetro es pequeño, el círculo muy reducido. Cuando el mismo hombre es tu hijo, la cantidad de información crece y el diámetro del círculo aumenta dramáticamente.

La fotografía excepcional que cita extensamente aumenta el diámetro del círculo incluso cuando el tema resulta totalmente desconocido para el espectador.



Este aumento se consigue gracias a que la coherencia de las apariencias —fotografiadas en esa coyuntura precisa— extienden el suceso más allá de sí mismo. Las apariencias del suceso fotografiado implican otros sucesos. Es la energía de estas conexiones y cortes transversales simultáneos lo que amplía el círculo más allá del tamaño de la información instantánea.



De este modo, la discontinuidad resultante del corte fotográfico ya no es destructiva, puesto que se ha hecho posible otra clase de significado en la fotografía que cita largamente. El suceso particular fotografiado implica otros

sucesos por vía de una idea nacida de las apariencias del primer suceso. Esta idea no puede ser meramente tautológica. (La imagen de una persona llorando y la idea de sufrimiento representarían una tautología.) La idea, al confrontar el suceso, se extiende y lo une con otros sucesos, ampliando así el diámetro.

¿Cómo es posible que las apariencias "den a luz" ideas? A través de su coherencia específica en un instante dado articulan un conjunto de *correspondencias* que provocan en el espectador el reconocimiento de alguna experiencia pasada. Este reconocimiento puede permanecer en un plano de acuerdo tácito con la memoria o puede volverse consciente. Cuando esto sucede puede formularse como idea.

Una fotografía que alcanza la expresividad funciona dialécticamente así: preserva la particularidad del suceso registrado y elige un instante en el que las correspondencias de esas apariencias particulares articulan una idea general.

En su *Philosophy of Right*², Hegel define la individualidad como sigue:

Toda conciencia de la propia identidad se sabe a sí misma universal, como la potencialidad de abstracción a partir de todo lo definido, y particular, con un objeto, contenido y propósito definidos. Empero, ambos momentos son sólo abstracciones; lo que es concreto y verdadero (y todo lo verdadero es concreto) es la universalidad que tiene a lo particular como su contrario; lo

particular, que por su reflejo en sí mismo se ha igualado con lo universal. Esta unidad es la individualidad.

En toda fotografía expresiva, en toda fotografía que cita extensamente, lo particular, como idea general, se ha *igualado con lo universal*.



Jóven durmiendo, 25 de mayo de 1912. Budapest. (André Kertész)



Un joven duerme apoyado en la mesa de un lugar público,

un café quizás. La expresión de la cara, su carácter, la forma en que la luz y la sombra disuelven su figura, su ropa, su camisa abierta y el periódico sobre la mesa, su salud y su cansancio, la noche: todas estas cosas están visualmente presentes en este suceso y son particulares.

La idea general emana del suceso y se confronta con él. En esta fotografía la idea atafle a la legibilidad. O, más exactamente, a la diferencia, la línea divisoria entre legibilidad/ilegibilidad.

Quitamos los periódicos de la mesa y de la pared que hay detrás de la figura dormida, y la fotografía ya no será expresiva —hasta que, o a menos que, aquello que los sustituya provoque otra idea—.

El suceso provoca la idea. Y la idea, al confrontarse con el suceso, le impulsa a ir más allá de sí mismo y a representar la generalización (lo que Hegel llama abstracción) que la idea lleva consigo. Vemos a un hombre concreto dormido. Y, viéndole, reflexionamos sobre el sueño en general. Sin embargo, esta reflexión no nos aparta de lo particular; al contrario, nos lo ha provocado y todo lo que seguimos leyendo es en función de lo particular. Pensamos, sentimos o recordamos *a través de las apariencias* registradas en la fotografía, y con la idea de legibilidad/ilegibilidad provocada por ellas.

El texto del periódico que el joven estaba leyendo antes de caer dormido, el texto de los periódicos colgados en la pared, que casi podemos leer incluso desde esta distancia —todas

las noticias escritas, todas las regulaciones y horarios escritos—, se han vuelto, por un momento, ilegibles para él. Y, al mismo tiempo, lo que está pasando en su mente adormecida, la forma en que se recupera de su cansancio, son ilegibles para nosotros o para cualquiera que estuviera esperando en la misma sala. Dos legibilidades. Dos ilegibilidades. La idea de la fotografía oscila (como su respiración) entre los dos polos.

Nada de esto fue construido o planeado por Kertész. Su tarea consistía en ser, hasta ese grado, receptivo a la coherencia de las apariencias en ese instante, desde esa posición, en ese lugar. Las correspondencias, que surgen de esa coherencia, son demasiado amplias y están demasiado entrelazadas para enumerarlas satisfactoriamente con palabras. (No se pueden hacer fotografías con un diccionario.) El papel se corresponde con la tela, los pliegues con los rasgos faciales, con la impresión, con la oscuridad, con el sueño, con la luz, con la legibilidad. En la calidad de la *receptividad* de Kertész en esta ocasión vemos cómo la ausencia de intencionalidad de una fotografía se convierte en su fuerza, su lucidez.



Amigos, 3 de septiembre de 1917. Esztergon (André Kertész)

Un chico jugando en el campo con un cordero en 1917. Es claramente consciente de que le están fotografiando. Se muestra exuberante e inocente al mismo tiempo.

¿Qué hace memorable a esta fotografía? ¿Por qué provoca recuerdos en nosotros? Nosotros, que no somos zagales húngaros nacidos antes de la I Guerra Mundial. No es memorable, como la mayoría de los redactores gráficos aceptarían, porque la expresión y los gestos del chico son felices y encantadores. Cuando se los aísla, los gestos y las expresiones fotografiados se vuelven mudos o caricaturescos. Aquí, sin embargo, no están aislados. Contienen y están confrontados con una idea.

Lo que vemos del cordero —lo que hace al animal instantáneamente reconocible como un cordero—, es la textura de su lana: esa misma textura que la mano del niño acaricia y que le ha atraído para jugar con el animal del modo como lo hace. Simultáneamente a la textura de la lana notamos —o la fotografía insiste en que lo notemos— la textura del rastrojo sobre el que se revuelca el chico y que debe sentir a través de la camisa.

La idea que el suceso contiene, la idea a la que Kertész se mostró receptivo en esta ocasión, tiene que ver con el sentido del tacto. Y cómo en la infancia, en todas partes, este sentido del tacto es especialmente agudo. La fotografía es lúcida porque habla, a través de una idea, a las puntas de nuestros dedos o a nuestro recuerdo de lo que sintieron las puntas de nuestros dedos.

El suceso y la idea están natural y activamente relacionados. La fotografía los encuadra, excluyendo todo lo demás. Lo particular está identificándose con lo universal.

En "Partida de un húsar rojo", la idea concierne a la quietud. Todo se lee como movimiento: los árboles contra el cielo, los pliegues de sus ropas, la escena de la partida, la brisa que desordena el cabello del pequeño, la sombra de los árboles, el pelo de la mujer en la mejilla, el ángulo en el que son transportados los rifles. Y dentro de este flujo, la idea de quietud provocada por la mirada entre el hombre y la mujer. Y la lucidez de esta idea nos hace reflexionar sobre la quietud

que nace de cada partida.



Amantes, 15 de mayo de 1915. Budapest (André Kertész)

Una pareja de enamorados se abraza en el banco de un parque (¿o en un jardín?). Es una pareja de clase media urbana. Probablemente no son conscientes de que están siendo fotografiados. O si son conscientes, ahora casi se han olvidado de la cámara. Son discretos —como las convenciones de su clase exigen en cualquier ocasión pública, con o sin cámara— y, sin embargo, al mismo tiempo, el deseo (o la añoranza del deseo) les vuelve (podría volverles) desinhibidos. Un suceso nada extraordinario. Lo que hace excepcional a esta fotografía es que la especial coherencia de todo lo que

vemos en ella —el seto detrás de ellos a modo de biombo que les oculta, los guantes de ella, las bocamangas de sus chaquetas con los mismos botones, los movimientos de las manos, el contacto de las narices, la oscuridad que casa con sus ropas bien cortadas y la sombra del seto, la luz que ilumina las hojas y la piel— esta coherencia provoca la idea de la línea que divide el decoro/deseo, vestido/desnudo, ocasión/intimidad. Y tal división es una experiencia adulta universal.

El mismo Kertész dijo: "La cámara es mi herramienta. Con ella doy razón de todo lo que me rodea". Tal vez sea posible construir una teoría sobre el proceso fotográfico específico de "dar razón".

Resumamos. Las fotografías citan las apariencias. Extraer la cita produce una discontinuidad, que se ve reflejada en la ambigüedad del significado de una fotografía. Todos los sucesos fotografiados son ambiguos, excepto para aquellos cuya relación personal con el suceso es tal que sus propias vidas proporcionan la continuidad que faltaba. Por lo general, la ambigüedad de las fotografías expuestas al público queda oculta detrás de las palabras que explican, más o menos sinceramente, los sucesos fotografiados.

La fotografía expresiva —cuya expresividad puede contener ambigüedad de significado y "dar razón" de ella— es una extensa cita de las apariencias: en este caso, lo que da la medida de dicha extensión no es el tiempo, sino una mayor

amplitud de significado. Tal amplitud se logra tratando la discontinuidad de la fotografía con ventaja. La narración se ha roto. (No sabemos por qué el joven dormido está esperando el tren, suponiendo que eso es lo que está haciendo.)

No obstante, la misma discontinuidad, al preservar un conjunto instantáneo de apariencias, nos permite interpretarlas y encontrar una coherencia sincrónica. Una coherencia que, en lugar de narrar, provoca ideas. Las apariencias tienen esa capacidad coherente porque constituyen algo próximo a un lenguaje. Me he referido a esto como semilenguaje.

El semilenguaje de las apariencias suscita continuamente una expectativa de significado más amplio. Buscamos la revelación con los ojos. En la vida sólo rara vez se ve cumplida esta expectativa. La fotografía confirma esta expectativa y lo hace de un modo que puede ser compartida (como hemos compartido la lectura de las fotografías de Kertész). En la fotografía expresiva, las apariencias dejan de ser oraculares y se tornan dilucidadoras. Es esta confirmación lo que nos conmueve.

Aparte del suceso fotografiado, aparte de la lucidez de la idea, nos sentimos conmovidos porque la fotografía ha llenado nuestra expectativa, intrínseca ésta a la voluntad de mirar. La cámara completa el semilenguaje de las apariencias y articula un significado inequívoco. Cuando esto sucede nos encontramos de repente como en casa en medio de las apariencias, igual que nos sentimos como en casa con nuestra

lengua materna.

* – Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Farrar, Strauss & Giroux, Nueva York, 1981 (versión castellana: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1989) funden con, o sugieren, otras apariencias. En el lado inferior de las alas de las Brassolinae hay marcas que imitan, con gran precisión, los ojos de un búho u otro pájaro grande. Cuando se las ataca, estas mariposas sacuden sus alas e intimidan a sus atacantes con sus centelleantes ojos

* – Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception*, Northwestern University Press, Evanston, 1964, pág. 187.

* – G. Kanafani, *Men in the Sun*, Heinemann Educational Books, Londres, 1978, pág. 79 (versión castellana: *Hombres al sol*, Editorial Pamiela, Irún, 1991)

* – Georg W. F. Hegel, *Philosophy of Right*, Oxford University Press, Londres, 1975, pág. 7 (versión castellana: *Filosofía del derecho*, Ediciones Libertarias-Prodhufi, Madrid, 1993)

Si cada vez. . .

Fotos de Jean Mohr.

Narrado por John Berger y Jean Mohr

Si cada vez que ordeño una vaca me dieran un centavo, hoy sería una mujer rica.

Una vieja campesina de Saboya

Queremos describir lo indescriptible: el texto instantáneo de la naturaleza. Hemos perdido el arte de describir la única realidad cuya estructura se presta a la representación poética: impulsos, propósitos, oscilaciones.

Osip E. Mandelstam, *Coloquio sobre Dante*

Nota al lector

Estamos muy lejos de querer mistificar. Sin embargo, nos resulta imposible dar una clave verbal o una línea argumental a esta serie de fotografías. Hacerlo equivaldría a imponer un significado verbal único a la apariencia y de ese modo inhibir o negar su propio lenguaje. En sí mismas, las apariencias son ambiguas, con múltiples significados. Esta es la razón por la que lo visual es asombroso y la memoria, basada en lo visual, es más libre que la razón.

No existe una sola interpretación "correcta" de esta serie de imágenes. Intenta seguir las reflexiones de una anciana mujer sobre su vida. Si se le preguntara de repente: ¿En qué está pensando?, ella inventaría una respuesta simple, porque la pregunta, cuando se toma seriamente, se vuelve incontestable. Sus reflexiones no las puede definir ninguna respuesta a una pregunta que empieza con ¿Qué? Y, sin embargo, ella estaba pensando, reflexionando, recordando, rememorando, y lo hacía de una manera consecutiva. Intentaba comprenderse a sí misma para sí misma.

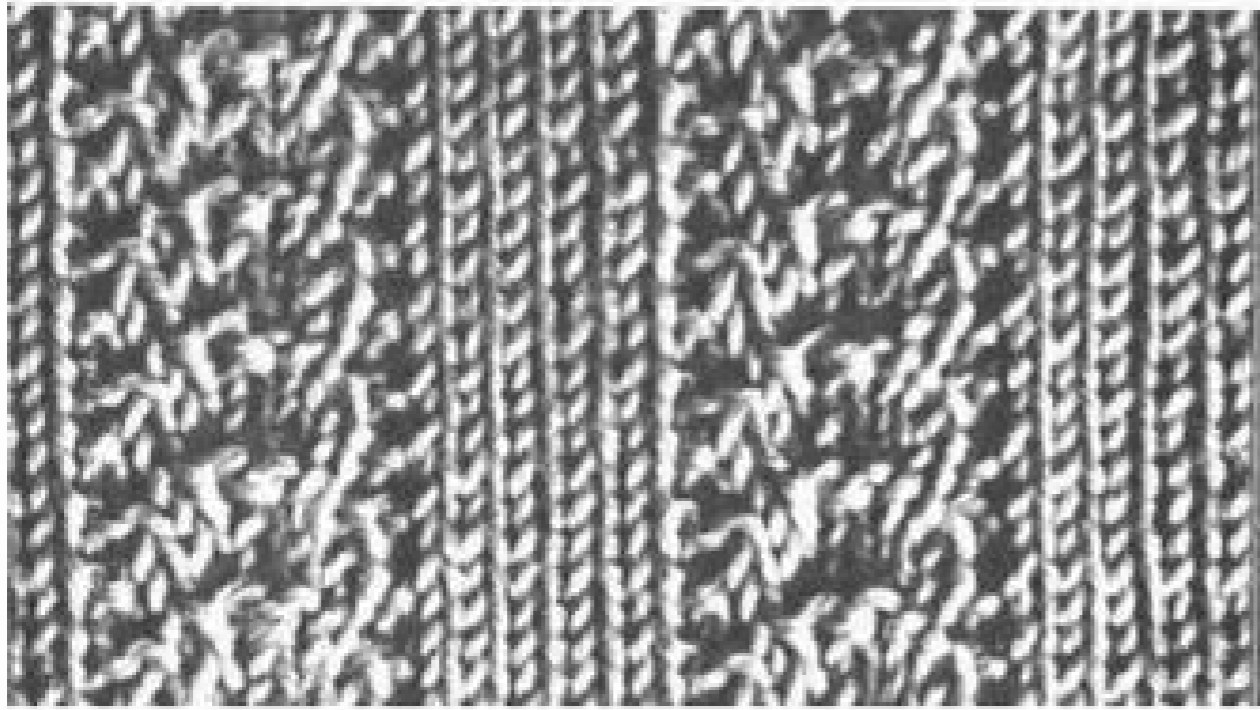
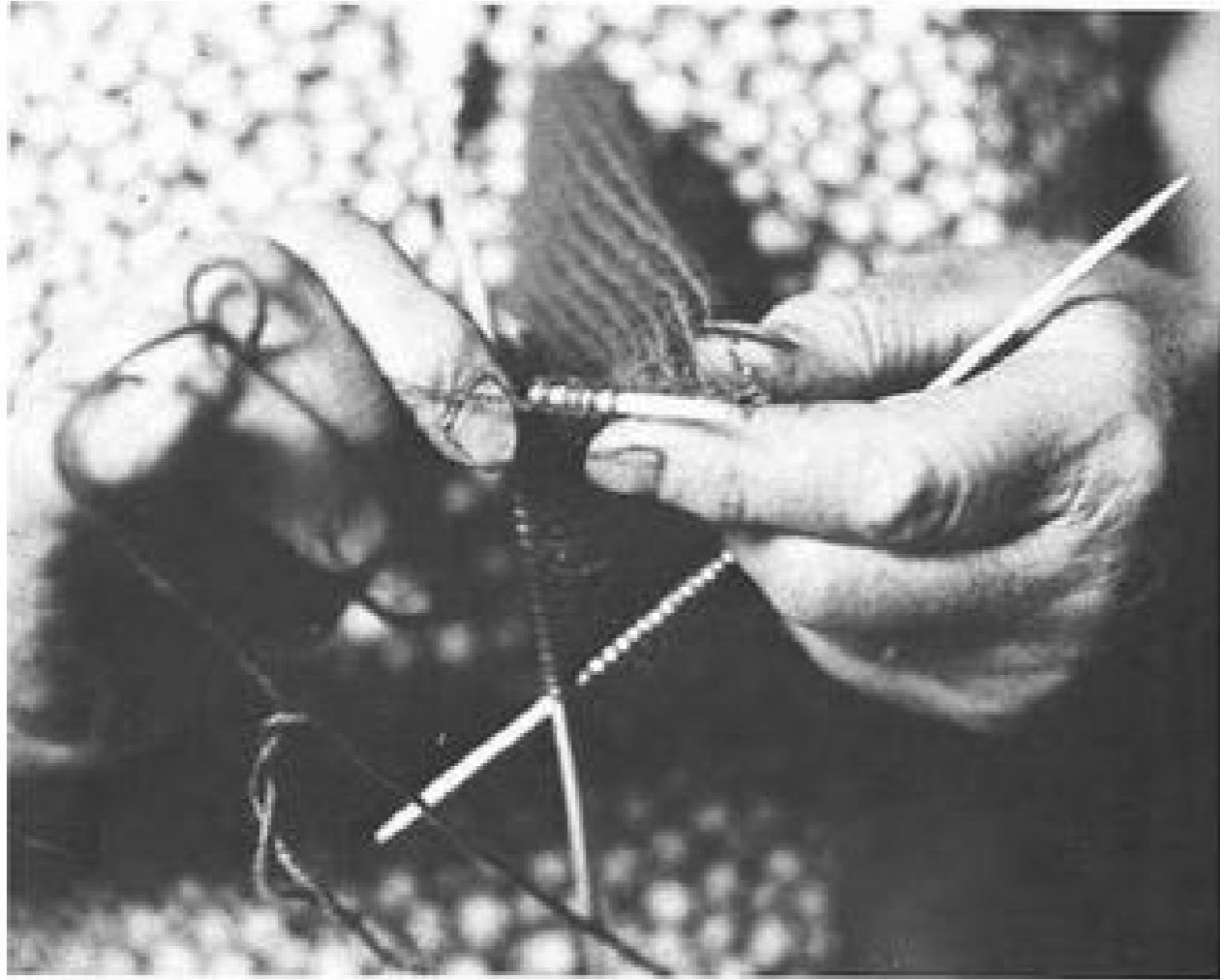
Las ambigüedades encontradas no son un obstáculo para "comprender" este trabajo, sino una condición para seguirlo, conforme se intenta seguir, durante unos minutos, el pensamiento de una anciana que repasa su vida.

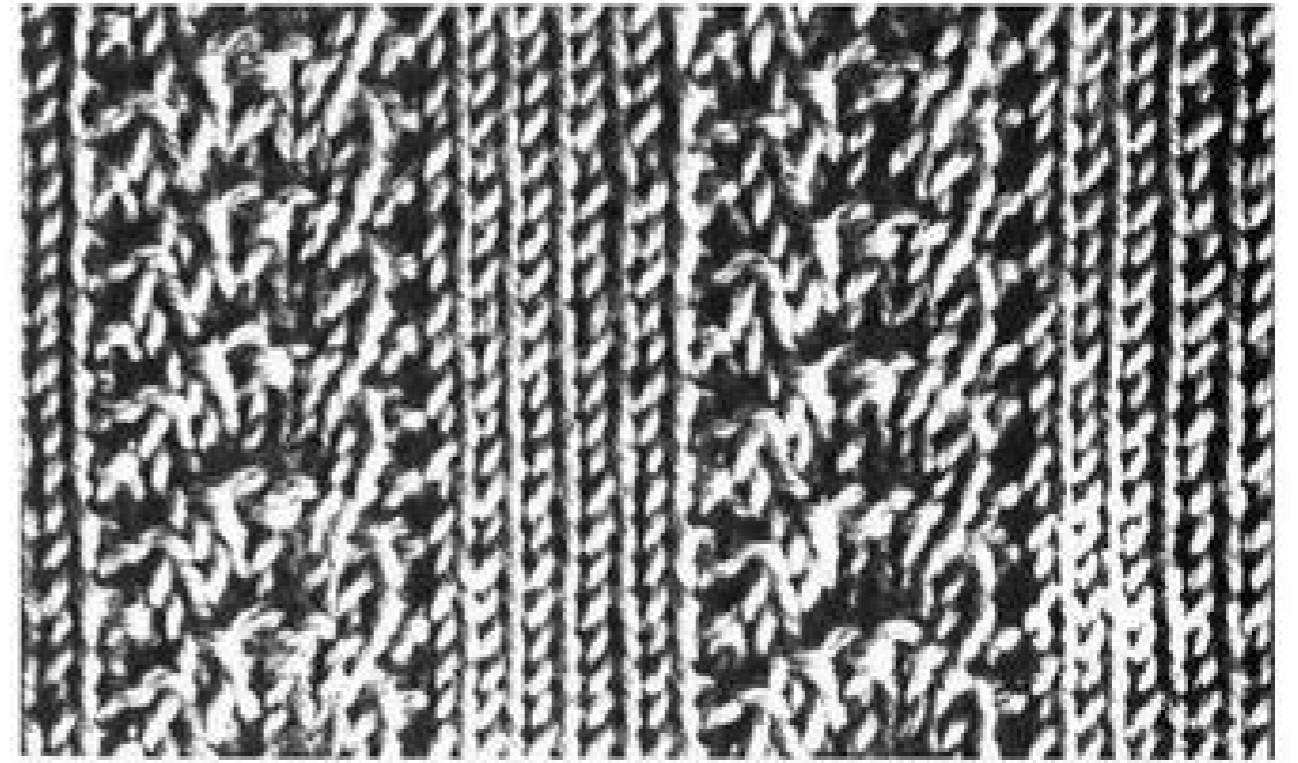
La mujer, igual que la protagonista de un cuento, ha sido inventada. Se pueden dar algunos detalles de su vida. Es una campesina. Nació en los Alpes. Es soltera y vive sola. Ha pasado por dos guerras mundiales. En un determinado momento se fue a

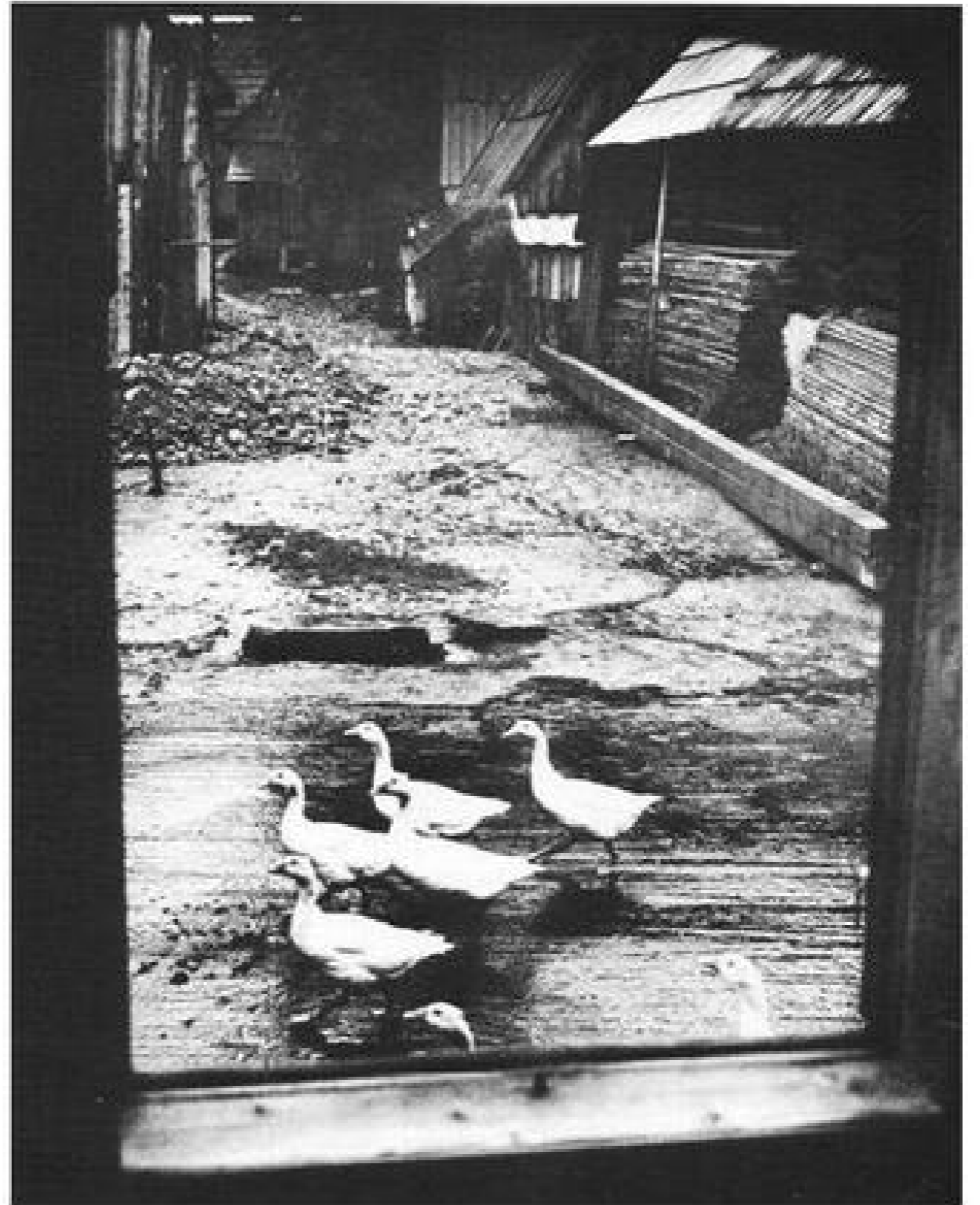
buscar trabajo a la capital y trabajó allí varios años como sirvienta. Después regresó a su pueblo. Todavía sigue activa e independiente, trabajando fuera la mayor parte del día, si no hay nieve. Por la noche, después de tomar su sopa, hace punto. A veces lo hace mientras ve televisión. A veces prefiere el silencio.

Al examinar su vida reflexiona, como todo el que envejece, sobre la vida en general: sobre el nacer, la infancia, el trabajo, el amor; la emigración, el trabajo, el ser mujer, la muerte, el pueblo, el trabajo, el placer; la soledad, los hombres y las mujeres, el trabajo, las montañas.

Las fotografías de esta serie no pretenden ser documentales. Es decir, no documentan la vida de la mujer —ni siquiera su vida subjetiva—. Se han incluido fotografías de momentos y escenas que ella nunca habría podido presenciar. Por ejemplo, en la larga secuencia relativa al impacto de la metrópoli en un emigrante nacido en un pueblo, no hemos utilizado sólo imágenes de París, sino de Estambul. Todas las fotografías emplean el lenguaje de las apariencias. En este caso, hemos tratado de hablar dicho lenguaje para no sólo ilustrar, sino también articular una experiencia vivida.



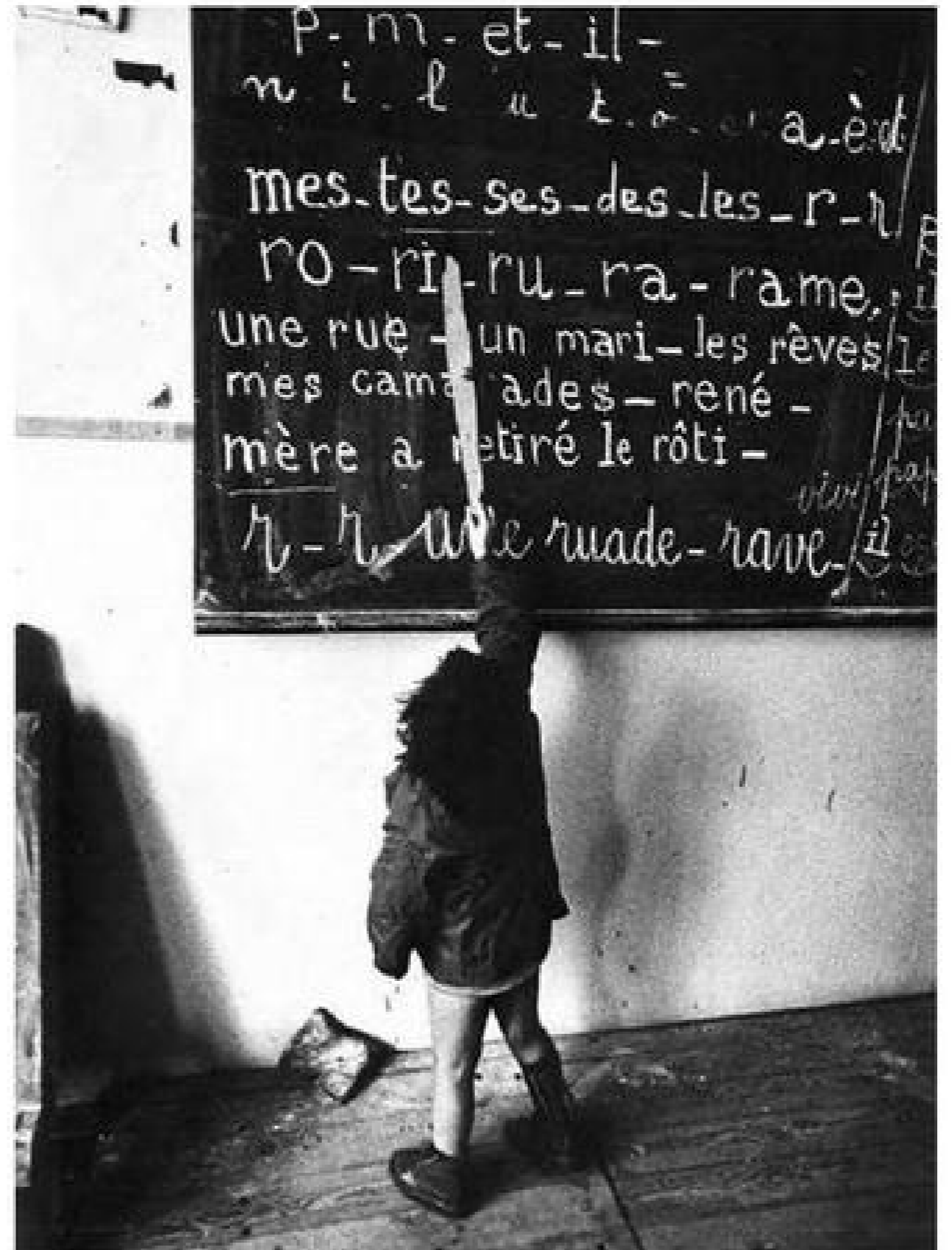


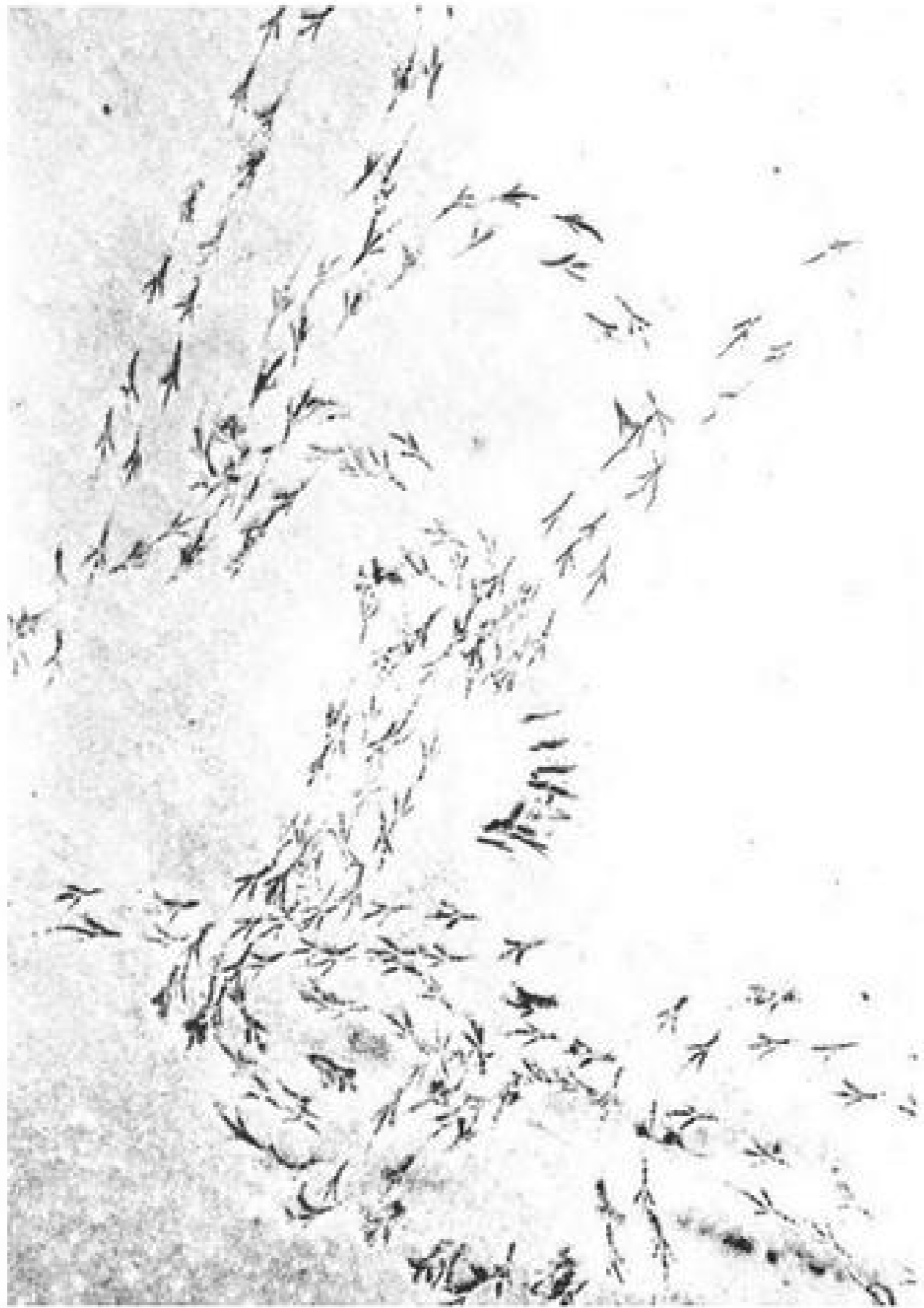


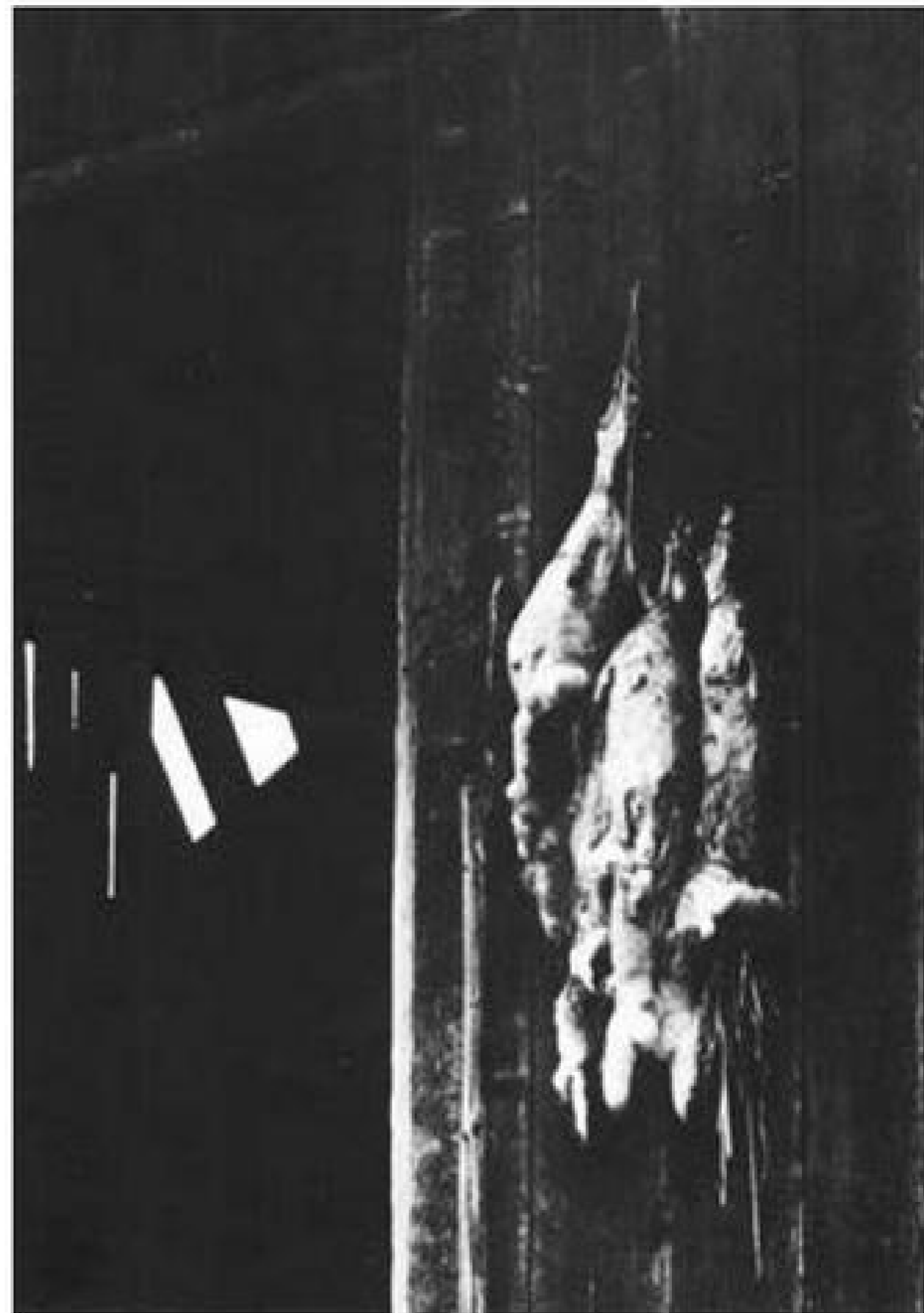


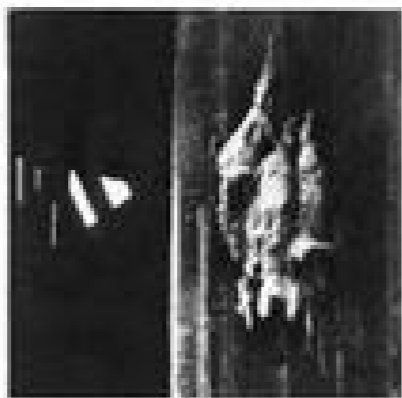


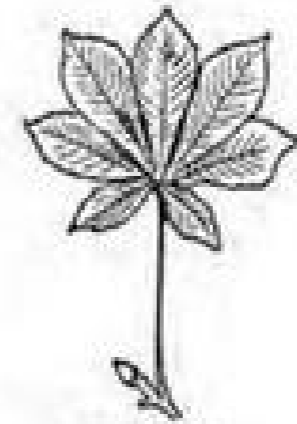




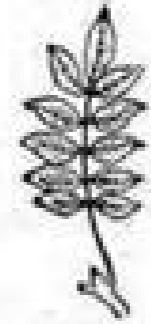








Marronnier.



Frêne.



Robinier.



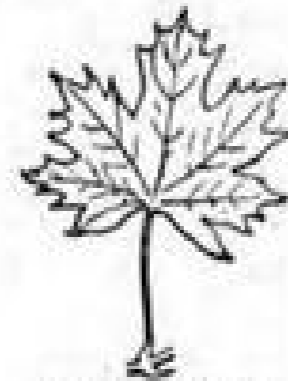
Sorbier.



Cytise.



Genévrier.



Érable Platane.



Érable Sycomore.



Érable champêtre.



Cornouiller.



Lilas



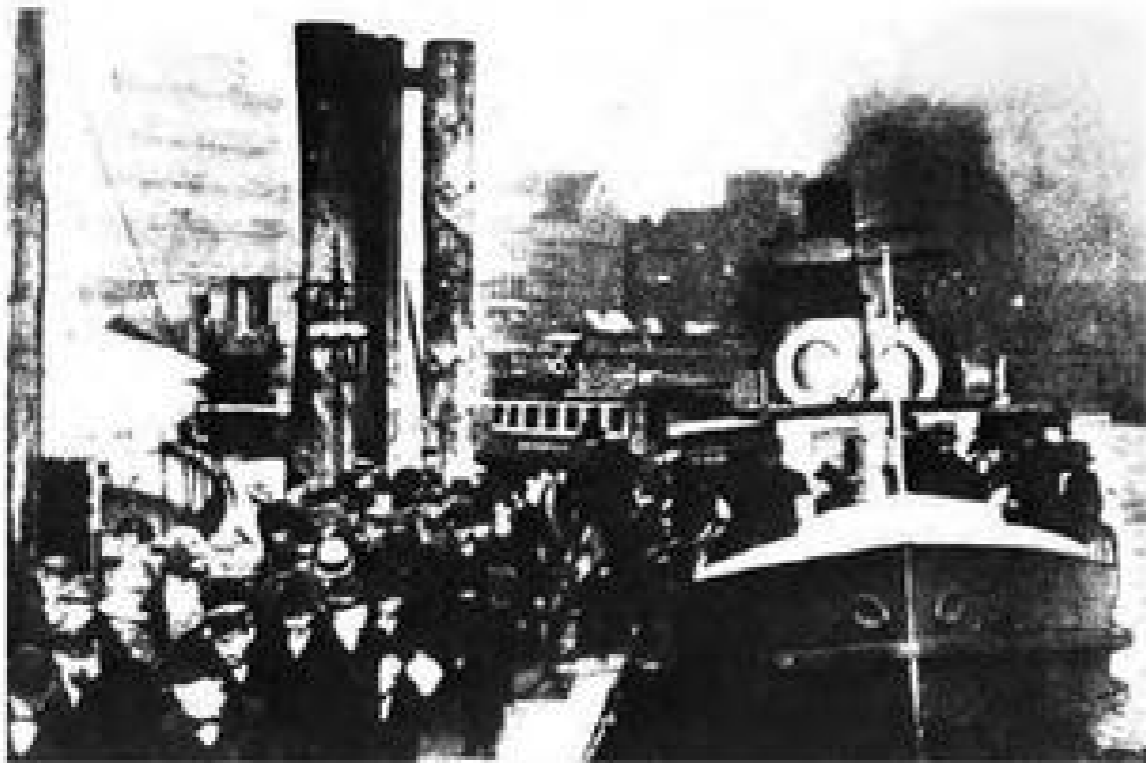
Troène.



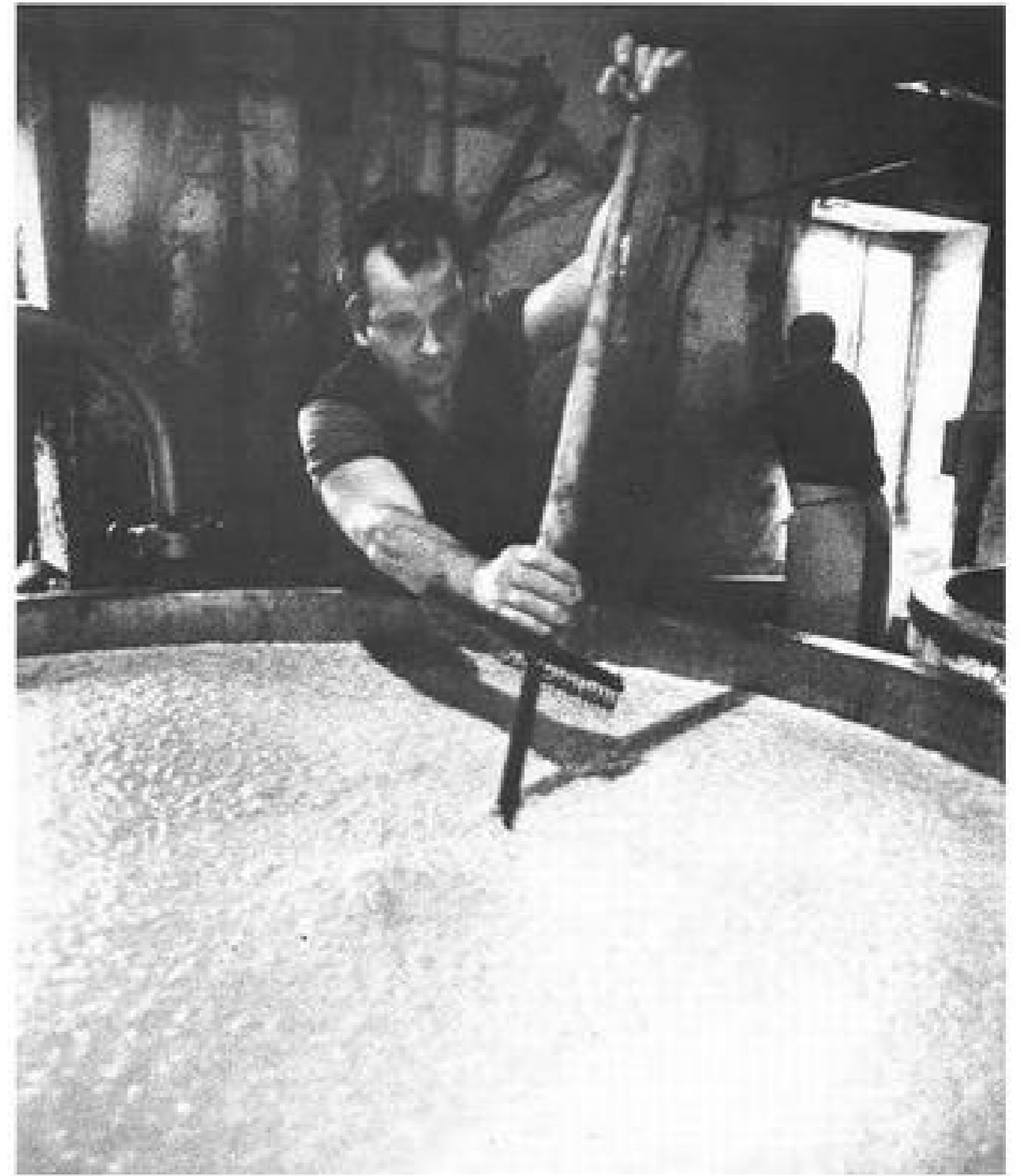
Méléze.



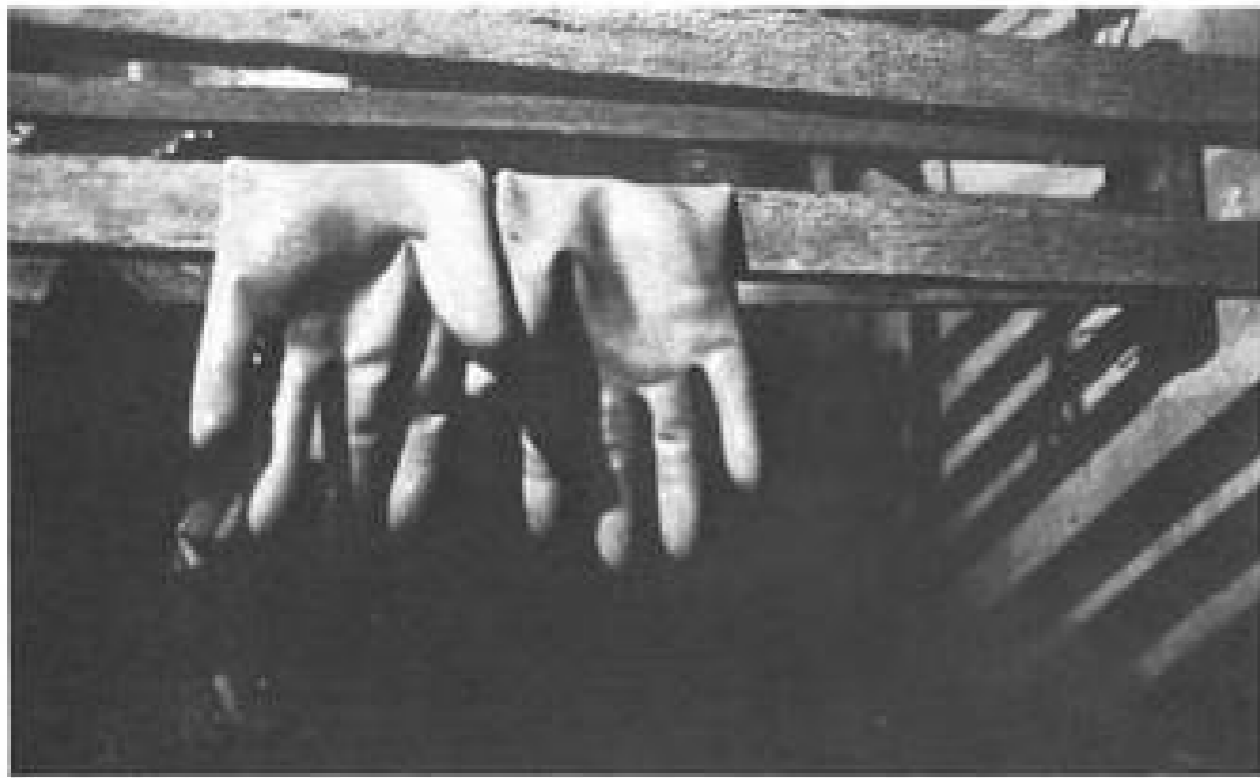




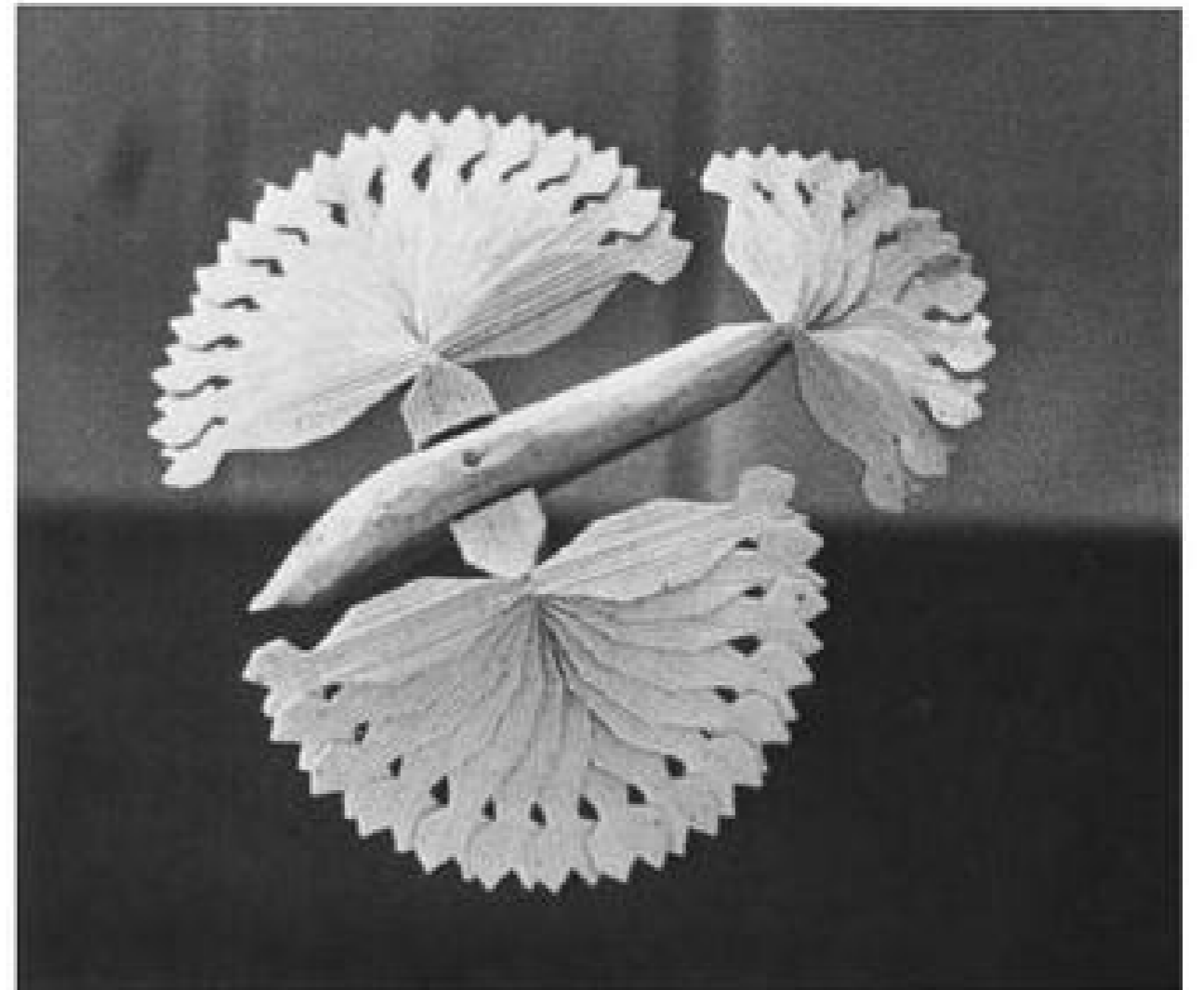












CHEMIN DE FER DU NORD
A. MASSENET

NORD EXPRESS

SOUTHERN RAILWAY = CHEMINS DE FER BELGES
DEUTSCHE REICHSBAHN GES. = POLSKIE KOLEJIE PANSTWOWE

LONDRES BRUXELLES RIGA
PARIS LIEGE BERLIN VARSOVIE

COMPAGNIE DES WAGONS-LITS





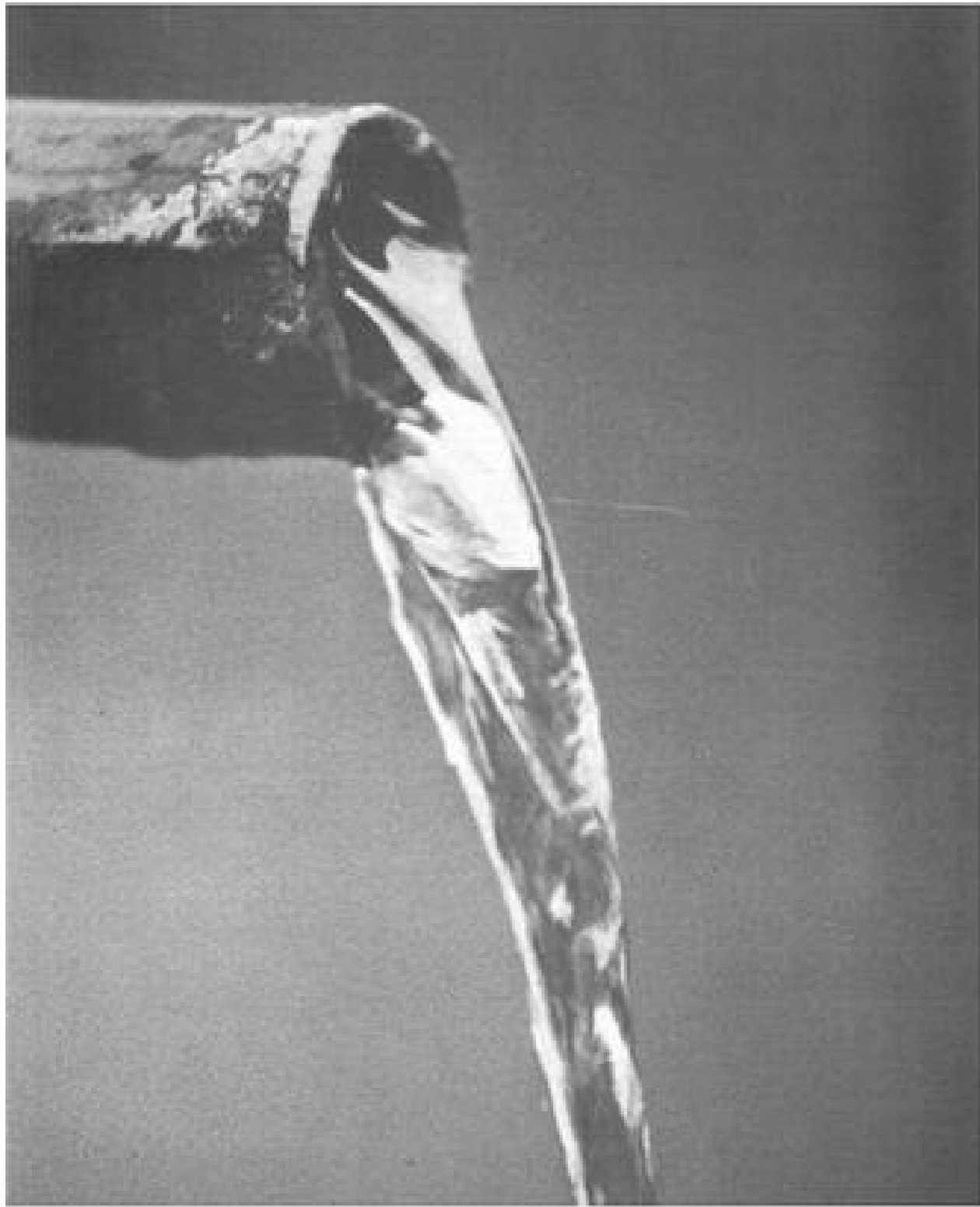




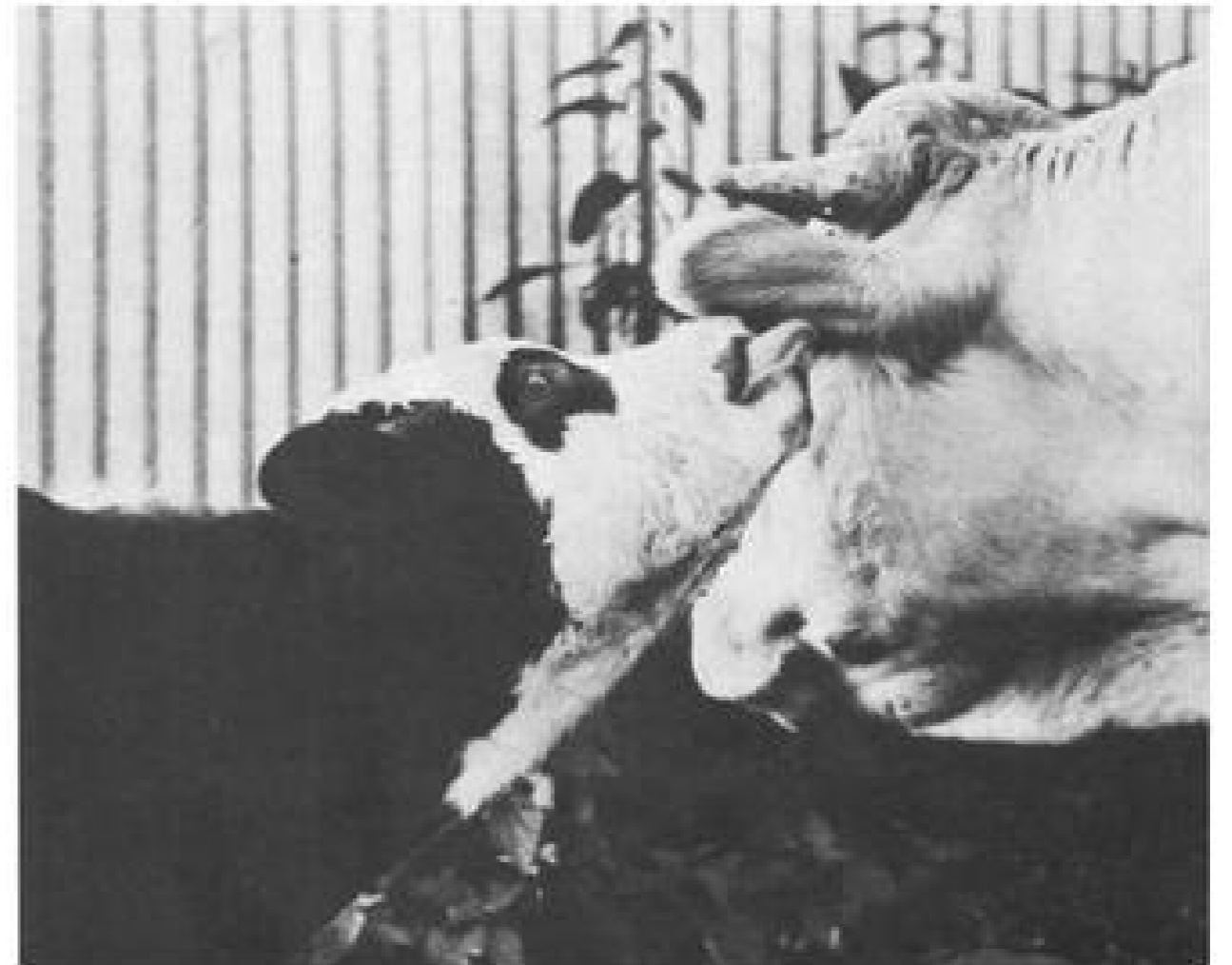


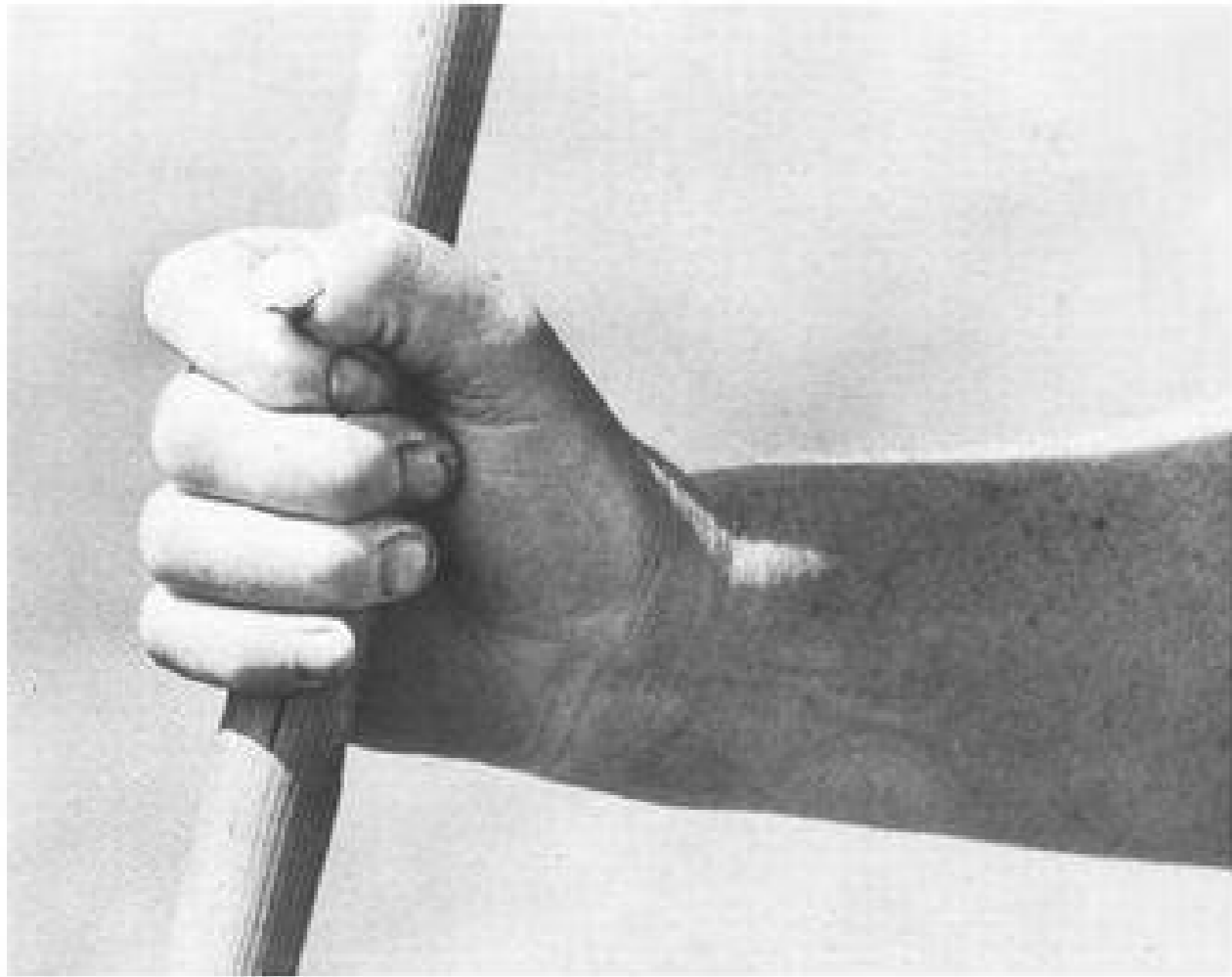






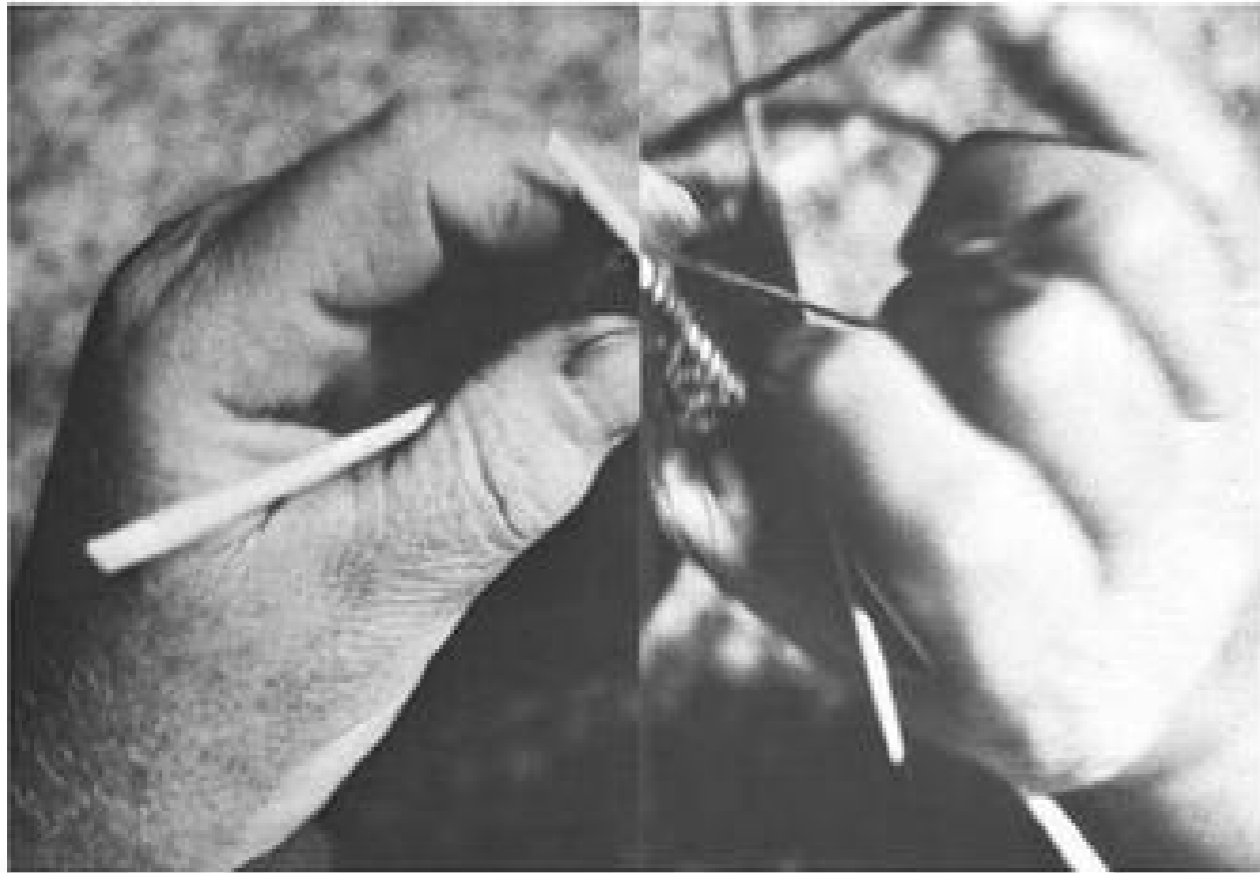




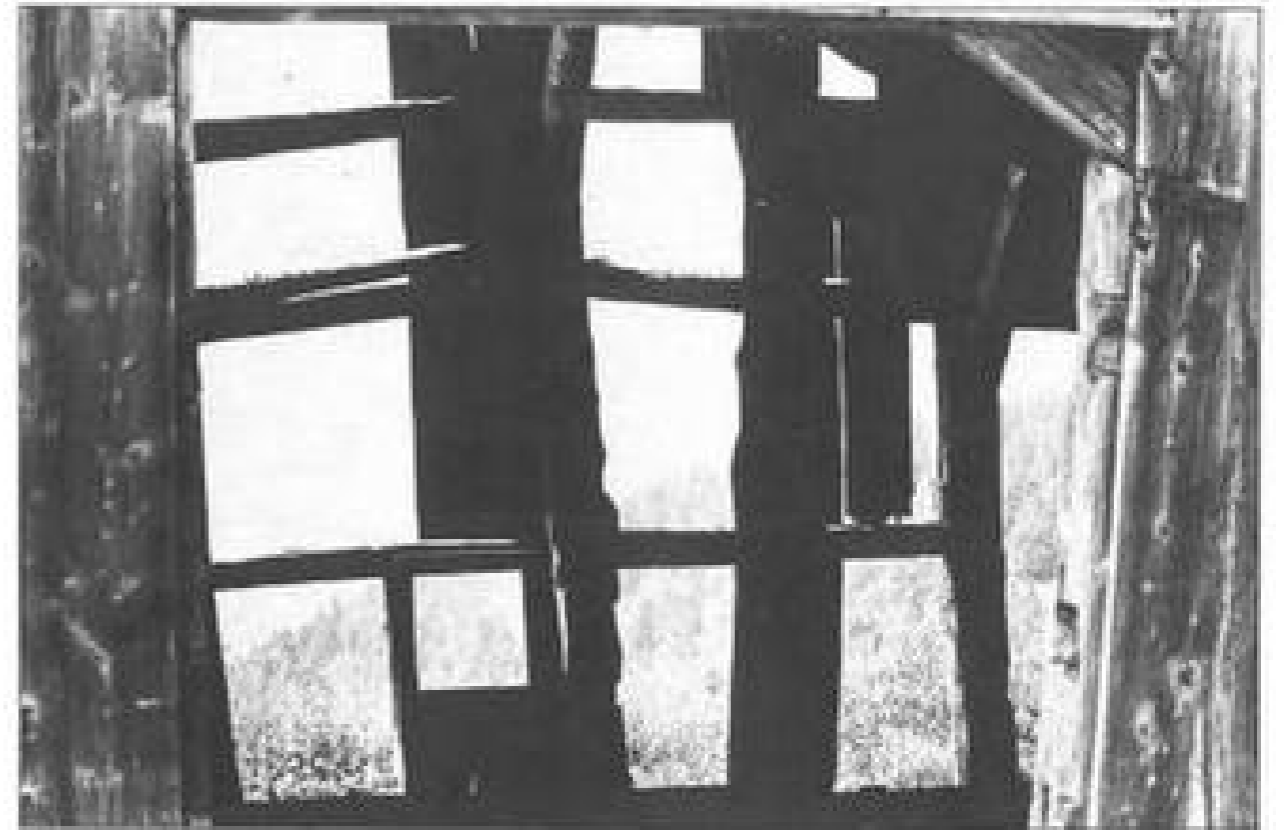
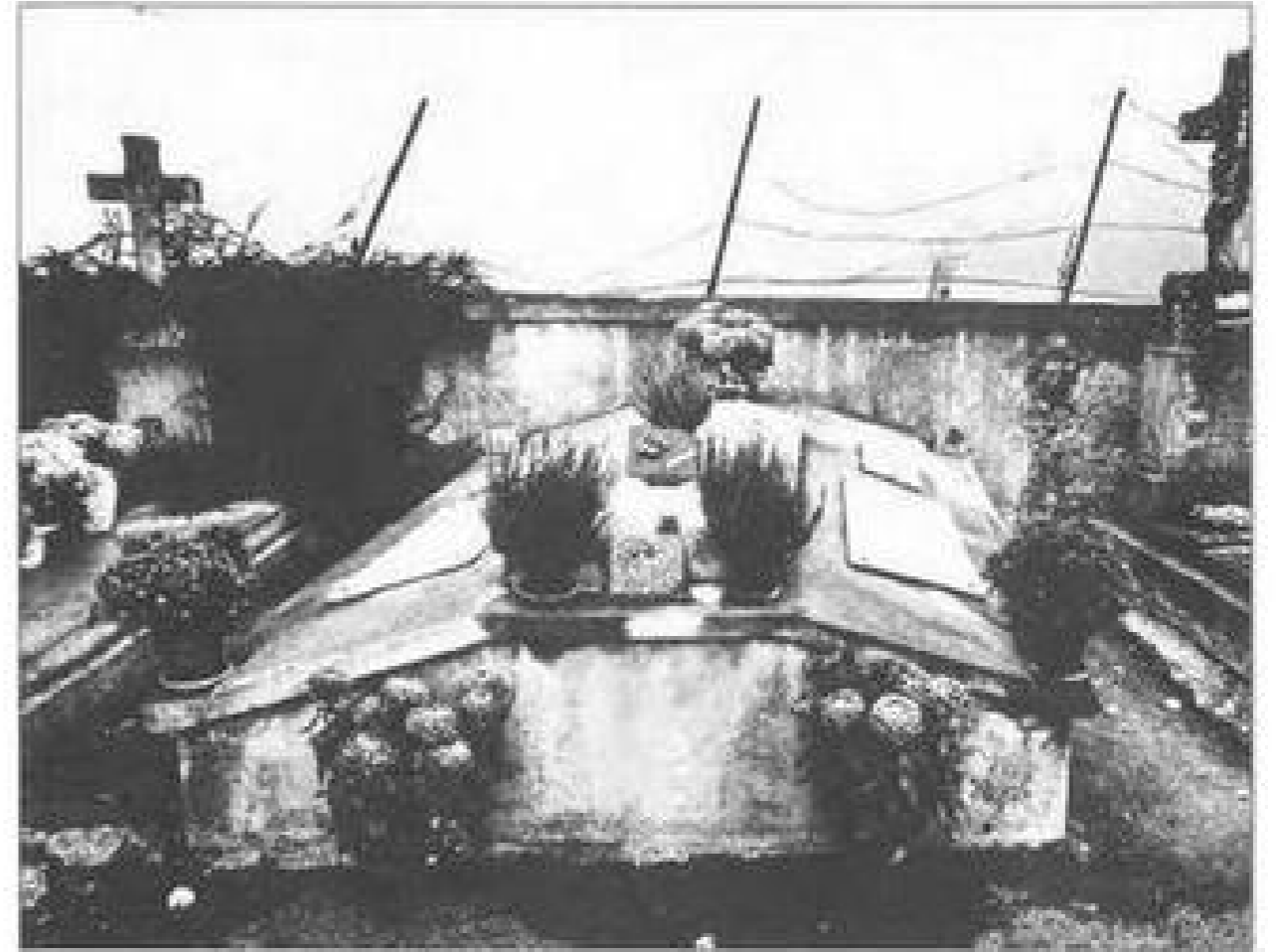
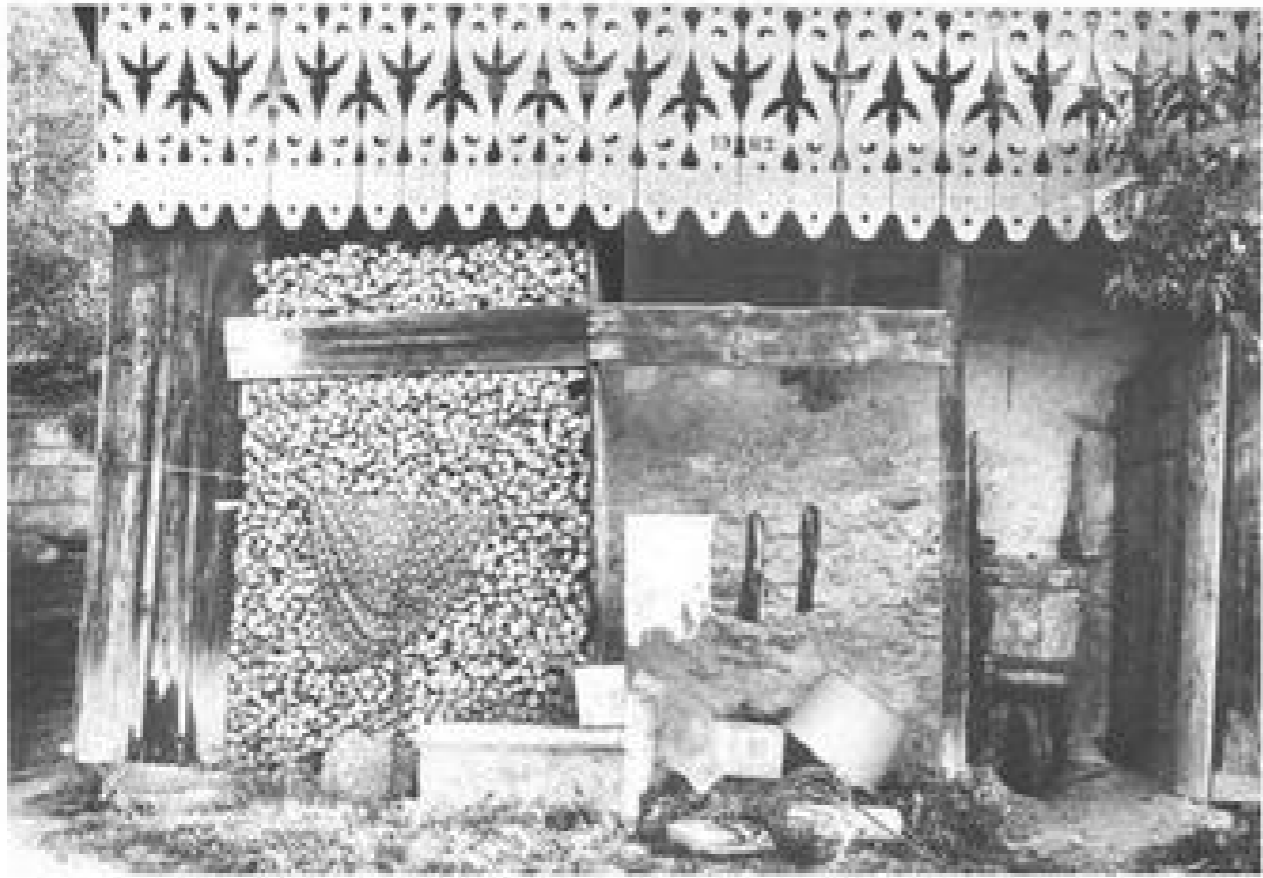


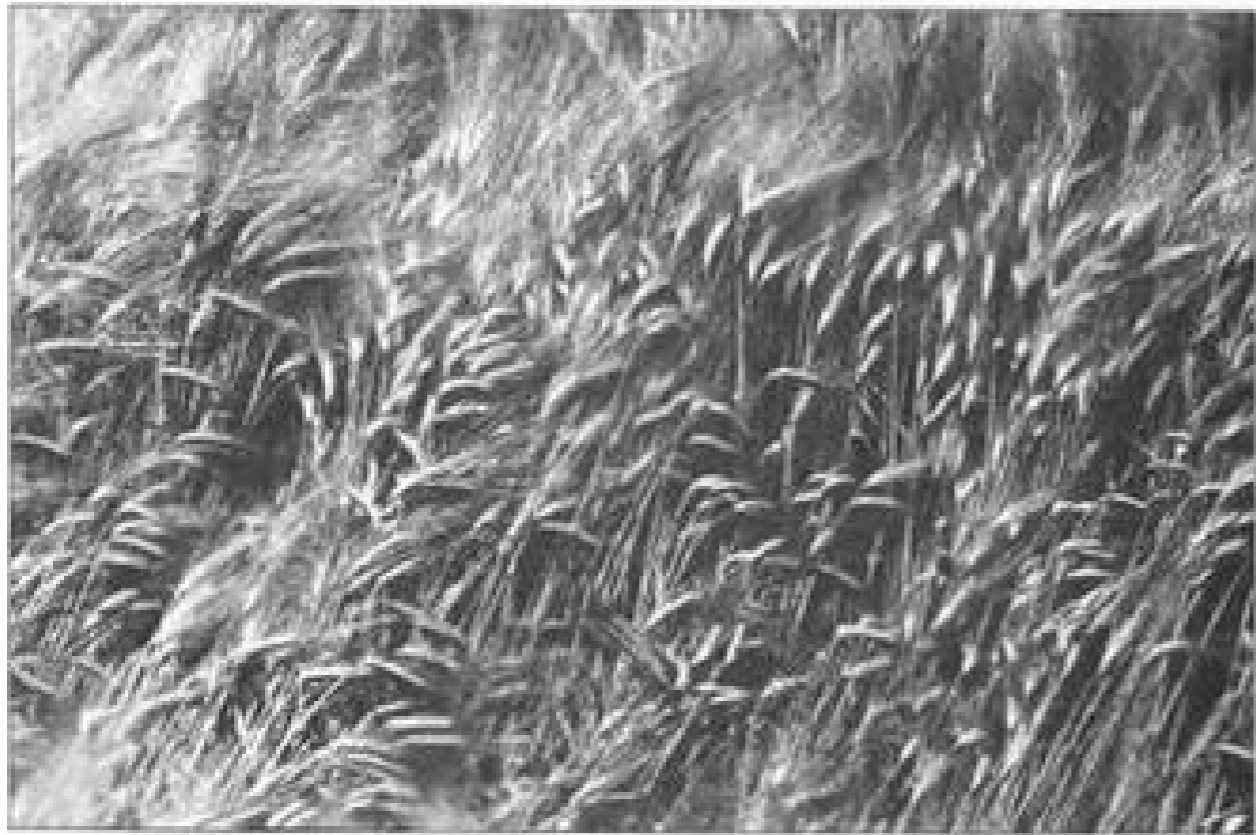




















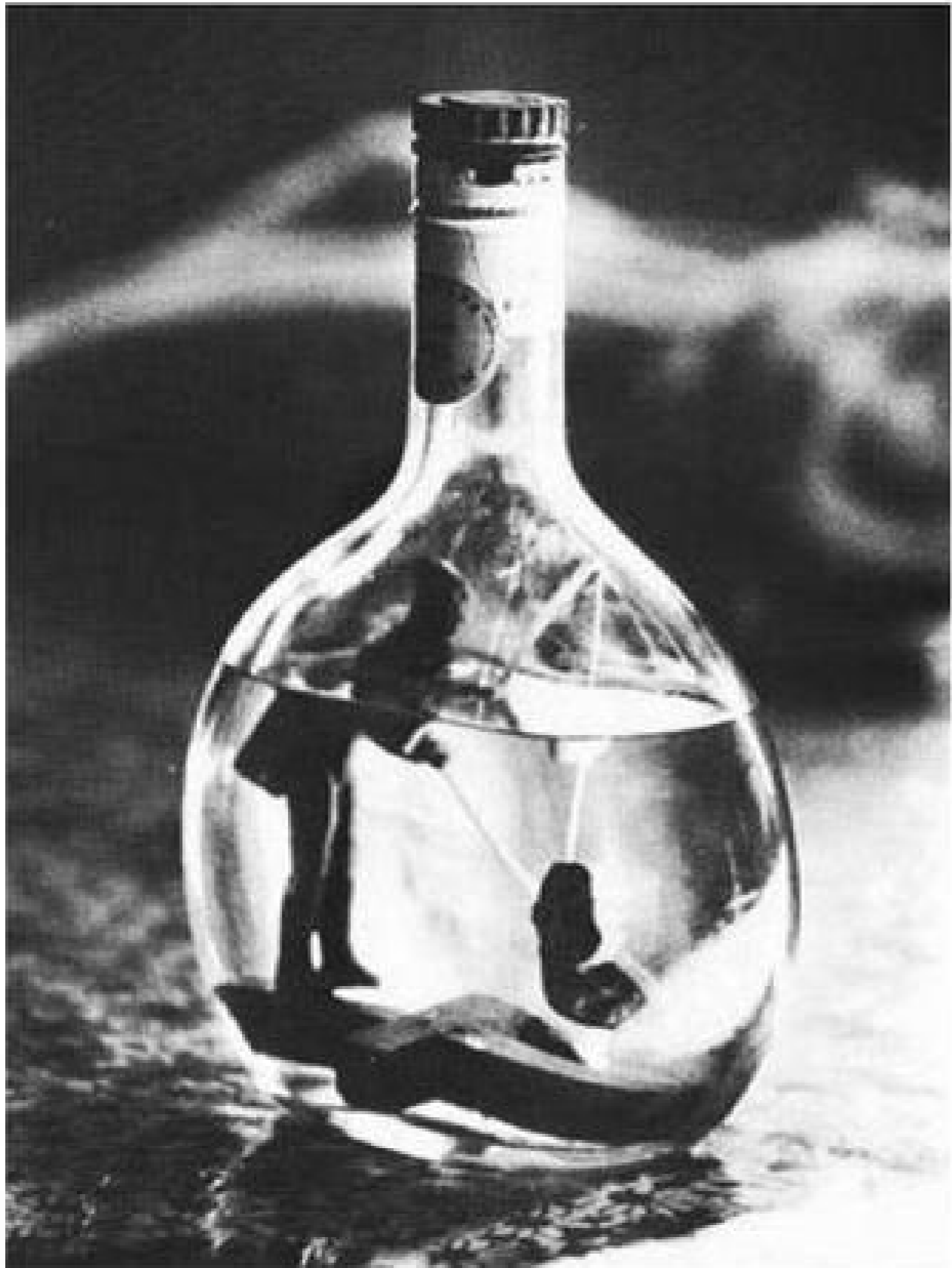


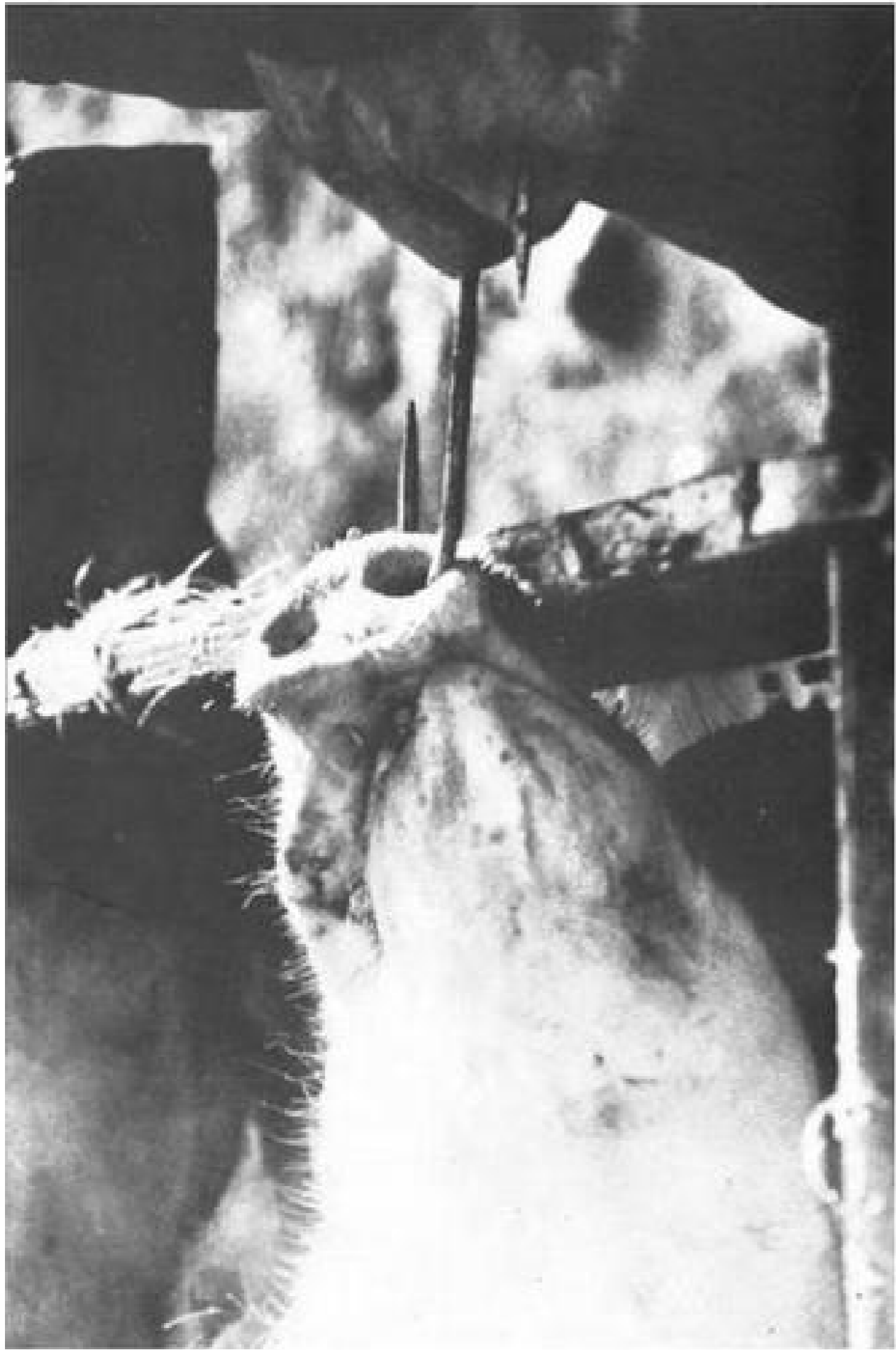
















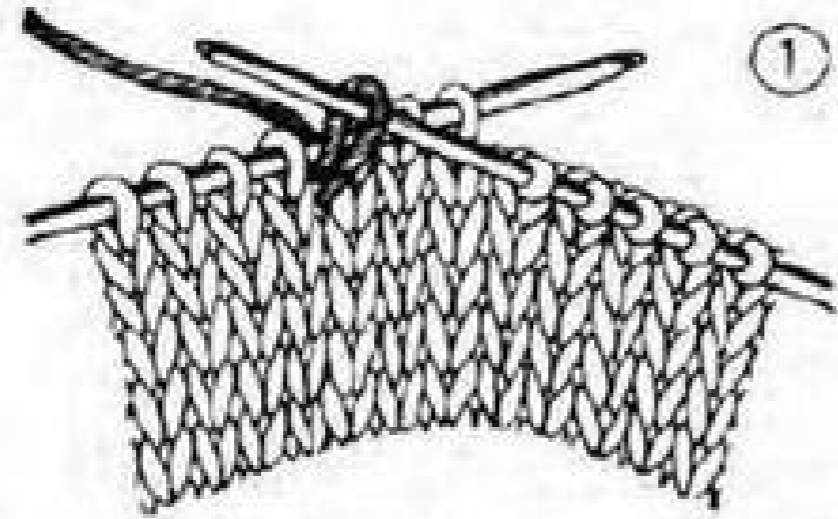




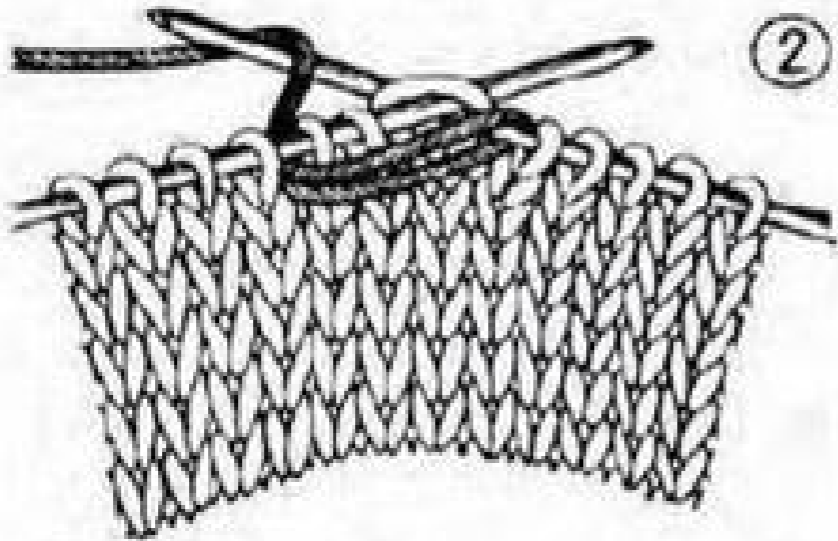




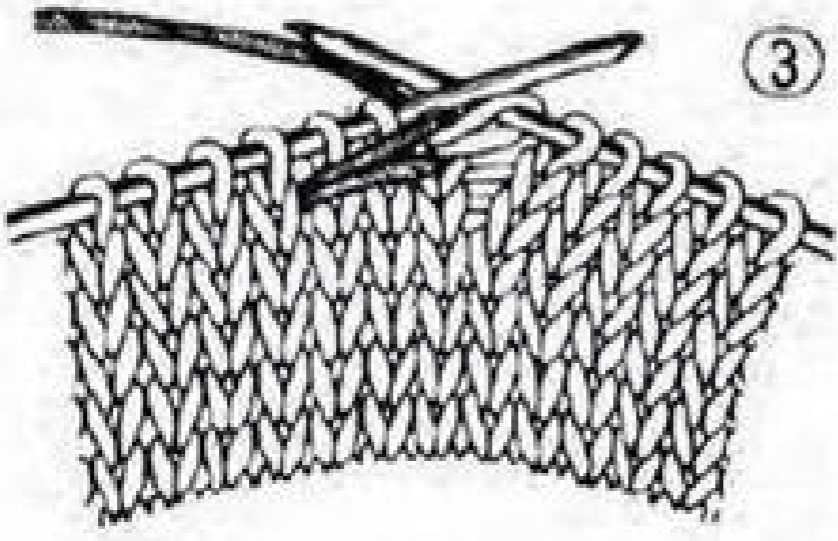




①

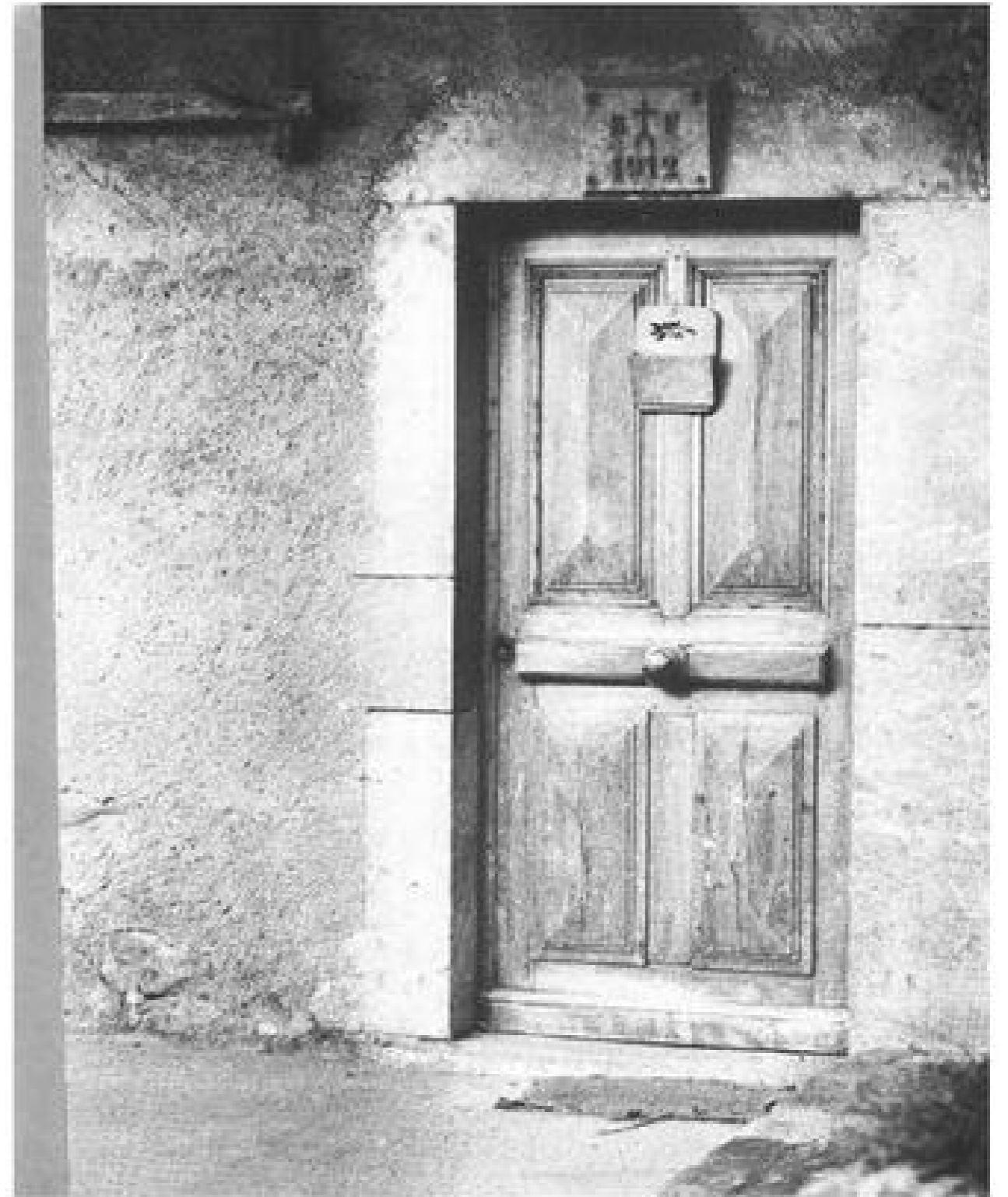


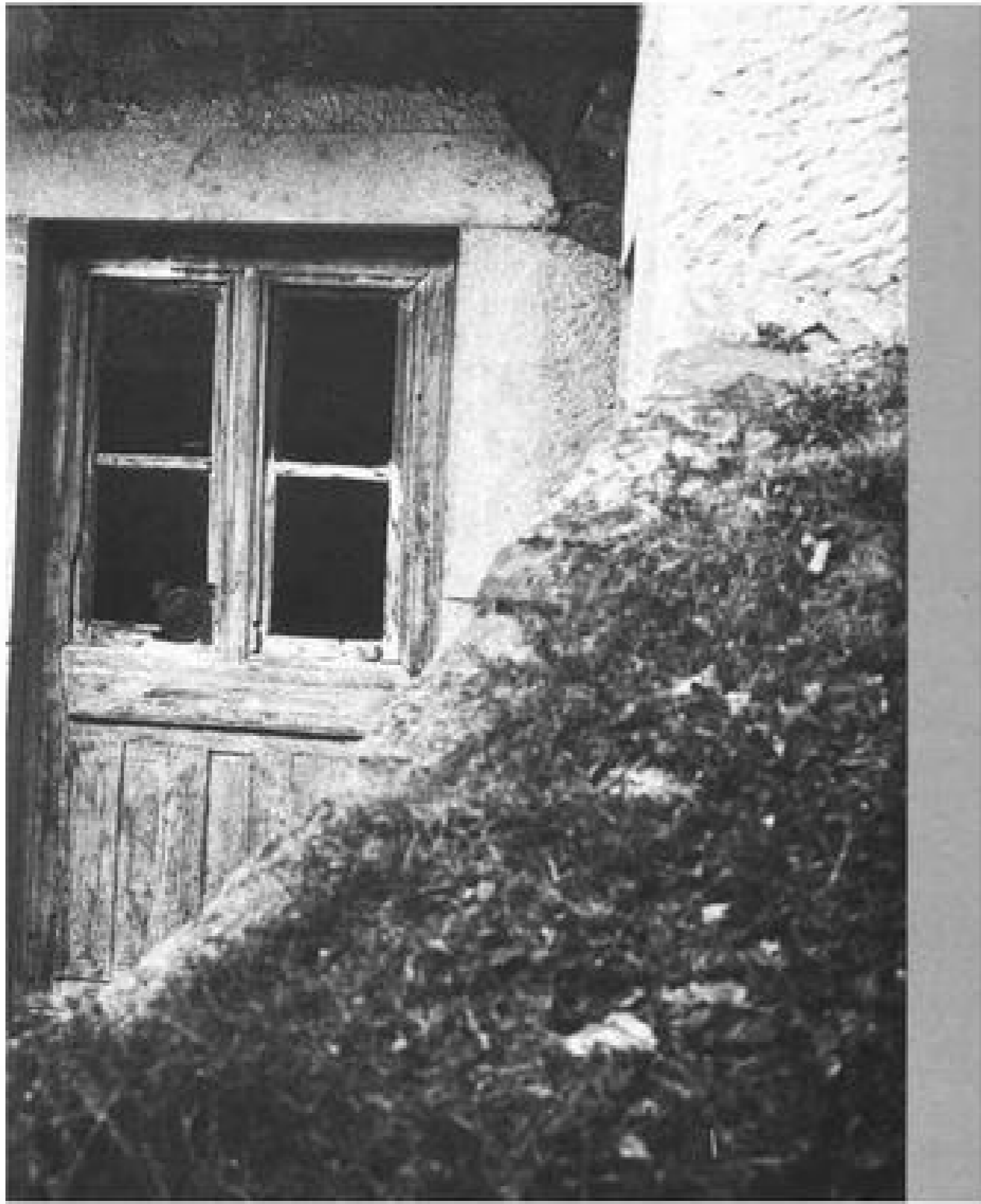
②



③







Historias

por John Berger

Si la fotografía cita la apariencia y si la expresividad se logra mediante lo que hemos denominado la cita extensa, entonces se nos ocurre la posibilidad de componer con numerosas citas, de comunicar no con fotografías particulares, sino con grupos o series. ¿Pero cómo deberían construirse estas series? ¿Puede pensarse en términos de una forma narrativa verdaderamente fotográfica?

Existe ya una práctica fotográfica establecida que utiliza imágenes en serie: el reportaje gráfico. Éste narra sin lugar a dudas, pero narra de forma descriptiva desde el punto de vista del extraño. Una revista manda al fotógrafo X a la ciudad Y para que envíe imágenes. Muchas de las mejores fotografías hechas pertenecen a esta categoría. Pero lo que se cuenta es en definitiva lo que vio el fotógrafo en Y. Para hablar de su experiencia con las imágenes sería necesario introducir imágenes de otros sucesos y otros lugares, porque la experiencia subjetiva siempre establece una relación. No obstante, introducir esas imágenes significaría romper la convención periodística.

Los reportajes gráficos son el testimonio de un testigo presencial más que una historia, y es por esto por lo que tienen que depender de las palabras para poder superar la inevitable ambigüedad de las imágenes. En los reportajes, las ambigüedades son inaceptables; en las historias son inevitables.

Si existe una forma narrativa propia de la fotografía, ¿no se

parecerá a la del cine? Sorprendentemente, la fotografía es lo contrario de las películas. Las fotografías son retrospectivas y así se las acepta: las películas son anticipadoras. Ante una fotografía uno busca *lo que estaba ahí*. En el cine esperas a ver qué viene a continuación. Toda narrativa cinematográfica, en este sentido, es *aventura*: avanza, llega. El término *flashback* es un reconocimiento de la inexorable impaciencia por que la película avance.

Por el contrario, si existe una forma narrativa intrínseca a la fotografía fija, ésta buscará lo que sucedió, como ocurre con los recuerdos o reflexiones. La propia memoria no está hecha de *flashbacks*, cada uno de los cuales se mueve inexorablemente hacia delante. La memoria es un campo en el que coexisten diferentes tiempos. Es un campo continuo en términos de la subjetividad que lo crea y lo extiende, pero es discontinuo en su temporalidad.

Entre los antiguos griegos, la Memoria era la madre de todas las Musas, y estaba quizás muy estrechamente ligada a la práctica de la poesía. La poesía en aquella época, además de ser una forma de contar historias, era también un inventario del mundo visible; la poesía se nutría de metáfora tras metáfora a modo de correspondencias visuales.

Cicerón, debatiendo sobre el poeta Simónides, a quien se le atribuía el invento del arte de la memoria, escribió: "Simónides ha percibido sagazmente, o bien lo ha descubierto otra persona, que en nuestras mentes se forman las

imágenes más completas de las cosas transmitidas e impresas en ellas por los sentidos, pero que el más agudo de todos nuestros sentidos es el sentido de la vista, y que, consecuentemente, las percepciones recibidas a través de los oídos o por reflejo pueden ser retenidas muy fácilmente si también son transmitidas a nuestras mentes por mediación de los ojos".

Una fotografía es más simple que la mayoría de nuestros recuerdos, su campo es más limitado. Sin embargo, con la invención de la fotografía adquirimos un nuevo medio de expresión más estrechamente asociado a la memoria que ningún otro. La Musa de la fotografía no es una de las hijas de la Musa de la Memoria, sino la Memoria misma. Tanto la fotografía como lo recordado dependen de, e igualmente, se oponen al paso del tiempo. Ambos preservan el momento y proponen su propia forma de simultaneidad, en la que todas las imágenes pueden coexistir. Ambos estimulan, y son estimulados por la interconexión de los sucesos. Ambos buscan instantes de revelación, porque son sólo esos instantes los que dan razón completa de su propia capacidad de resistir el flujo del tiempo.

La fotografía puede relacionar lo particular con lo general. Esto sucede, como he mostrado, incluso en una sola imagen. Cuando sucede a través de un grupo de imágenes, el nexo de afinidades, contrastes y comparaciones relativas puede ser mucho más amplio y complejo.

La siguiente serie, tomada del libro *A Seventh Man*, proponía hablar sobre la carencia sexual de un emigrante. Utilizando cuatro fotografías en lugar de una, esperábamos que la narración iría más allá del simple hecho —que cualquier buen reportaje gráfico mostraría— de que muchos emigrantes viven sin mujeres.



En este libro hemos construido una secuencia de no cuatro, sino ciento cincuenta imágenes. Se titula "Si cada vez...". Aparte de esto, no hay texto. No hay palabras que rediman la ambigüedad de las imágenes. La secuencia empieza con algunos recuerdos de infancia, pero luego no sigue un orden cronológico. No hay una línea argumental como se da en una fotonovela. No se proporciona, por así decirlo, un asiento para el lector. El lector es libre de avanzar *a través* de estas páginas. La primera lectura de cualquier par de páginas tal vez tienda a hacerse de izquierda a derecha al modo europeo, pero posteriormente se puede ir en cualquier sentido sin, esperamos, perder la sensación de tensión o de desarrollo. A pesar de todo, construimos la secuencia *como una historia*. Se tiene la intención de narrar. ¿Qué puede significar el afirmar esto? Si existe algo semejante, ¿cuál es la forma narrativa fotográfica?



Para tratar de responder a la pregunta volvamos primero al cuento tradicional.

El *perro salió del bosque* es una declaración simple. Cuando esa frase continúa con *El hombre dejó la puerta abierta*, la posibilidad de una narración ha comenzado. Si el tiempo de la segunda frase se convierte en *El hombre había dejado la puerta abierta*, la posibilidad se vuelve casi una promesa. Toda narración propone un acuerdo entre las relaciones, no

declaradas, pero asumidas, existentes entre los sucesos.

Uno puede tumbarse en la tierra y mirar un número casi infinito de estrellas en el cielo nocturno, pero para contar una historia sobre esas estrellas es preciso verlas como constelaciones, deben darse por supuestas las líneas invisibles que pueden unir las.

Ninguna historia es como un vehículo de ruedas cuyo contacto con la carretera es continuo. Las historias caminan, como los animales o los hombres. Y sus pasos no se hallan sólo entre los sucesos narrados, sino entre cada frase, algunas veces cada palabra. Cada paso es una zancada sobre algo no dicho.

El cuento de suspense es un invento moderno (Poe, 1809-1849) y en consecuencia hoy se tiende tal vez a sobrestimar el papel del suspense, ese esperar-el-final, de las historias. La tensión esencial en una historia se encuentra en otra parte. No tanto en el misterio de su destino como en el misterio de los espacios que hay entre los pasos hacia ese destino.

Todas las historias son discontinuas y están basadas en un acuerdo tácito sobre lo que no se dice, sobre lo que une las discontinuidades. Entonces surge la pregunta: ¿Quién llega a ese acuerdo con quién? Uno se siente tentado a contestar: el narrador y el oyente. Sin embargo, ni el narrador ni el oyente se encuentran en el centro de la historia: están en su periferia. Aquellos de los que habla la historia están en el centro. Es entre sus actos y atributos y reacciones donde va

estableciéndose la conexión no declarada.

Se puede hacer la misma pregunta de otro modo. Cuando el acuerdo tácito es aceptable para el oyente, cuando una historia da sentido a sus discontinuidades, adquiere autoridad como historia. Pero ¿dónde está esta autoridad? ¿A quién ha sido conferida? En un sentido, no ha sido conferida a nadie y no se encuentra en ninguna parte. Por el contrario, la historia confiere autoridad a sus personajes, a la experiencia anterior del oyente y a las palabras del narrador. Y es la autoridad de todo ello unido lo que hace que la acción de la historia —lo que sucede en ella— sea merecedora de la acción de contarla y viceversa.

Las discontinuidades de la historia y el tácito acuerdo subyacente a ellas unen al narrador, al oyente y a los protagonistas en una amalgama. Una amalgama a la que llamaría *sujeto pensante* de la historia. La historia narra en pro de este sujeto, apela a él y habla en su nombre.

Si esto suena innecesariamente complicado, vale la pena recordar por un momento la experiencia infantil de escuchar un cuento. ¿No eran la excitación y la certeza de esa experiencia precisamente el resultado del misterio de esa fusión? Tú escuchabas. Estabas en el cuento. Estabas en las palabras del narrador. Ya no eras únicamente tú sólo; eras, gracias al cuento, *todos los que estaban implicados*.

La esencia de esa experiencia infantil permanece en el poder y atracción de cualquier cuento que tiene autoridad.

Una historia no es simplemente un ejercicio de empatía. Tampoco es un lugar de encuentro para los protagonistas, el oyente y el narrador. Contar un cuento es un proceso único que funde estas tres categorías en una. Y, finalmente, lo que las funde, dentro del proceso, son las discontinuidades, las conexiones silenciosas, acordadas en común.



Supongamos que se pretende narrar con la fotografía. La técnica de la fotonovela no ofrece solución alguna, porque en ese caso la fotografía es únicamente un medio de reproducción de una historia construida según las convenciones del cine o el teatro. Los personajes son actores, el mundo es un decorado. Supongamos que se pretende ordenar un grupo de fotografías, elegidas entre los billones que existen, de modo que ese orden hable de experiencia. Experiencia como la contenida en una vida o vidas. Si eso funciona, tal vez sugiera una forma narrativa específica de la fotografía.

Las discontinuidades dentro de ese orden serán mucho más evidentes que las que se dan en una historia verbal. Cada imagen única será más o menos discontinua con la siguiente. Pueden ocurrir continuidades de tiempo, lugar o acción, pero serán raras. Por lo que parece, no habrá historia. Y, sin embargo, contar una historia, como he tratado de mostrar antes, implica precisamente un acuerdo sobre las discontinuidades que permite al oyente "entrar en la narración" y formar parte

de su *sujeto pensante*. La relación esencial entre narrador, oyente (espectador) y protagonista (s) todavía es posible con una ordenación de las fotografías. Solamente son sus roles, yo creo, relacionados entre sí, los que se modifican, no su relación esencial.

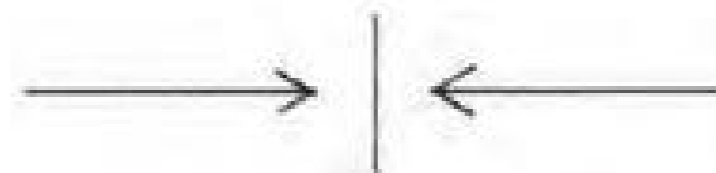
El espectador (oyente) se vuelve más activo porque las suposiciones subyacentes a las discontinuidades (lo no hablado reduce la distancia entre ellas) tienen un mayor alcance. El narrador se hace menos presente, menos insistente, porque ya no emplea palabras propias; habla a través de citas, a través de la elección y colocación de las fotografías. La protagonista (por lo menos en nuestra historia) se vuelve omnipresente y por tanto invisible; su presencia se pone de manifiesto en cada nueva relación. Podría decirse que queda definida por el modo como *lleva puesto el mundo*, ese mundo sobre el que las fotografías proporcionan información. Antes de "ponérselo" es su experiencia la que lo une, puntada a puntada.

Si, a pesar de estos cambios de rol, todavía queda la unión, la amalgama del *sujeto pensante*, aún se puede hablar de una forma narrativa. Toda forma narrativa sitúa al *sujeto pensante* de modo diferente. La forma épica le colocó frente a la suerte, al destino. La novela del siglo XIX le colocó frente a las opciones individuales tomadas en el área donde la vida pública y la privada se traslapan. (La novela no podía narrar las vidas de los que virtualmente no tenían elección alguna.) La forma

narrativa fotográfica le coloca frente a la tarea de la memoria: la tarea de *reanudar* continuamente una vida vivida en el mundo. A una forma semejante no le afectan los sucesos en cuanto realidad —como siempre se ha reclamado de la fotografía—; le concierne su asimilación, su agrupación y transformación en experiencia.

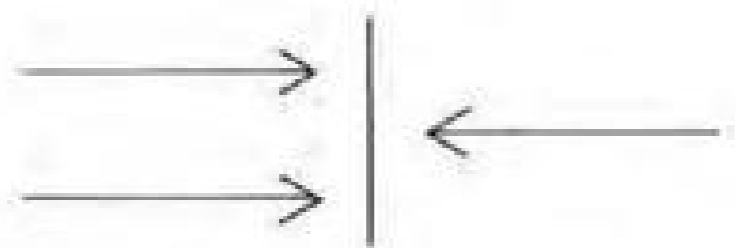
La naturaleza exacta de esta forma narrativa, todavía experimental, tal vez se vuelva aún más clara si hablo brevemente del uso del montaje. Si de verdad narra, lo hace a través del montaje.

Eisenstein habló una vez de "un montaje de atracciones". Con esto quiso decir que lo que precede a cada trozo de película, que se corta y monta, debería atraer a lo que le sigue y viceversa. La energía de esta atracción podría tomar la forma de un contraste, una equivalencia, un conflicto, una recurrencia. En cada caso, el corte se vuelve elocuente y funciona como la bisagra de una metáfora. La energía de tal montaje de atracciones podría mostrarse así:



No obstante, había en realidad una dificultad intrínseca a la hora de aplicar esta idea al cine. En una película, con sus treinta y dos fotogramas por segundo, hay siempre una tercera energía en juego: la del rollo de película, la del

transcurrir de la película a través del tiempo. Y de este modo, las dos atracciones en el montaje de una película no son nunca iguales. Son así:



En una secuencia de fotografías fijas, sin embargo, la energía de atracción, a cualquier lado del corte, permanece igual, de doble sentido y *mutua*. Tal energía, en ese momento, se parece mucho al estímulo con que un recuerdo impulsa a otro, con independencia de cualquier jerarquía, cronología o duración.

De hecho, la energía del "montaje de atracciones" en una secuencia de fotografías fijas destruye la mera noción de *secuencia*—la palabra que, hasta ahora, he estado usando por conveniencia—. La secuencia se ha convertido en un campo de coexistencia como el campo de la memoria.

Las fotografías así dispuestas son reintegradas a un contexto vivo: por supuesto no al contexto temporal original del que fueran tomadas —eso es imposible—, sino a un contexto de experiencia. Y ahí, *su ambigüedad por fin deviene verdadera*. Permite que el pensamiento se adueñe de lo que muestran. El mundo que revelan, congelado, se vuelve manejable. La información que contienen se deja penetrar por el

sentimiento. Las apariencias devienen lenguaje de una vida vivida.

Principio

La oscuridad de la noche está
lejos de lo vivo
como el granito

5:00h. Noviembre

Sobre los cristales

a quince bajo cero crecen

flores de hielo

5:00h. Diciembre

La estufa de la mañana está muerta y

silenciosa como la madera

de los árboles congelados

5:00h. Enero

Al despertar el sueño solicita

otra visita

a sus veranos

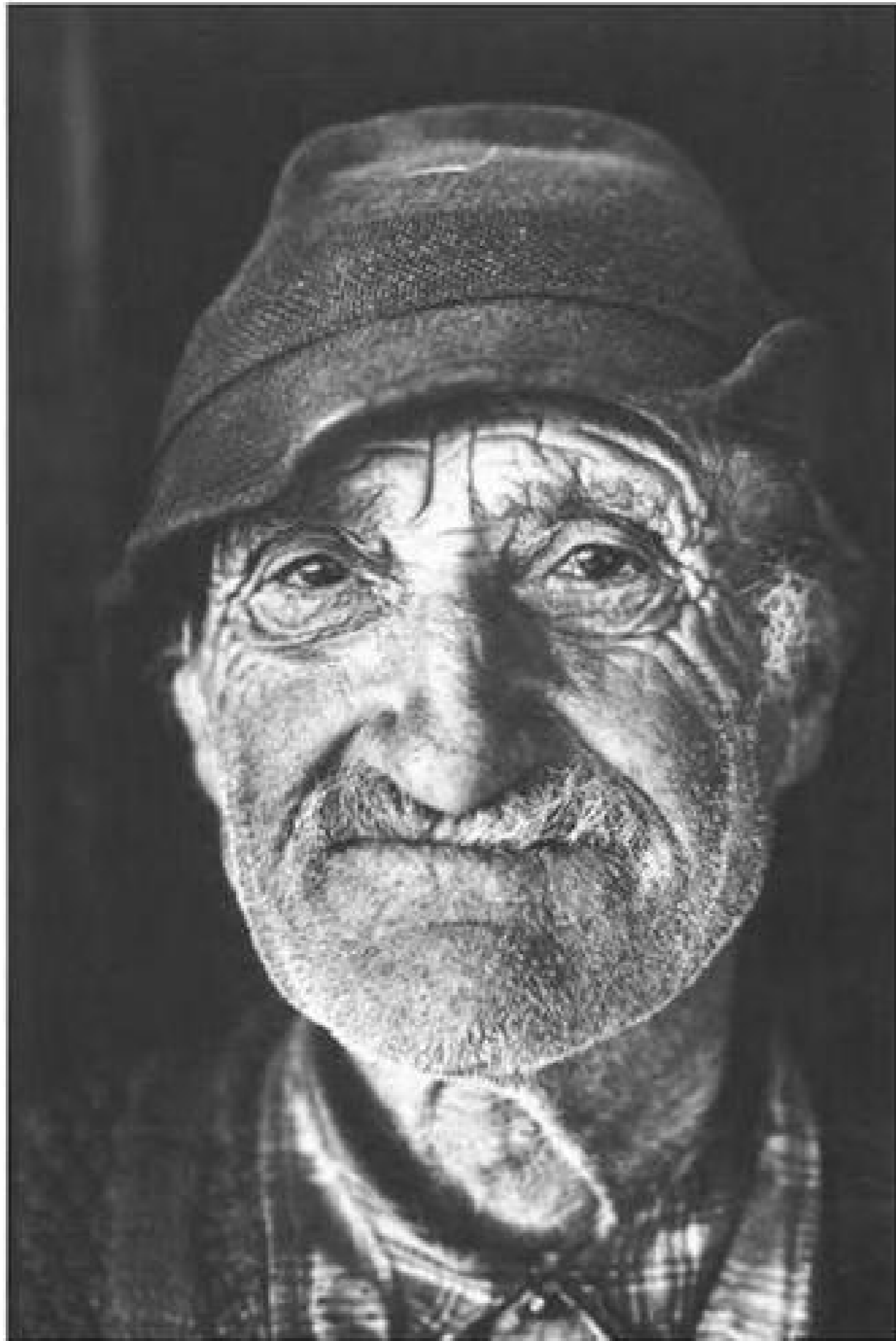
5:00. Febrero

Rehusando se tira un pedo

enciende el fuego sale

con su marmita

5.30h.



Lista de fotografías

Más allá de la cámara

Tratante de vacas. Bonneville, 1979 (foto: Jean Mohr)
Aligarh (India), 1968 (foto: Jean Mohr)
Roche-Pallud. La Meseta de Sommand, 1978 (foto: Jean Mohr)
Autorretrato "movido", 1975 (foto: Jean Mohr)
Jean Mohr, 1980 (foto: Richard Derviaz)
Joven refugiado de un país del Este, Centro de Acogida de Trieste, 1965 (foto: Jean Mohr)
Alemania del Este, 1975 (foto: Jean Mohr)
Washington, 1971 (foto: Jean Mohr)
Sri Lanka, 1973 (foto: Jean Mohr)
Gran Bretaña, 1964 (foto: Jean Mohr)
India, 1968 (foto: Jean Mohr)
Sommand, 1978 (foto: Jean Mohr)
Indonesia, 1973 (foto: Jean Mohr)
Belgrado, 1957 (foto: Jean Mohr)

Apariencias

Hombre con el caballo

Muchacha indonesia (foto: Jean Mohr)
Nazis quemando libros (Museo Imperial de la Guerra)
Publicidad para champán
Olivos en Provenza (foto: John Berger)
Dibujo de Vincent Van Gogh
Partida de un húsar rojo, junio 1919, Budapest (foto: André Kertész)
Mariposa
Bebé amamantando (foto: Saul Landau)
Joven durmiendo, 25 de mayo de 1912, Budapest (foto: André Kertész)
Amigos, 3 de septiembre de 1917, Esztergon (foto: André Kertész)
Amantes, 15 de mayo de 1915, Budapest (foto: André Kertész)

Si cada vez...

(Todas las fotos son de Jean Mohr; salvo que se indique lo contrario.)

Las manos de J.

Documento

Una primavera. Alta Saboya

Una primavera en el *alpage* (Alta Saboya)

Documento (detalle)

En un prado (Valle de Aosta)

Documento. Pintura rusa

Pueblo en las montañas Tatry (Polonia)

Polonia

Madre y mano de niño (Gran Bretaña)

Polonia

Documento

Primavera

Manos de J.

París

Túnez

Ginebra, huellas de pájaro

Escuela en el municipio de Mieussy

Esqueleto de conejo (Alta Saboya)

Katya (foto: John Berger)

Escuela

Cimientos de un chalet (Noruega)

Documento

Niños yendo a la lechería. Friburgo (Suiza)

Camino de Sommand (Alta Saboya)

Seis de la mañana en la lechería (Alta Saboya)

La lechería

Manos de J.

Documento (emigración)

Niña pequeña (Friburgo)

Un establo en el *alpage* (Alta Saboya)

Ubre de vaca

Nubes. Valais (Suiza)

Lechería (Alta Saboya)

Escena pueblerina (Turquía)

Conejo (Alta Saboya)

Lechería (Alta Saboya)

Almacén de quesos (Alta Saboya)

Despiezando un cerdo (Alta Saboya)

Documento (pintura de Holbein)

Manos de J.

Documento (Alta Saboya)

Juguete hecho en la Alta Saboya

Un suburbio de Ginebra

Documento (cartel)

Un suburbio de Ginebra

París

Manos de J.

Estambul

Palermo

Estambul

Palermo

Lustre (Estambul)

Estambul

Documento (pintura rusa)

Camelot (Estambul)

Primavera (Alta Saboya)

Documento

Documento (postal)

Hotel Schweizerhof (Berna)

Chalet en el *alpage* (Alta Saboya)

Junto a la puerta (Alta Saboya)

Documento (la casa de Auguste Perret)

Hotel Schweizerhof (Berna)

Entre vacas (Alta Saboya)

Vagabundo en las orillas del Sena

Manos de J.

Documento (escultura de unos pantalones)

Campesina (Saboya)

Haciendo heno (Alta Saboya)

Campesina romana

Haciendo heno (Alta Saboya)

Granero

Manos de J.

Delta del Danubio (Rumania)

Campesina (Suiza)

Documento (Millet)

Campesinos (Yugoslavia)

Chalet (Alta Saboya)

Cementerio (Alta Saboya)

Campo arado. Vaud (Suiza)

Antes de la siega (Vaud)

Haciendo heno en Valais (Suiza)

Cafetería. Águila (Alta Saboya)

Documento (Alta Saboya)

Osario en Sainte-Catherine (Sinaí)

Caballo viejo (Alta Saboya)

Osario (Aute-Valais)

Manos de J.

Documento (Alta Saboya)

Festival de verano (Yugoslavia)

Domingo para los mayores (Alta Saboya)

Destilería (Alta Saboya)

Vaso vacío (Alta Saboya)

Documento (Alta Saboya)

Documento. Pintura (Alta Saboya)

Documento (Alta Saboya)

La colada secándose al sol (Sicilia)

Festival de los mayores (Alta Saboya)

Marcela (Alta Saboya)

Campesino y perro (Alta Saboya)

Cafetería. Zorro disecado (Alta Saboya)

Festival de los mayores (Alta Saboya)

Yugoslavia

Festival de los mayores (Alta Saboya)

Anexo de granja (Alta Saboya)

Una botella extravagante (Alta Saboya)

Enero (Ginebra)

Despiezando el cerdo (Alta Saboya)

Comerciantes de ganado en Tessin (Suiza)

Despiezando el cerdo (Alta Saboya)

Cepa de árbol (Alta Saboya)

Despiezando el cerdo

Comerciante de ganado (Alta Saboya)

Pañuelo de J.

Nubes en Glaris (Suiza)

Anciana (Túnez)

Escultura sarda de Cristo

Aparador (Alta Saboya)

Paisaje (Alta Saboya)

Patatal (Yugoslavia)

Huerto etrusco (Italia)

Trabajando los campos (Valais)

Arando en Grecia

Katya (foto: John Berger)

Cafetería (Alta Saboya)

Documento

Manos de J.

Paisaje de verano (Alta Saboya)

Paisaje de invierno (Alta Saboya)

Entrada de una granja (Alta Saboya)

Historias

Anciana en el mercado, en Grecia (foto: Jean
Mohr)

Madonna de Perugino (National Gallery en
Londres)

Paredes de las habitaciones de obreros
emigrantes en Suiza (foto: Jean Mohr)

Joven campesina (foto: Jean Mohr)

A Seventh Man de John Berger y Jean Mohr, Penguin Books,
1957)

Principio

Retrato de Roche-Pallud, 1978 (foto: Jean Mohr)

SOBRE EL AUTOR

John Berger, nacido en Londres en 1926, es muy conocido como crítico de arte, novelista y guionista de cine. Sus numerosos libros, innovadores en su forma y profundos en su visión histórica y política, incluyen *Modos de ver*, *Mirar*, *Arte y revolución*, *Éxito y fracaso de Picasso* y la novela *G*, con la que obtuvo el Booker Prize. Sus películas con Alain Tanner incluyen *La Salamandra* y *Jonás tendrá 25 años en el año 2000*. Respetado por sus opiniones sobre arte, Berger es uno de los críticos de arte británicos más influyentes.

En la actualidad vive en una pequeña comunidad campesina de la Alta Saboya.