

DEL DOCUMENTO FOTOGRAFICO A LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL

María Fernanda Troya
Universidad San Francisco de Quito

Un documento es, por definición, un objeto desprovisto de valor artístico. Desprovisto de o despojado de, según si haya tenido o no alguna vez un tal valor. Pero es una de las dos cosas: se trata o de documentos etnográficos o de obras de arte.

Dennis Hollier¹

DEL DOCUMENTO A LA FOTOGRAFÍA

El documento es tal vez uno de los términos más utilizados actualmente en las discusiones sobre la fotografía y el arte. La inquietud, por decirlo así, sobre lo que Régis Durand denomina el “estatus ontológico” del documento,² se encuentra siempre allí donde encontramos la mayoría de problemáticas fotográficas. Sin embargo, ese estatus, esas problemáticas, y sobre todo la cuestión de la relación entre la fotografía y el documento, está lejos de ser resuelta. Partimos entonces de algunos intentos de definir esta relación. Por un lado el documento, que como dice Dennis Hollier, en el prefacio a la reedición de la revista *Documents* (Documentos), editada por Georges Bataille en 1929 y 1930, se supone ser una cosa que no posee ningún valor artístico. Es en este sentido en el que la mayoría de usos del documento se dan en diversas disciplinas, sobre todo en las ciencias sociales, en donde éste es utilizado para ser analizado y aportar datos desde abordajes diversos. En este caso, el documento se define como alguna cosa sobre la que se puede basar una interpretación de hechos sociales, históricos, etc.

N. del E.: Todas las citas textuales de este artículo fueron traducidas por la autora, salvo en caso de que exista la fuente original en castellano.

1. Dennis Hollier, “Préface”, en *Documents*, Paris, Jean-Michel Place, 1991, p. VIII.

2. Régis Durand, “Le document, ou le paradis perdu de l’authenticité”, en *Art Press*, novembre 1999, No. 251, p. 33.

Analicemos un poco esta característica del documento: aquella relativa a ser algo concreto. Para que exista documento, debe existir un objeto, poco importa qué (un papel, un libro, un registro visual, sonoro, etc.) que sirve, de este modo, como soporte de informaciones preciosas para los investigadores. Sin embargo el documento, como dice Hollier, “restituye lo real en facsímil, no metaforizado, no asimilado, no idealizado. Un documento no se inventa. Se distingue de los productos de la imaginación precisamente porque no es endógeno”.³ Y como los documentos no se inventan, no son productos de la imaginación, mal podrían ser al mismo tiempo productos del espíritu humano, creaciones artísticas. Encontramos así la paradoja interna de la cuestión del documento y su relación con el arte.

La utilización etnográfica de documentos puede servirnos de ejemplo. Dennis Hollier afirma que el espíritu de la revista *Documents*, cuyo subtítulo, por demás sugerente, era *Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie*, (Arqueología, Bellas Artes, Etnografía), era más o menos el siguiente: “Todo lo que sucede amerita ser documentado”.⁴ La práctica de la etnografía debería hacerse, de acuerdo a los miembros de esta revista, a partir de esta premisa: “Mostrar todo”. Para los colaboradores de esta revista esta tarea se plasmaba en el trabajo de análisis de objetos y documentos. Para Georges Bataille, un documento era, por ejemplo, una visión de lo real opuesta a una visión del sueño; algo que se presenta como un síntoma que podría “romper la pantalla de la representación”.⁵ El documento, al ser “real”, algo que no se inventa, algo que destruye la pantalla de la representación, algo que se debería “mostrar sin reserva”, se define entonces como lo contrario de la figura metafórica o de la construcción imaginaria. Por esta razón Bataille, frente a la discusión que le separó del proyecto surrealista, prefiere siempre lo concreto, el documento, frente al sueño:

Pero *Documents* no quiere ni la imaginación ni lo posible. La fotografía toma allí el lugar del sueño. Y si la metáfora es la figura más activa de la transposición surrealista, el documento constituye la figura antagónica, agresivamente anti-metafórica. Con él, lo imposible, es decir lo real, expulsa a lo posible.⁶

Para Bataille, la fotografía, como documento, sirve en la revista para “romper la pantalla de la representación”: para quedarse en lo concreto. Georges Didi-Huberman, en *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon*

3. Dennis Hollier, “Préface”, p. XX.

4. *Ídem*, p. XVII.

5. Citado en Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 63.

6. Dennis Hollier, “Préface”, p. XXI.

Georges Bataille,⁷ formula la hipótesis según la cual Bataille habría realizado, como editor de la revista, un verdadero trabajo de imágenes fotográficas. Este trabajo se basaría en una especie de puesta en práctica de la noción de lo *informe*⁸ para descomponer la noción de semejanza y el antropomorfismo.⁹ La tarea de la fotografía en la revista no era entonces la de “ilustrar” los artículos sino la de subvertir la noción de semejanza. Las fotografías adquieren valor allí para Bataille como documentos, simples pero poderosos: cada uno de ellos “opone su singularidad, su excepción, a la regla según la cual el conocimiento estaría tentado de formular la exigencia substancial antes incluso de reconocer la insubordinación material de sus propios objetos”.¹⁰

Pero, ¿a qué se refiere Bataille con la *insubordinación material de los objetos*? Para él, lo real y sus objetos no pueden reducirse a un sistema de pensamiento basado en el esencialismo. En este sentido, los documentos, cualquier tipo de documento, la cosa concreta en sí, no ilustra un conocimiento sobre algo “más allá”: los documentos, al contrario, irrumpen en las ideas preconcebidas que tenemos sobre el mundo, y nos demuestran que no existen sistemas deterministas posibles, porque, en el fondo, no es posible reducir el mundo y la existencia a algunos presupuestos y principios idealistas. Lo real es siempre imposible, en este sentido, puesto que siempre se debe a la excepción, y no a la regla. La regla existe, según Bataille, solamente en las ideas, y las ideas provienen de ideales que no tienen fundamento en lo real.¹¹

Sobre esta base repensemos entonces la cuestión de la fotografía. Como afirma Valérie Picaudé en su ensayo publicado como parte del libro *La confusión de géneros en fotografía*, ésta tiene como característica principal el hecho de que pertenece tanto al mundo de las cosas como al mundo de las representaciones (como la mayoría de objetos artísticos y mediáticos). Esta ambigüedad ontológica hace de ella un verdadero problema al momento de querer encontrar una definición: “¿ver una fotografía es más cercano a ver la cosa fotografiada o a ver una imagen?”¹² En general, el documento fotográfico ha sido utilizado como elemento estabilizador de esta cuestión, en la

7. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe*, p. 38.

8. Noción clave en el trabajo de Bataille, emparentada con las nociones de heterología y de desclasificación también acuñadas por este autor.

9. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe*.

10. *Ídem*, p. 13.

11. Georges Bataille, “Le bas matérialisme et la Gnose”, en *Documents*, No. 1, 1930, pp. 1-8.

12. Valérie Picarde, “Classer la photographie, avec Perec, Aristote, Searle et quelques autres...”, en *La confusion de genres en photographie*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 22.

medida en que permite “creer que todo está claro, pues el referente (el objeto que aparece en la foto) así lo certifica”.¹³ Esto quiere decir que si tratamos el tema de la relación entre fotografía y documento, privilegiaríamos una interpretación que encuentra en la imagen una suerte de “huella” del referente y no tanto sus cualidades formales como imagen. Estaríamos entonces más en el registro de “ver la cosa fotografiada”.

Sin embargo, la problemática del documento en fotografía ha sido abordada, durante las décadas que nos preceden, en el seno del discurso de la fotografía y el arte. Régis Durand, en el artículo “Le document, ou le paradis perdu de l’authenticité”.¹⁴ (El documento, o el paraíso perdido de la autenticidad), afirma que dicha problemática no trata tanto los problemas históricos relativos al estatus del documento como obra de arte, sino más bien las condiciones y la finalidad que puede tener una obra que, hoy en día, “pase por el documento (que se lo apropie, lo imite, o que trate de dar una nueva definición de éste)”.¹⁵ Este cuestionamiento nos parece muy pertinente, en el marco de la fotografía documental principalmente, y esta pertinencia puede confirmarse a través del interés creciente de algunos autores sobre la cuestión que se revela en textos recientes sobre fotografía.¹⁶

Michel Poivert, por ejemplo, en su libro *La fotografía contemporánea*¹⁷ introduce un capítulo que titula la *Utopía documental*. Poivert piensa que los cuestionamientos relativos a la relación entre fotografía y documento han hecho de la práctica de la fotografía documental, a fines del siglo XX y principios del siglo XXI, un lugar privilegiado en cuanto a una reflexión estética y política importante.¹⁸ La relación entre fotografía y documento conoció un momento importante de reconsideración durante los años setenta, cuando artistas, fotógrafos e intelectuales se interesaron en la cuestión del documento dentro de prácticas artísticas diversas. En el catálogo de la exposición *The New Topographics* (New York, 1978), emblemática de esta nueva utilización del documento (en la mayoría de los casos fotográfico), Lewis Baltz dice: “El documento fotográfico ideal no parecería tener ni autor ni arte. Sin embargo, claro, las fotografías, aunque sean tan verosímiles, son abstracciones; su información es selectiva e incompleta”.¹⁹ El documento fotográfico

13. Régis Durand, “Le document”, p. 33.

14. *Ídem*, pp. 33-37.

15. *Ídem*, p. 37.

16. Entre estos autores tenemos a Michel Poivert, Dominique Baque y Olivier Lugon.

17. Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, París, Flammarion, 2002.

18. *Ídem*, pp. 137, 140.

19. Lewis Baltz, citado en Ute Eskildsen, “The Passionate Conflict Between Representation et Presentation”, en *Fotografien Seit 1965-Michael Schmidt*, catálogo de exposición, Museum Folkwang Essen, 1995, p. 20.

ideal sería, entonces, aquel desprovisto de arte, volvemos así al punto de partida, a la definición de documento de Hollier.

Sin embargo, el documento fotográfico ideal, desprovisto de autor y de arte, es algo paradójico. El autor del catálogo de esta célebre exposición quiso dar una definición "ideal" de documento pero al mismo tiempo afirmó la dificultad de esta tarea: la fotografía es siempre algo selectivo e incompleto, es decir que siempre existe una selección (hecha, entonces, por un "autor"), y un "corte" (con respecto a la realidad, de la que nos muestra solo una imagen, un punto de vista; corte que ha sido teorizado, entre otros, por Philippe Dubois), sin nombrar además todas las decisiones y apuestas conscientes e inconscientes del autor durante el proceso, ni el contexto de presentación, ni el modo de recepción de la imagen por parte de los espectadores. El documento fotográfico "ideal" es entonces imposible.

Esto nos muestra lo que tiene de *utópica* la *Utopía documental* de Poivert. La fotografía como documento es a la vez documento y fotografía, es el resultado de una paradoja. Pero esta paradoja es la que permite a fotógrafos documentales de fines del siglo XX y principios del XXI el jugar de modo crítico con la historia de su propio medio para realizar de este modo una crítica del modo en que el mundo de las representaciones se construye actualmente. Esta *utopía* lleva el nombre de documento, pero esto "no impide de ningún modo que el "documento" adopte, a su vez, valor de fetiche en el discurso crítico. El documento encarnaría de algún modo "la última imagen". La última imagen posible después de las desilusiones y los dogmatismos".²⁰ Según Poivert, esta nueva apertura del campo artístico a la cuestión irresoluta de la relación arte-documento, no ha sido todavía teorizada.²¹

La cuestión del estatus del documento y su relación al arte se plantea entonces en varios términos. Ella abre también sobre otras preguntas relevantes: ¿un documento puede volverse obra de arte?, ¿cómo definir un documento? Tanto para Walter Benjamin como para Georges Bataille la problemática del documento implica quedarse lo más cerca posible de lo *concreto*. Estos dos términos: documento y concreto están a la base de sus reflexiones. Pues, ¿qué hace un investigador a partir de los documentos de que dispone, por poner un ejemplo, el mismo Walter Benjamin cuando redactaba su *Libro de los Pasajes*? La respuesta sería: los analiza, pero sobre todo los interpreta. Pero, en el caso de Benjamin y de Bataille, la interpretación ocupa mucho menos espacio, por decirlo de otra manera: no existe interpretación en el sentido común del término, es decir que el *Libro de los*

20. Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, p. 142.

21. *Ídem*, pp. 30-32.

Pasajes, si seguimos algunos estudios que se han realizado sobre esta obra, fue pensado como un libro histórico sobre la ciudad de París en el siglo XIX; sin embargo, un problema se formula: Benjamin no interpreta los documentos de un modo tradicional, no los analiza para después digerirlos y concluir de ellos la lección en la que un hecho triunfante serviría de síntesis. No: él colecciona fragmentos, citas tomadas de fuentes variadas (libros de historia, de arquitectura, periódicos, novelas...) y hace un magnífico paseo en el París decimonónico sin querer distinguir, como él mismo dice, los hechos pequeños de los grandes,²² sin querer construir un sistema de pensamiento en el que haya una jerarquía de hechos, en donde podría existir un pensamiento determinista sobre la historia.

Del mismo modo, Georges Bataille no toma los objetos y documentos como “ejemplos” para ilustrar un pensamiento más allá de lo concreto, sino más bien para subrayar la importancia de la especificidad de cada objeto, del estatus de cada cosa en el mundo material, en lo real, y no como símbolos a partir de los cuales construir un pensamiento abstracto, para erigir una disciplina aparte. De hecho, para que algo sea un documento, tiene que existir en lo “real”, es decir que es imposible tener un documento “abstracto”, siempre debe tratarse de algo concreto. Para Bataille, el valor de los documentos se encuentra en que son cosas concretas, más aún, particulares, es decir también excepcionales, de cierto modo únicas. Y todo lo que es único no puede pertenecer al mundo de la abstracción, no puede entrar fácilmente en lo que denominamos un “tipo”, una “clase”, un “género”.

DEL DOCUMENTO A LO DOCUMENTAL

La cuestión de la clasificación y del género en fotografía puede también abordarse como figura de la paradoja del documento fotográfico. Valérie Picaudé afirma a este propósito que, a pesar de que las recientes prácticas fotográficas aparentemente permiten una cierta permeabilidad entre arte y documento, lo que Michel Poivert denomina una “activación de una dialéctica arte-documento”,²³ existen también prácticas que ella caracteriza como resultantes de una “confusión de géneros” y que pueden ser muy cuestionables. Cuando las fotografías, tomadas por un joven adolescente forzado por el ejército camboyano a “documentar” los rostros de personas ejecutadas por el régimen de Pol Pot, son mostradas en contextos ambiguos, y dan

22. Walter Benjamin, “Sur le concept d’histoire”, en *Ecrits Français*, París, Gallimard, 1991, p. 340.

23. Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, p. 34.

la vuelta al mundo en espacios artísticos sin una información apropiada sobre su contexto de origen,²⁴ se debería tal vez recurrir a la noción, en desuso en otros espacios, de “género”.

Según Picaudé, desde hace algunos años el género aparece como algo inútil, supuestamente caduco debido a la puesta en valor, en arte al menos, de lo que ella denomina la equivalencia por “indistinción”:

El género aparece así como de débil actualidad, no porque sea una categoría obsoleta, sino porque es el síntoma de un pensamiento reprimido en una época en la que, tanto en estética como en política, la jerarquía y la clasificación están mal connotadas. Lo que sucede aquí bajo el rechazo del juicio de valor, confundido con el valor del juicio, es la negación misma de los valores.²⁵

¿Cómo hacer, entonces, para reivindicar al mismo tiempo el trabajo de Bataille en cuanto a una crítica de los sistemas deterministas de la historia, de la idealización, de la generalización, y su vocación de cuestionamiento de la compartimentalización del conocimiento, y al mismo tiempo no estar de acuerdo con la “confusión de géneros” descrita por Picaudé? ¿Lo que deberíamos hacer sería, tal vez, replantearnos el estudio de la fotografía a partir de categorías relacionadas con el género entendido, por ejemplo, de acuerdo a una clasificación temática tradicional (paisaje, retrato...) estudiadas desde ópticas no tradicionales? O dejar la cuestión abierta a las diversas miradas y maneras de practicar la fotografía que podrían aportar interpretaciones desde puntos de vista también diversos. Picaudé afirma que el género es algo que sirve “menos a etiquetar que a marcar ciertos puntos de referencia, menos a clasificar que a interpretar”.²⁶ En este sentido abordamos la siguiente parte sobre la cuestión de lo “documental”: como un término que sirve menos para clasificar que para interpretar, que puede servirnos para hacer posible una interpretación, interpretación que de otro modo no encontraría un lugar para darse, por falta de referentes teóricos en medio de una proliferación de referencias a la historia del arte, a la propia historia del medio fotográfico, y finalmente a la práctica contemporánea entendida como práctica de la “indistinción”.

De todos modos, la cuestión de la relación fotografía-documento no es reciente y se formuló sobre todo en relación al arte conceptual de los años setenta, más que en el seno mismo de la historia de la fotografía documental. De esta conexión entre el campo del arte por un lado y la práctica de la fotografía (fotoperiodismo, foto documental) por otro, nace el presente cuestio-

24. Valérie Picaudé, “Classer la photographie”, p. 27.

25. *Ídem*, p. 27.

26. *Ídem*, p. 23.

namiento. Según Michel Poivert, en la cuestión de lo documental pueden, en nuestro tiempo, plantearse las principales problemáticas estéticas de la imagen fotográfica,²⁷ y esto, que puede parecer paradójico, deriva del hecho de que en ella, en la imagen fotográfica documental, se encarna el lugar dialéctico de todos los grandes cuestionamientos sobre la imagen en general:

La utopía documental entendida así no está en uso para fines de comunicación, sino para la construcción de formas que mantienen con su referente una relación de equivalencia. No una mecánica del mensaje, sino la suspensión de las relaciones de autoridad entre la forma y el fondo.²⁸

¿Cómo opera entonces el pasaje entre la relación fotografía-documento, tan paradójica como hemos visto, a la cuestión de la fotografía documental? ¿Cuál es la relación real entre fotografía documental y documento? En otras palabras, ¿qué es lo que una fotografía documental documenta verdaderamente? Olivier Lugon, en su libro *El estilo documental, de August Sander a Walker Evans, 1920-1945*, hace un análisis del género documental a partir de la noción, también supuestamente obsoleta, de estilo. Incluso si esta asimilación del género documental puede ser cuestionable (pues permite solamente un tipo de lectura sobre las fotografías analizadas), su planteamiento puede aclarar ciertos aspectos de este tipo de fotografía y de su historia durante el siglo XX.

Según Lugon, el término “documental” fue utilizado por primera vez para designar el cine de Robert Flaherty, en los Estados Unidos durante los años treinta. En Francia sería utilizado un poco antes para designar un “cine fundado en la realidad”, y luego se expandió al léxico fotográfico de los años veinte.²⁹ En el contexto norteamericano, el término fue utilizado para designar cierto tipo de fotografías, principalmente aquellas resultantes de las comisiones de la FSA (Farm Security Administration). Lugon estudia una serie de textos producidos hacia finales de los años treinta, todos estadounidenses, sobre la cuestión.³⁰ A partir de ellos el autor propone que la fotografía documental se definía, en esa época, como una fotografía de persuasión, de sensibilización social. Estos términos habrían, poco a poco, cedido el lugar, hacia los años cuarenta al término, también extendido desde entonces, de “fotografía humanista”.

La característica principal de la fotografía documental sería su voluntad de despertar las conciencias sociales, pero “La historia de esta corriente

27. Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, pp. 146, 148.

28. *Ídem*, p. 145.

29. Olivier Lugon, *Le style documentaire*, p. 14.

30. *Ídem*, p. 10.

desde entonces se ha escrito en la línea de esos textos, olvidando el contexto específico en el que emergieron y su extrema parcialidad". Lugon propone estudiar las producciones de esta "tendencia" en el período de entre las dos guerras mundiales como una categoría estética específica, que habría nacido en el seno de los textos y producciones de los años treinta gracias al marco teórico que les interpreta como producciones de un tipo particular de trabajo de autor. Este tipo particular de trabajo sería, para él, un trabajo derivado de lo que denomina un *estilo documental*, más que un *género* documental. Sus argumentos parten de uno de los grandes fotógrafos de la FSA, Walker Evans, autor de la siguiente definición:

¿Documental? Tenemos aquí un término muy rebuscado y mentiroso. Y no muy claro (...). El término debería ser *estilo documental* [*documentary style*]. Un ejemplo de documento literal sería la fotografía policial de un crimen. Un documento tiene una utilidad, mientras que el arte es realmente inútil. De este modo, el arte no es nunca un documento, pero puede adoptar el estilo de éste. A veces se caracteriza mi trabajo como el de "fotografía documental", pero ello supone el conocimiento sutil de la distinción que acabo de hacer, y que es más bien nueva. Podemos operar sobre esta definición y tomar un placer malsano en despistar. A menudo, hago una cosa mientras creen que hago otra.³¹

Sobre el mismo tema, Michel Poivert afirma que no se trataría en nuestro tiempo de renovar el debate sobre la herencia de Evans en términos de *estilo*, sino de interrogar la validez del término y guardar el término menos connotado de *forma documental*, siempre reconociendo que puede existir un cierto "manierismo documental".³² Esto permitiría, según Poivert, "escapar a toda categoría y guardar en principio la idea del neutro 'utópico' característico del documento fotográfico y lo que Lugon toma como un denominador común del *estilo documental*. Para este autor, sería cuestión, en el *estilo documental*, de imágenes neutras, frontales y sistematizadas, de una tendencia a la presentación en serie, de preferencias temáticas y de un retorno a los géneros tradicionales de la historia de la fotografía (retrato, por ejemplo).³³

Todas estas características las tomaría el *estilo documental* de los *documentos fotográficos*, en una estrategia que podríamos llamar de mimesis estética con el documento y aquello por lo cual es valorado en la sociedad occidental, a saber, su supuesta objetividad y neutralidad. Pretendidas objetividad y neutralidad que, en la fotografía documental, serían la estrategia a

31. Walker Evans, "Interview with Walker Evans", en *Art in America*, marzo-abril 1971, citado en Olivier Lugon, *Le style documentaire*, p. 18.

32. Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, p. 155.

33. Olivier Lugon, *Le style documentaire*, p. 14.

través de la cual se plantean un sinnúmero de cuestionamientos sobre la imagen y los usos sociales de la misma tanto dentro como fuera del campo del arte.

LA FOTOGRAFÍA, EL DOCUMENTO Y LA ANTROPOLOGÍA

El carácter ambiguo de sus producciones y prácticas hace que la fotografía funcione tanto dentro del campo del arte, de la comunicación, del archivo histórico, de la memoria individual, del registro criminalístico, de la evidencia judicial, etc. En el fondo, y sin entrar en el gran debate semiótico sobre el estatuto de la imagen fotográfica y su cualidad indicial (léase aquí una línea de reflexión sobre lo fotográfico que va desde Peirce hasta Dubois pasando por Barthes), la mayoría de estos usos de la imagen fotográfica se fundamentan en la capacidad que tiene la fotografía de mostrarnos un cierto “registro visual” de lo que nos rodea.

Entendiendo este “registro visual” como en lo que se basa todo *documento fotográfico*, tendremos que, a pesar de los esfuerzos por articular otra manera de abordar los objetos de estudio en las ciencias sociales, la antropología y la sociología especialmente (a través de la antropología y sociología visuales), y a pesar de la tan recurrente creencia de que “una imagen vale más que mil palabras”, en el caso de una imagen fotográfica, nos veremos en aprietos al momento de intentar una interpretación sin recurrir a un discurso como marco de referencia, sea éste el discurso de la imagen dentro del arte, sea su inscripción como práctica social (Bourdieu), o antropológica, o el discurso de la propia historia del medio, etc.

Tradicionalmente, el análisis de los documentos producidos por medios visuales como ayuda para el estudio antropológico ha excluido todo tipo de reflexión estética con respecto a los objetos y prácticas estudiadas, debido a una especie de “recelo” y necesidad de distinción de fronteras entre disciplinas, por miedo a “confundirse” y terminar siendo la misma cosa. Por miedo, en este caso a la “indistinción”, tan apreciada en cambio en el arte contemporáneo. Si recordamos a Bataille, la confusión sería, paradójicamente, algo valorado e incluso buscado: el que se usen más o menos los mismos criterios, tanto estéticos como etnográficos, por ejemplo, para interpretar los objetos más diversos, tanto obras de arte como objetos arqueológicos y etnográficos. A lo largo de las últimas décadas se ha dado una cierta “permeabilidad” entre las disciplinas del arte y de la antropología que ha permitido aceptar la idea según la cual todo objeto puede ser analizado desde los aspectos más diversos. Como afirma Chris Wright en su artículo

“Perspectives on Visual Anthropology”, al parecer la diferencia entre una imagen fotográfica artística y una antropológica reside más en los contextos de exhibición, en las estrategias de legitimación y espacios discursivos que en otras cualidades³⁴ inherentes a la imagen.

Tendremos entonces que, ante dos imágenes similares, cuya interpretación dentro de la historia ha sido dada gracias a su inscripción en discursos diferentes, por un lado el de la fotografía documental, y por otro el del documento fotográfico, llegamos a la conclusión de que, cada vez que miramos una fotografía, estamos frente a un sinnúmero de convenciones y *a priori* que hacen de su interpretación menos una percepción y una comprensión, que un discurso ideológica y visualmente inscrito.³⁵ De este modo, el discurso de la *fotografía documental*, más que justificarse a través de la afirmación de que “toda foto es un documento”, o peor aún, en la afirmación según la cual “la fotografía es un registro fiel de lo real”, se fundamentaría, como vimos, en una estrategia de mimesis estética con los *documentos fotográficos*, de imitación de sus cualidades, para dar voz a una visión particular de autor, y por ello estaría más cerca del arte que del documento. Por ello la *fotografía documental* es muy poco útil cuando se la toma como *documento fotográfico*.



34. Chris Wright, “The Third Subject: Perspectives on Visual Anthropology”, en *Anthropology Today*, vol. 14, No. 4 (agosto 1998), pp. 16-22.

35. Michael Jennings, “Not Fade Away...”, p. 144.