

***Street photography*, imágenes de ciudad y las trampas de la representación**

Diego Campos¹

En el mercado de imágenes de ciudad actualmente en circulación, existe un dispositivo de exploración, observación y representación de lo urbano, altamente codificado y riguroso, ampliamente recurrido y no demasiadas veces tematizado. Se trata de la *street photography*, expresión sugerente e intraducible, y portadora de ciertas problemáticas relativas a las posibilidades y limitaciones inherentes a algunos repertorios específicos de representaciones urbanas. En este ensayo-editorial se ofrece una apretada revista de las principales características y desarrollo de este género fotográfico/práctica de registro, para dar paso luego a una breve discusión acerca de algunas de estas problemáticas.

En una definición escueta pero precisa, el crítico Colin Westerbeck y el fotógrafo Joel Meyerowitz (1994) se refieren a la *street photography* como “fotografía cándida de la vida cotidiana en espacios públicos”. Articulando las preocupaciones del productor de imágenes y del productor de discursos sobre las imágenes, Westerbeck y Meyerowitz la sancionan así como una aproximación espontánea -si tal cosa es posible- a su objeto, la vida urbana. Ello, en el ámbito abierto, expuesto y democrático del espacio público por excelencia, la calle, a lo que habría que agregar ahora la infinita variedad de los espacios semi-públicos

que caracterizan el desarrollo de nuestras ciudades de un tiempo a esta parte.

Al mismo tiempo, y en cuanto dispositivo organizado y sistemático, se suele afirmar que la *street photography* encuentra sus raíces estéticas e ideológicas en la modernidad parisina tan sugestivamente descrita por Benjamin (2005 y 2013) en su *Libro de los Pasajes*, y llevada a la perfección por el “hombre de la multitud” de Poe (2006) y el *flâneur* de Baudelaire (1863). La *street photography*, entonces, sería heredera de la pasión por los encuentros fugaces e imprevistos que la ciudad propicia, y perpetuaría la celebración por la velocidad, el anonimato y la diferencia que -desde el otro lado de la acera- Simmel (2005) denuncia como responsables de aquella condición definitoria de la modernidad urbana, la actitud *blasé*. La *street photography* sería además un recordatorio constante e inevitable del compromiso de la fotografía para con la ciudad moderna, nacida ambas casi al mismo tiempo y regidas de acuerdo a los mismos principios objetivantes y racionalizadores (Scott, 2007).

En el camino que lleva desde las primeras “vistas” urbanas, grabadas trabajosamente en placas metálicas escasamente sensibles, hasta la hipersaturación semiótica que define el momento presente, es posible encontrarse (en rápida y arbitraria sucesión) con los panoramas de Daguerre, las imágenes espectrales de Atget, las delicias pequeñoburguesas de Lartigue, las taxonomías surrealistas de Kertész, las discretas observaciones de Brassai y Weegee, y la monumental síntesis programática de Robert Frank, en quien la historia se detiene y vuelve a

¹ Escuela de Sociología, Universidad Católica del Maule; editor Revista Bifurcaciones. E-mail: diego@bifurcaciones.cl

comenzar. En este tránsito se establecen los motivos recurrentes y los lugares comunes de una tecnología dispuesta por el siglo para ver la ciudad, y para dar cuenta de ella: luz ambiente, blanco y negro granuloso o color saturado, cámara pequeña de 35 milímetros, encuadre instintivo, gran angular pre-enfocado, regla del f-16, el imperio-fetiché de la Leica M y la Contax G (la revolución digital ha respetado este legado, transformando en protocolos visuales convencionales lo que era antes producto de una necesidad técnica). Los primeros y más importantes embajadores de esta ética visual, Winogrand, Friedlander y el mismo Meyerowitz, entre muchos otros, serían los responsables de difundir el nuevo léxico entre un gran público particularmente receptivo, acercándolo incluso a dominios hasta entonces restringidos como museos y galerías, otorgándole una pátina de respetabilidad al oficio, y llegando a soñarlo incluso como arte.

La ciudad que se revela a los ojos de estos *street photographers* —y que alcanza, por su intermedio, los ojos de los consumidores de imágenes— aparece, en virtud de las condiciones de su producción, como un todo fragmentario y huidizo, donde reina sin contrapeso lo anecdótico, lo surreal o humorístico; donde las superposiciones extrañas o absurdas son moneda corriente; donde los habitantes se relacionan de modos inesperados o maravillosos con sus entornos construidos; donde lo ordinario deja por fin de serlo, y lo visto tantas veces aparece bajo una nueva luz. A partir de *El instante decisivo* (Cartier-Bresson, 1952), pero sobre todo desde iniciativas como las exposiciones de mediados de la década de 1960, *Towards a social landscape* o

New documents (Szarkowski, 1988), la ciudad es ahora, para la *street photography*, una gran ciudad; y es discontinua.

Sin embargo, no todas las fotografías de la ciudad son *street photography*, y no todas las ciudades son dignas de acoger a sus oficianes. Es la moderna ciudad occidental la que nutre y cobija a la *street photography*, y es ella misma la que a cambio demanda su atención exclusiva; como si fuera una norma implícita, como si lo urbano se hubiese agotado repentinamente en lo metropolitano-occidental, las fotografías que se comienzan a acumular refieren de manera casi exclusiva a las grandes capitales europeas o las bullentes metrópolis estadounidenses. Y lo hacen de un modo crecientemente reconocible: en algún momento del tránsito del periodo de entreguerras hacia el comienzo de los Treinta Gloriosos, el elemento de sorpresa que inspiró y motivó a los fotógrafos a registrar el pulso de todos los días, empezó a comparecer crecientemente como una suerte de pie forzado. Tal parece haber sido el precio de la masificación del gusto por las propuestas emanadas por los *street photographers*: como el *punk-rock*, la *street photography* fue acusada de haberse vuelto repetitiva y predecible, menos una práctica de exploración, observación y representación que un set pre-fijado de reglas a las que adherir, so pena de no merecer el codiciado apelativo de *street photographer*. A la vez, formas emparentadas como el retrato urbano o las vistas terminan de ser desterradas del dominio estricto de la *street photography*, acotándose el entendimiento de ésta a una indispensable tensión entre sujeto y entorno, el hombre para siempre

congelado saltando sobre los charcos de agua, detrás de la estación de trenes.

¿Hasta qué punto resulta posible entonces convocar a la *street photography* como estrategia de conocimiento de la ciudad? ¿En qué medida las imágenes de que nos pueda proveer son representativas de algo más que las prenociones y persuasiones de los propios fotógrafos? ¿Cuál puede ser, en definitiva, el valor de la *street photography* hoy, cuando aparentemente ha sido reducida por su propio devenir a una captura de situaciones?

Si recordamos lo que hace muchos años escribieron críticos como John Tagg (1993) o John Berger (1972), tenemos que una imagen fotográfica, su valor mismo, es tanto su contenido simbólico como la materialidad que la sostiene; en otras palabras, en las fotografías (incluyendo aquellas que cabría calificar como *street photographs*) se conjugan los símbolos que portan, los objetos que constituyen y los ámbitos en que circulan, son producidas y consumidas. El prestar atención a estos elementos puede contribuir a clarificar la posición de la *street photography* en el concierto de las representaciones urbanas, y ayudarnos a discernir su vigencia como dispositivo productor de imágenes de ciudad.

A este respecto, resulta viable aventurar una primera hipótesis acerca de la duradera seducción que la *street photography* encarna, todavía y a pesar de las dudas: toda vez que propone un modo ineludible de relacionarse con la ciudad, de ser-en-ella, la *street photography* es portadora de una tan posible como necesaria ética urbana. Porque si se quiere regresar a casa con fotografías que

recuerden a las de Bruce Davidson o Bruce Gilden, es necesario hacer como ellos y pasar muchas horas en la calle, entre desconocidos, caminando, fotografiando. Y si a la cercanía la sucede la familiaridad, entonces puede ser que a ésta la suceda el conocimiento, y tal vez luego el afecto. Los *street photographers* suelen ser también urbani(s)tas empedernidos, porque saben que no se puede ser un fotógrafo de lo urbano indiferente, desde lejos.

Una segunda hipótesis permitiría dar cuenta de la *street photography* en cuanto doctrina de un deber ser urbano, como una suerte de *corpus* ideológico desde el cual se busca crear y recrear imágenes ideales. Así se explica, por ejemplo, la persistencia de aquellos *tropos* a los que los *street photographers* no pueden o no quieren renunciar, y que hermanan ciudades, épocas y ánimos diferentes a través de una confluencia formal e iconográfica: la *street photography* como evidencia de la difusión amplia y transversal de un imaginario marcado a fuego por los valores de la modernidad urbana ilustrada; la *street photography* como puente entre las ciudades que tenemos, y aquellas a las que quisiéramos que éstas se asemejaran.

Una tercera hipótesis a considerar, finalmente, puede decir relación con el estatus de la *street photography* en cuanto género fotográfico propiamente tal. En otra parte hemos asentado tal estatus, fundamentalmente ambiguo (Campos, 2009); hoy, sin embargo, podemos aferrarnos a esa ambigüedad para convocar la inmediatez de las consideraciones ideológicas que subyacen a la construcción de imágenes. Si el imperio de los sentidos ha destruido la

pretensión documental de establecer alguna relación verificable con la realidad, entonces es posible acceder de manera directa a los discursos, imaginarios y doctrinas que nutren la *street photography*, y que son a la vez puestos en circulación por ella.

De este modo, a partir de estas hipótesis es posible comenzar a cuestionar la aparenta paradoja de una *street photography* atrapada por su propia lógica, incapaz de generar más significados o de poner en cuestión otras elaboraciones o representaciones sobre lo urbano. ¿Pero qué importancia puede tener esto, sin embargo, para quienes participamos del comercio de las representaciones urbanas?

En primer lugar, a partir de estas hipótesis se abre la posibilidad de un programa etnográfico basado en los métodos y sensibilidades de la *street photography*, toda vez que los principios rectores de ambos dominios son exactamente los mismos: proximidad corporal con lo estudiado/fotografiado, y compromiso duradero con éste. El potencial epistémico de la *street photography* será función, sin embargo, de la capacidad del investigador/fotógrafo de situarla en el más adecuado de los contextos, de modo de permitirle desplegar un máximo de utilidad y pertinencia, y generar así el máximo de información posible. (Como ciertos autómatas de la literatura, la *street photography* sólo puede responder a las preguntas que le son formuladas de manera adecuada).

Por otra parte, creemos ahora posible volver la mirada de los *street photographers* sobre ámbitos tradicionalmente excluidos

de sus recorridos, como por ejemplo las ciudades pequeñas o intermedias. Así como los estudios culturales urbanos, la *street photography* puede ensanchar su horizonte de preocupaciones, de modo de contribuir a replicar, generar y circular nociones sobre aspectos diversos de tipos diversos de ciudades, buscando semejanzas e iluminando diferencias entre lo urbano y lo metropolitano, entre la ciudad occidental y aquella que fuera fundada aun más al oeste.

De esta manera, las imágenes de ciudad, producto de la *street photography*, pueden seguir alimentando nuestro acervo de anécdotas visuales, enriqueciendo nuestro inventario de detalles y situaciones y completando nuestro archivo de nociones e interpretaciones de lo urbano. Para quien se interesa por cómo se piensa y sueñan las ciudades, nada puede ser más importante.

Referencias

- Baudelaire, C. (1863). *El pintor de la vida moderna*. Varias ediciones.
- Benjamin, W. (2005). *El libro de los pasajes*. Akal.
- _____ (2013). *París, capital del siglo 19*. *Bifurcaciones Revista de Estudios Culturales Urbanos*, 13.
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. BBC/Penguin.
- Campos, D. (2009). Imágenes verdaderas de una ciudad imaginaria. *Bifurcaciones Revista de Estudios Culturales Urbanos*, 9.
- Cartier-Bresson, H. (1952). *The decisive moment*. Simon and Schuster.
- Scott, C. (2007). *Street photography: from Atget to Cartier Bresson*. I. B. Tauris.
- Simmel, G. (2005). La metrópolis y la vida mental. *Bifurcaciones Revista de Estudios Culturales Urbanos*, 4.

- Poe, E. A. (2006). El hombre de la multitud. *Bifurcaciones Revista de Estudios Culturales Urbanos*, 6.
- Szarkowski, J. (1988). *Garry Winogrand: figments from the real world*. The Museum of Modern Art, New York.
- Tagg, J. (1993). *The burden of representation*. University of Minnesota Press.
- Westerbeck, C. y Meyerowitz, J. (1994). *Bystander: a history of street photography*. Thames & Hudson.