

Falso pero crible

A metamorfose mediática

Encontro da Universidade de Verán - Santiago de Compostela

EDICIÓNS Lea

© EDICIÓNS LEA
Laverde Ruíz, 6 baixo
15702 Santiago de Compostela
Tel: 981/ 570689
Fax: 981/ 560867
© M.L.A./ F.C.C.I
© Deseño: **GALICIA MEDIA**
Fotografía da portada: © Manuel Vilariño
ISBN: 84-88553-73-0
Depósito legal: C-380/95
Impreso: Gráficas Sementeira (Noia - A Coruña)
Edición en papel reciclado

Queda prohibida a reproducción total ou parcial da edición desta obra así como o seu tratamento informático e transmisión por calquera medio, xa sexa electrónico, mecánico, fotocopia ou calquera outro método.
A editorial persiguirá por vía xudicial a realización de copias ou fotocopias "piratas" desta obra.

Falso pero crible

A metamorfose mediática

Encontro da Universidade de Verán 93
28 de xuño - 2 de xullo
Santiago de Compostela

EDICIÓNS Lea

AS PERNAS DO CICLISTA

MARGARITA LEDO ANDIÓN
Universidade de Santiago de Compostela

Ou esas tres imaxes coas que lles vou ilustrar a Volta e coas que lles quero amplia-la capacidade de comprensión da foto a través dunha das convencións máis visibles, da pose neste personaxe-duplo que se che está ofrecendo (F1), ou da retórica de contrarios, un clásico do discurso dos media (F2), ou da descodificación do crible nesta que eu escollería como a miña portada para a Volta Ciclista: ninguén me poderá dicir que esta foto é verdade, e ninguén me poderá dicir que esta foto é falsa agás que é un autorretrato, unha imaxe de si -como a dos nenos-na que o fotógrafo cumpre o papel dun sofisticadísimo *voyeur* (F3). A miña portada, é dicir, o meu pretexto para referirme á Foto como elemento substantivo do discurso periodístico de masas (dpm), da construcción de información, entendendo, a información, como unha das necesidades das relacións sociais.

A Foto, que será elemento substantivo dentro das convencións do realismo, establécese con valor de seu no dpm perante o primeiro tercio do século, ó abeiro de que existe a partir dun referente real, e ó abeiro do idearium positivista. Porque a Foto demostra, pode servir de proba e, asímesmo no nivel técnico xa ten conquistado nese intre o tempo e o movemento. É a filosofía da instantánea. A Foto preséntase como algo que é capaz de rexistrar máis aló do que o noso sistema óptico é quen de discernir, como aquilo que ampla a nosa propia visión e como un couso que se produce sen mediación, pola pegada da luz sobre un soporte sensible. A foto é, pois, o real.

Sen embargo, e na mesma época ó definirse o dpm, creban as primeiras con-

vencións da práctica fotográfica e aparecen experiencias dende fóra do realismo. As máis citadas serán precisamente as que interveñen sobre a luz (Man Ray) ou as que defenden a foto como "arte" e non como rexistro .

Teranse decatado de que eu falo da foto dende dentro da cultura xornalística e é nela onde sitúo o valor do falso. Voume, xa que logo, referir á idea de falso en tanto construcción de sentido e a partir de que se elabore facendo uso das convencións do xornalismo. Vou falar dende ese ámbito cultural que nun periodo da historia se definiu no seo do realismo e vou falar dende as convencións profesionais que o realismo foi fixando e dende o tipo de receptor que moldeou.

Nós acollemos algo como real e lémolo como crible cando está "redactado" con profesionalidade, transformándoo na verdade como se a verdade existise fóra do sistema e dos procesos en que intervén o propio xornalista e o propio receptor.

Tamén, e cando me refiro á creación de falsos, explícoos coma un dos índices da fin da cultura periodística clásica e para achegármonos a esta terra de ninguén que é hoxe o territorio dos Media. Haberá que pensar, pois, noutras convencións e noutra ideoloxía profesional; no que significa, hoxe, producir imaxes para a prensa, máxime cando estamos asistindo a un recambio nas súas funcións. Porque se só tén como albo a competencia no mercado e a atracción de PUB, a través do estereotipo do confort, non poderá manter por moito tempo a mecánica de encubrir obxectivos comerciais valéndose de xéneros estandar do discurso periodístico.

Nestes días temos citado a edición semanal de EL PAÍS en que se entrevista a Claudia Shiffer porque con ela se fai o lanzamento da campaña de FANTA. Pois ben, eu manteño que esta caste de prácticas van activar unha vez máis o vello litixio entre publicidade e información que, a pesare de considerarse algo xa superado, retornou recentemente ós códigos deontolóxicos.

Interésanos comprende-la Foto, pero no contexto dos Media, en función dos seus usos, como parte dos actos de comunicación e diso que adoitamos nomear "mensaxe", a partir de cadanseu soporte, na idea de linde e para enfrentar os preconceptos

universalistas que a acompañaron no devalo realista.

A foto publícase e xa é un elemento máis do discurso xornalístico. Hai, polo tanto, unha expectativa que atinxe ó seu modo de recepción: dende a foto-atestado, a foto que se presenta como proba, á foto-espectáculo.

En calquera caso, se nós partimos da idea de linde, de intercambio, e se consideramos a foto como algo que non se poderá segregar das relacións sociais de comunicación, chegariamos a ver como o significado se define culturalmente nesa multiplicidade de códigos que produce cada territorio en cada momento da historia e que terá que ver con distintas manifestacións de intereses. Se algo amola ós teus, non o deixas pasar, pero se algo coincide co que cres, é máis crible. Pensemos, pois, que xunguido da posibilidade de recepción está a idea de interese. Por parte de quen constrúe a mensaxe e por parte de que a recibirá. E pensade que esta obviedade verbo da foto de prensa aínda non pasou para a conciencia xeral.

Teriamos de írnos a pos-estructuralistas como Victor Burgin que fala da narración e do autor como imposible sen a figura do receptor; non só sen o contexto –libro, galería, prensa– senón sen contemplar que relación queres co receptor, con que tipo de receptor e en que cultura pensas que ese receptor se desenvolve.

Por outra banda, e como estratexia de senso, a foto non pode evitar a súa pertenza a un sistema que se foi perfilando arredor de polaridades, de exclusións, en base á noción de contrarios, un sistema que caracteriza o discurso realista e que na prensa se soergue como o maniqueismo, os bos e os malos, unha cousa que anula outra cousa porque ambas non poden existir ó mesmo tempo.

En tanto sistema de signos -seguimos a Sekulla- a foto asentou, entre outros enfrentamentos, o simbólico co real, a arte co documento, o *voyeur* coa testemuña, a expresividade e a reportaxe, a imaxinación coa demostración. No elemento dous albíscase o lugar do discurso xornalístico: na foto realista, na foto documental, no fotógrafo testemuña. E no elemento un –o simbólico, o expresivo, o imaxinativo– aponse, asímesmo, o afectivo, a posibilidade de crear emoción por parte dos escolleitos fronte

daqueles que producen imaxes útiles. Aló ficaba a metáfora, acó a metonimia. Deste xeito foise construíndo a Foto-sistema de signos, deste xeito se nos presenta, deste xeito nos servirá de referencia.

¿Podería, nembargantes, pensarse a foto de prensa como metáfora? Para min, e agora boto man de autores como Johnson e Lakoff, a foto, singularmente como dpm, non é máis que unha das metáforas do cotián: entender e experimentar unha cousa no lugar doutra.

Máis aló disto, a metáfora inclúe a idea de ficción. E sabedes que na idea de ficción sobrancean certas correlaccións e ocúltanse outras, tal e como se fai no dpm, para construír modos da realidade.

Ben, no seo de todo este proceso complexo, o primeiro falso ou o que sempre se cita como tal é a foto dun senador USA, Millard Tyding, conversando co dirixente comunista Earl Browndер. Browndер, como o foi Angela Davis ou Carlmichel, o líder dos Black Panthers, era unha persoa negada, fóra do sistema. E o senador, dínolo ben a foto, está de leria con esa persoa negada.

Na realidade tratábase dunha trucaxe; esa foto nunca existiu: é un falso documento gráfico.

E porque no receptor impera a opinión de que cun comunista non se pode conversar –a idea de leria na nosa cultura implica amizade igual que se dan outras convencións para poder falar con alguén co que non te levas–, como na opinión pública prevalece a convicción de que Tyding non debe conversar con quen é rexeitado, o documento lese, interesadamente, como documento, como verdade, e o senador vai e perde o seu escano. Aínda que recurra ós tribunais e gañe o caso ó demostrar que fose unha trucaxe. Porque esta segunda parte da información xa non se deixa pasar.

¿O derradeiro falso? Quizais ese mesmo suplemento que nos coloca como entrevista unha publi-entrevista ou a modelo sustituíndo a Fanta, ei-la metáfora. Si, si, coidamos que non son comparables, que este caso non presenta a gravedade de obxectivos daqueloutro que lle fixera perde-lo seu escano ó Senador... aínda que se

pensasemos que a razón comercial está por riba da parlamentaria o caso perde de súpeto o seu esgo inxenuo e condúcenos as corporacións ó definir, moito máis que as Institucións, a vida política.

¿E o grande falso do noso tempo? Non, non foi o Golfo. O Golfo xerou falsos inocuos coma o patiño que deixou ve-lo rabo á primeira volta. No Golfo prohíbese a entrada da prensa estandar e as imaxes levan o carimbo do "revisado pola censura militar". Nós, coma receptores, sabemos o que quere dicir esa mediación. O grande falso foi Timisioara a través da substitución das convencións profesionais polo directo-directo e por imaxes TV que se incorporan ó discurso como proba. Exterminio en Rumania, cadavres por tódalas esquinas e una tropa de correspondentes, tirando o maniqueismo para a tona, remesan as súas crónicas sen contrastar fontes, sen localizar, avaliar, artella-lo material diverso dentro dos códigos profesionais, e recorren ó personaxe da rúa que fala, dramatiza, extrapola cara Timisioara os seus medos e o clima sico-social do momento, o personaxe da rúa que fala en tempo real, en vivo, e porque fala en vivo fai un falso-crible ó tempo que o xornalista se converte en alguén que rexistra, que traslada sen mediar. Unha matanza metafórica, coa súa orixe interesada nun enfrentamento coa policía naquela localidade, e que se constrúe aproveitando imaxes de desenterramentos, de restos, de mortos antigos que crean esta nova verdade: estámolo vendo por Televisión... Pero non vimos outros mortos en quente coma os de Panamá... E este falso non pasaría, nin por entre os receptores nin sobre todo por entre os profesionais se non estiveramos dispostos a mirar en Caucescu a representación do mal -sen antes nin despois-, se a uns e os outros fantaseasemos con ese país serie B como escenario de calquera das nosas representacións máis perversas.

Retorno á creación de sentido de novo con Sekulla, cun pequeno texto, *Ler un Arquivo*, deses pequenos e extraordinarios textos que non pasan ó circuíto xeral e que Jo Spence editou a partir dun seminario sobre Política e Fotografía. Nel fálase do cambio de significación das imaxes a partir do cambio de usos. Dende usos orixinais e dende o senso primixenio da visión ata o seu consumo noutros contextos como "visual".

É o arquivo, entre 1948 e 1968, dun fotógrafo comercial dunha vila mineira inglesa. As xentes vanse fotografar alí tal e como un se vai fotografar para o álbum de familia: co seu mellor vestido, cos fillos, o día do cumpreanos... Ata que un día ese arquivo foi mercado por un coleccionista e logo pasa a exhibirse como material de exposición co traballo previo de selección e organización doutro fotógrafo que lle incorpora outro significado.

E Sekulla analiza como o significado se constrúe culturalmente. Nunca será o mesmo ese material como constitutivo dunha Exposición que na vila mineira que lle deu orixe, nin é o mesmo para o imaxinario das persoas do tempo das fotos do que para nós, que agora as ollamos ben coma un referente dentro da historia, ben reducíndoas ó visual, a algo que non ten nin orixe nin obxectivos e que consumimos, simplemente, a modo de espectáculo.

Agora imos facer xenealoxía. No 1756, o Marqués de Marigny , da parte de Luis XV, faille un encarego documental a un creador de imaxes, ó pintor Vernet, para que debuxe unha serie de portos franceses. Un previo, pois, da foto-rexistro con outros modos e técnicas de realización. E o Marqués dá unha instrucción ben clara: que nos dibuxos se vexa "Beleza e Verdade". O artista está, pois, obrigado á "imaxinación" e ó "realismo", a que o producto sexa recoñecible para ser crible.

Lembrovos que a substitución, no dpm, da verdade pola credibilidade, ten os seus exemplos máis diáfanos nos anos trinta deste século e nos traballos dos fotógrafos da FSA (Farm Security Administration), reforma Roosvelt, cando se documenta a gravísima situación das poboacións agrarias que terán que buscar asentamento nas urbes. Roy Emerson Stryker, director do programa da FAS, no celme do discurso realista, impedirá a beleza porque fai menos crible a foto documental. Lembrovos, tamén, que de entre os fotógrafos da FSA adiántase a unión de contrarios, na foto en tanto sistema de signos, e abondaría con citar a Walker Evans e por iso me atrae, no ámbito da cultura da representación, aquela práctica da foto documental na que o referente se utilizará como ficcional, os fotógrafos que amosan os seus códigos de composición e que nos di decote: isto non é a verdade pero prepárocho coas convencións que tan ben

coñeces porque nolas ensinaron como verdade... isto non é un álbum de familia, non o leas coma álbum de familia aínda que as imaxes parezan dun álbum de familia.

Dende 1756, pasados 235 anos daquel encargo, chegamos a un vídeo da AFP (Agence France Press) que se presentou nos Encontros Internacionais de Fotografía de Arles, no 1991, ós poucos meses da fin da guerra no Golfo e que ten como núcleo a denuncia da ausencia de fotógrafos para cubri-lo feito. O video da AFP remata con estas palabras: mataron a foto, mataron a realidade. Asistimos ó nacemento dunha nova axencia que se chama O Pentágono ... Hai algo de verdade nisto que aínda reivindica a AFP cando di: déixennos seguir dentro do discurso clásico, non queremos que nos substitúan... pero é falso que se poida seguir, coma foto é a verdade porque rematou a epoca de traballar dentro do outrora, traballando no mesmo entendemento institucións e prensa; e a realidade de poder é diferente da realidade da AFP. É inxenuo e conservador o discurso da AFP, un discurso inxenuo que xa fotógrafos coma os agrupados en Droit de Regard ou os de axencias novas non articulan porque falan, directamente, da creación de senso tamén dende dentro dos Media.

Como fixo Jane Evelyn Atwood, da axencia Contact, e que é un dos mellores exemplos da miña conclusión porque traballa encol do non representable, e traballou a SIDA: "tiña que lle pór cara ó sida". E vai seguindo o caso de Jean Louis e vai establecendo un espacio de amizade con el; nas imaxes usa cor –aínda que é unha fotografa en B/N– para xulgar unha das convencións da prensa –porque as fotos da SIDA son para o soporte prensa; non para unha sala nen para un libro–, que compense a falla de acción. E haberá unha decisión central –rachando os códigos dominantes– que é non da-la foto da morte na reportaxe que publicará STERN. E vai á redacción de STERN para controla-la edición, para coñece-lo texto e o contexto, a narración global, do seguimento, durante un ano, de alguén que sabe que a súa vida é curta e que éun paradigma das expulsións en falso que fai a ideoloxía do confort.

E a foto de prensa, que deixou de se-la verdade para convertirse en versión da verdade e que se foi situando no lugar da credibilidade, deixou, logo, este lugar porque se transformou no *purely visual.* Por razóns de interese puntual recórrese a

ela como proba, como documento sucio, mentres a ausencia significativa de imaxes fotográficas, dende a creación contemporánea , vai tornando máis e máis cativo ese producto que interfire a cultura cotiá coa súa drástica reducción de senso.