

UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLAS DE HIDALGO
FACULTAD DE FILOSOFÍA “SAMUEL RAMOS”

Tesis

**LA IRREVOCABILIDAD DE LO QUE HA SIDO:
APROXIMACIONES A LA FOTOGRAFÍA**

Para obtener el título de Licenciado en Filosofía

Presenta

Ana Guadalupe Ortega Bravo

Asesor

Juan Álvarez-Cienfuegos Fidalgo

Morelia, Michoacán., Enero de 2010.

Quiero agradecer a mis maestros, especialmente al Dr. Juan Álvarez-Cienfuegos por guiarme en el desarrollo de esta investigación.

También agradecer a mis papás por su apoyo incondicional.

Y a la gente importante por estar en los momentos necesarios.

**LA IRREVOCABILIDAD DE LO QUE HA SIDO:
APROXIMACIONES A LA FOTOGRAFÍA.**

Índice de contenidos.

INTRODUCCIÓN.....	5
I. SOBRE LOS USOS SOCIALES DE LA FOTOGRAFÍA.....	7
II. ARTE Y FOTOGRAFÍA.....	26
III. APROXIMACIONES A LA FOTOGRAFÍA.....	43
REALIDAD, LENGUAJE E ÍNDEX.	
<i>LO FOTOGRAFICO.</i> (A modo de conclusión).....	75
BIBLIOGRAFÍA.....	79

INTRODUCCIÓN

*“Entre las muchas maneras de combatir la nada,
una de las mejores es sacar fotografías...”*

Julio Cortázar

El presente trabajo tiene como eje conductor la posibilidad de la construcción de una categoría epistemológica y de pensamiento denominada *Lo fotográfico*. Se trata de un análisis desde diferentes aspectos que son pertinentes para la configuración de dicha categoría, a saber: los usos sociales de la fotografía, la relación entre la Fotografía y el Arte, la relación que se establece entre la imagen fotográfica y la realidad, la posibilidad del lenguaje fotográfico, y finalmente, una revisión a la idea del índice fotográfico planteada por Philippe Dubois.

Este trabajo inicia como una investigación personal para tratar de resolver (por lo menos en parte) ciertas cuestiones que me inquietan respecto a la actividad fotográfica. En un principio se trataba de ciertas ideas aisladas, pero al ir investigando sobre el tema y configurando estos breves planteamientos me he percatado de que se trata en general del análisis de la fotografía en función de indagar en la ontología de la imagen fotográfica, es decir, en su constitución, en su esencia.

Sin querer llegar a establecer cuál es la esencia de la fotografía de manera definitiva, sí se pretende generar líneas de reflexión y análisis en ciertos aspectos de los que la fotografía es partícipe. Sin duda, quedarán pendientes muchos otros aspectos que resolver o pensar en cuanto a la fotografía, debido en parte a lo compleja que puede ser la actividad fotográfica hoy en día y, sobre todo, a la diversidad de posibilidades que se abren actualmente a una actividad como ésta.

Sin duda, el análisis de la fotografía me parece un tema bastante pertinente sobre todo por la inmediatez que posee como medio visual en nuestros días, además porque las líneas que abre la investigación de la imagen fotográfica en términos contemporáneos son evidentemente interesantes y fecundas. Como documento histórico, como medio artístico, como parte de sistemas de significación (cultura), como índice, la foto se nos presenta pues como un elemento vital en la sociedad actual.

Es pues mi intención esbozar líneas de pensamiento referentes a *Lo fotográfico*, siempre desde la Filosofía. Se trata de acercarnos a la fotografía –desde aspectos estéticos, epistemológicos, y semióticos- que después de un largo camino, quedan justamente como eso: como aproximaciones a una actividad que cada vez me parece más enigmática, compleja e inagotable.

I. SOBRE LOS USOS SOCIALES DE LA FOTOGRAFIA

“Con la primavera, cientos de miles de ciudadanos salen el domingo con el estuche en bandolera. Y se fotografía. Vuelven contentos como cazadores con el morral repleto, pasan los días esperando con dulce ansiedad las fotos reveladas (ansiedad a la que algunos añaden el sutil placer de las manipulaciones alquímicas en la cámara oscura, vedada a las instrucciones de los familiares y acre de ácidos al olfato), y solo cuando tienen las fotos delante de los ojos parecen tomar posesión tangible el día transcurrido, solo entonces el torrente alpino, el gesto del nene con el cubo, el reflejo del sol en la pierna de la esposa adquieren la irrevocabilidad de lo que ha sido y ya no puede ser puesto en duda. Lo demás puede ahogarse decididamente en la sombra insegura del recuerdo.”

Fragmento de “La aventura de un fotógrafo” cuento de Italo Calvino perteneciente al libro Los amores difíciles

Las fotografías nos enseñan un nuevo código visual. Nos dicen qué debemos mirar o qué vale la pena ser observado. Este nuevo código se genera con la invención de la fotografía en 1839. Desde la invención del daguerrotipo y los míticos estudios de fotografía de Paris, pasando por el período de la “democratización” de la fotografía, el formato Kodak y las cámaras instantáneas, hasta la era de la digitalización de la imagen fotográfica, casi todo ha sido fotografiado y las imágenes han cambiado nuestra manera de ver el mundo. Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer una relación con el mundo. Puede tratarse de una relación de conocimiento o de poder. Puede tratarse también de usos sociales y culturales de la imagen fotográfica, la fotografía como un ritual. Sea cual sea la relación que las fotografías tengan con el mundo, no cabe duda que son pruebas ineludibles, testimonios de una realidad. Una realidad que nos pertenece estando en

una foto y de la cual no dudamos porque está ahí capturada, como si fuese un vestigio. Y la imagen puede ser distorsionada, manipulada, fragmentaria pero siempre habrá certeza de que existe o existió aquello que fue fotografiado. Lo que está en la fotografía *ha sido* y de eso no tenemos duda.

La fotografía es uno de los inventos más enigmáticos de eso que conocemos como Modernidad. Sin embargo, la fotografía no nace con un propósito específico, de hecho, en un principio la imagen fotográfica no tiene un uso determinado, está más bien ligada a la ciencia y a la técnica, lo mismo sirve a la botánica que al desarrollo de la óptica o la química. Es a través de los años que la fotografía se transforma y se vincula con otras disciplinas y actividades como la historia, la publicidad, la prensa o incluso el Arte. Esta serie de transformaciones que experimenta la fotografía en sí misma, y al mismo tiempo, las transformaciones que acarrea para el entorno social y cultural en el que se desenvuelve la han hecho actualmente un medio sumamente complejo y con diversas aristas que habrá que analizar. Por lo pronto nos enfocaremos al ámbito más próximo a nosotros, es decir, el aspecto documental y los usos sociales de la fotografía.

Este invento ha reconfigurado la manera en que vemos los acontecimientos. Nos ha hecho partícipes de situaciones que jamás habríamos imaginado, piénsese en las guerras, por ejemplo. El valor de una fotografía como documento es excepcional. La fotografía es parte fundamental de la Historia moderna. Incluso no resulta para nada absurdo decir que la fotografía ha contribuido a construir la historia como la conocemos hoy día. Los referentes de los hechos históricos (sobre todo en la historia contemporánea) son las imágenes que tenemos de ellos. En el siglo XX hemos tenido

acceso a infinidad de sucesos únicamente a partir de imágenes fotográficas. Para tratar de comprender la magnitud y los alcances de la fotografía habrá que ir a los orígenes.

El origen de la fotografía es propiamente burgués. Los científicos, intelectuales y estudiosos parisinos de principios del siglo XIX estaban interesados en temas políticos y sociales, pero también existía un profundo interés por la química, la astronomía, la botánica, y otras disciplinas relacionadas con los avances industriales de la época. Los científicos e intelectuales de esta época pertenecían a la clase burguesa, eran aquellos que gozaban de privilegios económicos y que tenían la posibilidad de dedicarse a los estudios y de invertir tiempo y dinero en nuevos descubrimientos. Nicéphore Niepce a quien se le atribuye la invención de la fotografía en 1824, proviene “de una familia que a causa de su fortuna y de sus contactos con la nobleza, pertenecía a los medios más encopetados de la Borgoña. Su padre era abogado. Niepce procedía de la mejor burguesía, de la burguesía intelectual. Gracias a su situación social, podía disfrutar de todo el tiempo libre que necesita el inventor en sus búsquedas.”¹

Poco tiempo después el pintor Louis Daguerre perfecciona el invento de Niepce y lo vuelve más accesible. Mientras Niepce moría en un total abandono y desconocimiento en 1833. Daguerre se dedica a explotar el invento junto con el hijo de Niepce, Isidore. Juntos inventaron nuevas y mejoradas técnicas. Sin embargo, en esta época el invento todavía resulta poco atractivo para comercializarlo, así que permanece en el ámbito de la ciencia burguesa. Tuvieron que pasar varios años más para que la fotografía se hiciera pública. El invento fue adquirido por el Estado

¹ Freund, Gisele. *La fotografía como documento social*. España: Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 26

francés quien le dio reconocimiento y publicidad a partir de 1839. Así en una sesión de la Academia de las Ciencias se hicieron notar los extraordinarios avances que podía representar la fotografía en el campo de la ciencia.

Poco a poco este invento llamó la atención de un público más amplio ya no solo en Francia. La fotografía adquirió más seguidores interesados en su desarrollo. En Inglaterra, por ejemplo, William Fox Talbot había encontrado un proceso de fotografía sobre el papel (antes se revelaba sobre placas de vidrio o de metal). Mientras que en Norteamérica, las fotografías de Daguerre – llamadas daguerrotipos – tuvieron un gran éxito. Aún así, seguían siendo procesos costosos, y por lo tanto inaccesibles a las masas.

La fotografía, como todo gran descubrimiento da origen a una transformación social: se generan nuevos valores, reacomodo de clases sociales, nuevos oficios, replanteamientos culturales, etc. Una de las grandes transformaciones fue la que originó el surgimiento de los estudios fotográficos en París. Esto debido a que en un principio los nobles de la época se hacían retratar con pintores, pero la fotografía se convirtió en un recurso más accesible (y de moda) ya no sólo entre las clases altas sino burguesas o medias, así la gente comenzó a ir a hacerse fotografiar a los estudios y por un precio más accesible se hacían de las famosas tarjetas de visita, que eran unas fotografías tamaño postal. Esto generó que varios pintores, grabadores y otros artistas de la época dejaran su oficio y se dedicaran a la fotografía por ser más rentable.

Esto propicia una especie de enfrentamiento entre los que defienden a la pintura como un arte que no se debe de abandonar por un simple oficio como la fotografía. A partir de aquí se gesta la gran crítica que ensombrecerá a la fotografía a lo largo de su historia, a saber, que la fotografía es un oficio mecánico, en el cual no interviene la imaginación, ni el genio del artista, es un proceso que cualquiera puede realizar, y no es comparable en cuestiones técnicas o artísticas a la pintura. (Volveremos a este tema más adelante).

A pesar de las críticas, la fotografía va tomando fuerza, con los años se desarrollan nuevas técnicas que hacen los costos de producción más bajos y los materiales más accesibles, las cámaras más livianas. Con estos desarrollos se llega a una especie de “democratización” de la fotografía, aunque sería más correcto pensar que las cámaras se hicieron accesibles al público en general, ya no era necesario ir a un estudio a hacerse fotografiar por un profesional. Ahora cualquiera podía tener una cámara y hacer fotos de cualquier tema. Este proceso se da en gran medida por la invención de las cámaras compactas y el formato Kodak, a finales del siglo XIX, es decir, una empresa que realiza el proceso de revelado y entrega las fotos, mientras que el fotógrafo lo único que hace, como bien lo decía el slogan, es oprimir un botón.

Bajo este esquema la fotografía alcanza resquicios inimaginables (tómese en cuenta que habían pasado apenas unas décadas desde su invención), la fotografía se convierte en algo accesible, inmediato, fácil para dar constancia de los sucesos. Las primeras fotos de guerra, por ejemplo, bajo este esquema son verdaderamente impactantes. Antes, con las primeras cámaras ya se habían cubierto otras guerras, sin embargo, dada la complejidad del proceso fotográfico era casi imposible hacer tomas

de la guerra en toda su magnitud, tardaban minutos en tomar una imagen, por lo cual era imposible hacer tomas en movimiento. Además claro, de los esquemas bajo los cuales estaba permitido capturar fotos de guerra: estaba prohibido tomar cadáveres, por ejemplo.

Así pues, con el formato Kodak y las cámaras compactas se da una transformación más profunda debido al acceso que se tiene a los hechos. La inmediatez, la rapidez de la imagen fotográfica para capturar los sucesos del mundo político, cultural y social. Los alcances que suponen la inmediatez y accesibilidad de la fotografía son inmensurables. Esto aunado al desarrollo de la prensa representa un adelanto revolucionario en la transmisión de los acontecimientos. De hecho, “la introducción de la foto en la prensa es un fenómeno de capital importancia. Cambia la visión de las masas. Hasta entonces el hombre común sólo podía visualizar los acontecimientos que ocurrían a su vera, en su calle, en su pueblo. Con la fotografía se abre una ventana al mundo.”²

Aquí podríamos estar hablando ya propiamente del surgimiento del fotoperiodismo y la fotografía documental como se conocen actualmente. La fotografía de prensa con posibilidades ilimitadas de mostrar los hechos que ocurren en el mundo. Aunque la imagen fotográfica también soporta el riesgo de convertirse en un poderoso medio de propaganda y manipulación o bien de ser un instrumento de crítica social. Hay que tener en cuenta que la imagen fotográfica es el resultado de una selección consciente, de una decisión voluntaria del fotógrafo. Lo que se fija nunca es

² Freund, Gisele. *Op. Cit.* p. 96

el acontecimiento como tal, sino uno de sus aspectos, intencionadamente salvado del olvido.

Ahora bien, la fotografía permea más hondo, adentrándose también en los acontecimientos privados. La fotografía ya no captura solamente eventos o personajes significativos, sino que empieza a dar constancia de la vida privada, de la cotidianeidad familiar o individual. Miles comienzan a tomar fotos de los viajes familiares, de los eventos sociales, de los momentos íntimos. Pero esto no quiere decir que la fotografía se convierta en un pasatiempo insignificante. A través de la actividad fotográfica pueden entenderse actitudes más profundas. La fotografía puede significar algo diferente de lo que ella misma es. Es al mismo tiempo símbolo e imagen, es decir, una imagen que también simboliza. Ya lo señalaba Robert Castel: la fotografía no es un objeto neutro.

Un fenómeno propio de la fotografía es otorgar importancia a los acontecimientos por insignificantes que parezcan, capturar cualquier hecho en una imagen y sustraerlo del curso temporal, es decir, hacer un objeto, persona o hecho digno de ser fotografiado es una característica asombrosa y peligrosa que posee la fotografía:

“La imagen fotográfica es la cristalización atemporal de un acontecimiento. La temporalidad fijada ya no es más un devenir, sino una discontinuidad sin sucesión fuera de la actividad que le imponen los puntos de referencia de una memoria. Literalmente, la fotografía organiza una

“temporalidad-destemporalizada” que sólo conserva del devenir las huellas materiales congeladas.”³

Quizá por eso la foto es también un talismán, una especie de fetiche que nos liga a un instante que ha dejado de ser. La fotografía establece una oscura e inquietante conexión con el pasado. Lo que ha sido permanece ahí, en la imagen, pero no es ya de la misma manera. Es como un fetiche que se guarda porque conserva un vínculo con el objeto del deseo. Como quien guarda celosamente pequeños objetos porque remiten a un ser amado o a un momento trascendente. Así, la foto funciona de igual forma al remitirnos a un acontecimiento.

Esta idea de la imagen fotográfica como talismán ha sido expuesta por varios teóricos como Susan Sontag o Pierre Bourdieu, el mismo Robert Castel señala que:

“la imagen talismán puede hacer funcionar esos sustitutos de la persona (objetos familiares, efigies) que captan el temor y el deseo y son los soportes necesarios de la conciencia de sí y de la manipulación de los demás. (...) Se podrían multiplicar los ejemplos, extraídos de los usos corrientes de la fotografía, de una sobrevaloración de la imagen que culmina en los casos-límite, como la relación con el amor y la muerte. La fotografía cumpliría la función de lo que en el vocablo de la magia se llama una “pertenencia”. Sería la mejor pertenencia en la medida en que es fiel, completa, literal.”⁴

Castel reconoce que es sumamente difícil elaborar teorías al respecto con el rigor suficiente debido al aspecto *mágico* en torno a lo que ha sido *capturado* por la

³ Castel, Robert “Imágenes y Fantasmas” en *Un arte medio, ensayos sobre los usos sociales de la fotografía*, España, Ed. Gustavo Gili, p. 347

⁴ *Ibíd.* p. 344

fotografía. Sin embargo, quizá resulte interesante pensar a dónde nos pueden llevar aproximaciones como estas. Piénsese, por ejemplo, en la relación personal con la fotografía, en los álbumes familiares que evocan momentos y lugares, fotos de viajes, la infancia de los hijos, las bodas, las reuniones, etc. Una pequeña mitología familiar. Un cúmulo de talismanes.

Las fotografías le otorgan valor a los acontecimientos sean personales o políticos, íntimos o masivos, pueden hacer cualquier hecho significativo al sustraerlo del tiempo. Las fotografías solemnizan. El acto fotográfico es también un rito solemne. Una imagen detenida en el tiempo carga con el peso de la memoria, da testimonio de lo que ha sido. Una fotografía es un vestigio, una huella. La foto es una especie de médium entre lo que ha dejado de ser y lo que es. La imagen fotográfica afirma la imposibilidad de la simultaneidad entre el objeto (como referente) y el objeto en la imagen fotográfica. Lo que ha sido viene a mí, me encuentra en este aquí y ahora que soy. La foto tiene esa facultad de atestiguar, de ser memoria inequívoca; lo demás puede perderse para siempre en el olvido.

Esto explica el gran número de usos y valores (que bien pueden ser personales o sentimentales) que se le otorgan a la fotografía, usos siempre inventados por el deseo y por la muerte. La foto o el álbum fotográfico se pueden convertir en un objeto venerado, o como dice Philippe Dubois un *objeto de fe*, más allá de cuestiones racionales o estéticas, la foto oscila entre la *reliquia* y el *fetiché*.

“Seguramente lo que confiere semejante valor a estos álbumes no son ni los contenidos representados en sí mismos, ni las cualidades plásticas o estéticas de la composición, ni el grado de semejanza o de realismo de los

clichés, sino su dimensión pragmática, su estatuto de *índex**, su peso irreductible de referencia, el hecho de que se trata de verdaderas huellas físicas de personas singulares que han estado ahí y que tienen relaciones particulares con los que miran las fotos.”⁵

Sabemos que la fotografía es algo completamente diferente del objeto real, pero al mismo tiempo reconocemos que guarda una relación estrecha con el objeto. La foto guarda una relación de *contigüidad*** con el objeto fotografiado (entre otras que explicaremos más adelante). Esta situación pragmática de la fotografía es la que le otorga valor en el uso social cotidiano. Por ello el uso como talismán o fetiche. Por ello el gran valor de la foto amorosa, de esas imágenes atesoradas que cada uno guarda.

Mediante la fotografía el horror de la ausencia ha sido velado. El aniquilamiento irremediable de la existencia ha sido sustituido por la eternidad congelada en la fotografía. La angustia que nos produce no tener nunca más la imagen de una persona cercana desaparecida, el vértigo de no poder recordar completamente acontecimientos trascendentes disminuyen ante la imagen fotográfica que registra cada detalle del rostro de un ser amado, o los pormenores más pequeños de un lugar o un momento. La foto nos hace el olvido más soportable. La fotografía-recuerdo nos permite tener un control del tiempo, más correctamente de lo que

* El *índex* o *índice* es un **signo determinado por un objeto dinámico en virtud de estar en relación real con él**. Un nombre propio es un *índice*; también es un *índice* la presencia del síntoma de una enfermedad. (Ch. Pierce)

⁵ Dubois, Philippe. *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. España, Paidós, 2002, p. 75

^{**} Philippe Dubois señala que la fotografía está marcada por los principios básicos de conexión física (contigüidad), singularidad, designación y atestiguamiento.

acontece en el tiempo. La fotografía como recuerdo de lo que ha sido opone resistencia a la ausencia.

Para Roland Barthes la foto va más allá de señalar que *esto ha sido*. En la foto también hay un rasgo del futuro, una catástrofe que tendrá lugar: la muerte. La fotografía tiene este carácter terriblemente profético, el referente en algún momento dejará de ser. El pasado y esta especie de futuro desembocan en la fotografía. Barthes toma como pretexto la foto de su madre en el invernadero y señala que:

“la fotografía me expresa la muerte en futuro. Lo más punzante es el descubrimiento de esta equivalencia. Ante la foto de mi madre de niña me digo: ella va a morir: me estremezco, como el psicótico de Winnicott, a causa de una catástrofe que ya ha tenido lugar. Tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre esta catástrofe.”⁶

Ahora bien, toda fotografía lleva la marca de quien la ha hecho. Revela lo que cada quien ha juzgado suficientemente digno de ser arrancado de la fugacidad del tiempo. Resulta interesante pensar cómo se decide lo que es esencial o frívolo a la hora de hacer una fotografía. Cuando Pierre Bourdieu realiza el trabajo de investigación de campo durante años sobre los alcances de la fotografía en la década de 1960, que será publicado bajo el nombre de *Un arte medio, Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, se da cuenta, entre muchas otras cosas, de esta cuestión propia de la fotografía. El reflexiona sobre los usos de la fotografía en el ámbito social, es decir, las funciones que la fotografía cumple dentro de una comunidad, una

⁶ Barthes, Roland. *La cámara lúcida, nota sobre la fotografía*. 7ª. Edición. España, Paidós, 1989, p. 165

familia, etc. A través de encuestas y de investigación de campo, trata de desentrañar el papel de la fotografía dentro de ámbitos específicos, por ejemplo, la familia, los círculos amateurs de fotógrafos, etc.

Esta investigación, que en un inicio es mandada a hacer por la empresa Kodak, genera una serie de conclusiones interesantes, pero también despierta en Bourdieu y sus colaboradores –entre quienes se encuentran Robert Castel, Jean Claude Chamboredon y Luc Boltanski– inquietudes sobre este medio que no se habían planteado en un inicio. Probablemente uno de los aspectos fundamentales que llega a plantear el autor es que:

“las normas que organizan la captación fotográfica del mundo, según la oposición entre lo fotografiable y lo no-fotografiable, son indisociables del sistema de valores implícitos propios de una clase, de una profesión o de un círculo artístico, respecto del cual la estética fotográfica no es más que un aspecto, aun cuando pretenda, desesperadamente, la autonomía. Comprender adecuadamente una fotografía [...] no es solamente recuperar las significaciones que *proclama* (es decir, en cierta medida, las intenciones explícitas de su autor), es también, descifrar el excedente de significación que *revela*, en la medida en que participa de la simbólica de una época, de una clase o de un grupo artístico.”⁷

Así, lo que se considera fotografiable o no, varía según la época y la sociedad. Piénsese por ejemplo en las fotos de guerra, en la pornografía o en las fotos íntimas. Lo que actualmente se considera digno de ser fotografiable puede ser cualquier cosa,

⁷ Bourdieu, Pierre, *Un arte medio, Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, p. 44

es decir, los límites entre lo que es fotografiable y lo que no han quedado prácticamente desaparecidos en la sociedad actual que se desenvuelve de manera natural entre imágenes. La publicidad, la prensa, el Arte han llevado la imagen a tocar límites inimaginables. El *homo videns* planteado por Giovanni Sartori es actualmente una realidad indudable. La saturación de imágenes en los medios masivos es una condición en la cual se desenvuelve el hombre contemporáneo promedio. La imagen como un código a través del cual vemos (y acaso comprendemos) el mundo.

La imagen forma parte del mundo contemporáneo, a través de los medios masivos de comunicación, el video, la publicidad, etc. Es innegable que la imagen ha transformado la manera en que recibimos información de la realidad y por lo mismo la manera en que accedemos al mundo. En una fuerte crítica que realiza Vilém Flusser, estudioso de la fotografía, en su texto titulado *Filosofía de la fotografía* señala que la imagen viene a sustituir a la realidad:

“Las imágenes son mediaciones entre el hombre y el mundo. El hombre *ek-siste*, esto significa que no tiene acceso inmediato al mundo. Las imágenes tienen la finalidad de hacer que el mundo sea accesible e imaginable para el hombre. Pero, aunque así sucede, ellas mismas se interponen entre el hombre y el mundo; pretenden ser mapas y se convierten en pantallas. En vez de presentar el mundo al hombre, lo re-presentan; se colocan en lugar del mundo a tal grado que el hombre vive en función de las imágenes que él mismo ha producido. Éste ya no las descifra más, sino que las proyecta hacia el mundo “exterior” sin haberlas descifrado. El mundo llega a ser como una imagen, un contexto de escenas y situaciones. A dicha inversión del papel de las imágenes se le puede llamar *idolatría*, y ordinariamente podemos observar como sucede esta: las imágenes

técnicas omnipresentes han empezado a reestructurar mágicamente la “realidad” en un escenario semejante a una imagen. Lo que esto implica es una especie de olvido. El hombre se olvida de que produce imágenes a fin de encontrar su camino en el mundo; ahora trata de encontrarlo en éstas. Ya no descifra sus propias imágenes, sino que vive en función de ellas; la imaginación se ha vuelto alucinación.”⁸

En este momento es preciso señalar que dentro del intrincado mundo de la imagen nos abocaremos únicamente a la imagen fotográfica. Sin embargo, la crítica de Flusser resulta fuertemente acertada respecto a la forma en que nos acercamos a la imagen fotográfica en la actualidad. Es evidente que la fotografía nos da información del mundo, sin embargo, también es necesario evidenciar que puede convertirse en un velo de la realidad. La fotografía puede ser una sombra, un simulacro. ¿Cómo es esto posible?

Lo que sucede es que la fotografía no se limita a registrar hechos de la realidad, sino que ha ido aun más lejos, las fotografías se han vuelto una norma de la apariencia de las cosas que nos presentan, con ello se ha alterado la misma idea de la realidad. Y es que la foto se ha concebido como una copia fiel del mundo durante mucho tiempo, en eso radicaba su valor. Pero las fotos no son nada más una copia o un registro, sino que son una interpretación, una *evaluación* del mundo como dice Susan Sontag.

La fotografía ha capturado infinidad de temas. Nos ha hecho partícipes de situaciones y lugares que jamás habríamos imaginado. El más claro ejemplo y por lo mismo el más recurrente: las guerras. El horror de la guerra de Vietnam en la década

⁸ Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Ed. Trillas, 2004, p. 13

de los 70's fue el primer suceso de este tipo que se *vivió* a través de las fotografías. En la actualidad el acceso que el común de la gente tiene a las guerras de Iraq, Afganistán o a hechos contemporáneos como los atentados de 2001 en las Torres Gemelas de NY, por ejemplo, es a través de las fotografías que se publican en los medios y que dan la vuelta al mundo en cuestión de segundos. Las fotos nos muestran aquello que podría parecernos en principio inaccesible. La fotografía es pues un medio de experimentación. Poseer una cámara nos hace participar de manera activa (no necesariamente moral o ética) en un acontecimiento.

Un acontecimiento es precisamente algo digno de fotografiarse. Sin embargo, la omnipresencia de las cámaras y la inmediatez de la imagen fotográfica nos conducen a uniformar la significación de todos los acontecimientos. A fotografiar indiscriminadamente. Un *voyeurismo crónico* lo llama Susan Sontag. Y ese voyeurismo, en principio activo, nos conduce a una atrofia. Hemos perdido la capacidad de asombro. No hay nada que no haya visto en una imagen. ¿Será que las fotografías ya no nos afectan moralmente? Lo que causa impacto es la novedad, pero cuando se ha visto todo el horror en imágenes ya no hay asombro. Después de una exposición repetida la imagen pierde sentido, se desgasta, ya no impacta. Las fotografías anestesian. Es cierto cuando se dice que en las últimas décadas las fotografías “comprometidas” han contribuido a adormecer la conciencia tanto como a despertarla.⁹

Tal vez es porque algo curioso sucede cuando la fotografía captura los instantes: la fotografía posee la extraña facultad de embellecer las cosas. Los hechos, en un inicio insignificantes o terribles, ceden ante el poder estetizante de la imagen fotográfica. Dicho

⁹ Sontag, Susan, *Sobre fotografía*, México, Alfaguara, 2006, p. 39

efecto estetizante de la imagen puede llegar a aniquilar la conciencia de los hechos. A veces, cuando se ven imágenes de guerra, de desastres, de muertes o de cualquier hecho que uno entiende como terrible, aun cuando se es capaz de comprender la magnitud del horrible acontecimiento, sucede que el hecho pierde realidad, al fin y al cabo, no es más que una imagen.

Algunos fotógrafos de lo que se conoce como *fotografía documental*^{*} padecen esta visión estética de los hechos. Se pueden revisar, sólo por poner un ejemplo, los trabajos de Claudio Edinger quien documenta diversos aspectos socioculturales en Brasil; Pep Bonet, con un trabajo sobre la propagación de SIDA en Honduras y la explotación infantil; Emilio Morenatti, quien aborda la violencia contra la mujer; o de Enrique Metinides, fotoperiodista mexicano de nota roja, en estos trabajos, como en muchos otros, es posible plantear la cuestión de si el hecho se ve trascendido por la estética de la fotografía.

Así, algunas fotografías documentales poseen una belleza que trasciende el hecho fotografiado. Esta característica puede restarle credibilidad y veracidad a lo que acontece. Perekiera que ese poder que tiene la fotografía de acercar los acontecimientos se desvanece en la belleza de la imagen. Las fotos nos enseñan los hechos más terribles y grotescos, pero nos demuestran que la belleza existe por doquier. “En efecto, el triunfo más perdurable de la fotografía ha sido su aptitud para descubrir la belleza en lo humilde, lo inane, lo

^{*} Dentro del ámbito de la fotografía se considera que hay dos tipos de fotografía, a saber: fotografía documental y fotografía construida. En la primera la foto es un registro, un documento de los hechos, supuestamente vinculada a la objetividad. En esta categoría estaría el fotoperiodismo. En cuanto a la fotografía construida sería la que el fotógrafo planea, crea, realiza, posa, etc. No es algo real sino que hay una construcción de lo fotografiado, estaría relacionada con la foto “artística”. Esta división es un tanto engañosa, toda fotografía documental es también el resultado de una construcción. Y toda fotografía “construida” también es documento de algo. Este asunto lo analizaremos más adelante.

decrépito. En el peor de los casos, lo real tiene un *pathos*. Y ese *pathos* es la belleza. (La belleza de lo pobre, por ejemplo.)”¹⁰

Esta es una enigmática condición de la fotografía (de *lo fotográfico*) que resulta inquietante: ¿cuál es, entonces, la diferencia entre embellecer la realidad y mostrarla tal cual es, sin máscaras?

Pensar que el discurso artístico absorbe a la fotografía es sin duda una posibilidad a tomar en cuenta. Tal vez habría que pensar estos planteamientos desde la lógica de un *contexto*. Todas las fotografías son fragmentos de acontecimientos, nunca se puede tener una fotografía que nos muestre las cosas como son desde todos sus ángulos, todas sus vertientes, sólo tenemos segmentos de mundo. Así que el peso moral o emocional que pueda llegar a tener una fotografía depende de donde se inserta. La fotografía cambia según el contexto donde se ve.

La fotografía cambia de significado dependiendo del canal en que es distribuida. No es lo mismo ver una fotografía de guerra en un periódico que en un museo. Como dice Susan Sontag, en su libro *Ante el dolor de los demás* “siempre que las fotografías de temas más solemnes o desgarradores sean arte -y en eso se convierte cuando cuelgan de las paredes, a pesar de todo lo que se diga en contra- comparten el destino de todo arte colgado en las paredes o apoyado en el piso de exhibición de los espacios públicos.”¹¹ Los canales interpretativos son algo que debemos tener en cuenta al hablar de fotografía.

¹⁰ *Ibid.* p. 148

¹¹ Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, México, Alfaguara, 2004, p. 141

Sin embargo, lo que sucede con la imagen fotográfica y el desgaste de sentido que sufre, no solo tiene que ver con la pérdida de asombro ante la imagen, el embellecimiento de la fotografía, o con el lugar en que es vista (canal), sino que tiene que ver con el hecho mismo de que el arte cambia la moral. La fotografía como arte no es vista ya como un fragmento real del mundo. Lo artístico termina por suprimir a la imagen como documento. Pero el verdadero problema es que el desgaste de la imagen no es solamente perceptivo, sino que trasciende a la esfera moral y ético.

Lo hemos visto casi todo, nos hemos acostumbrado a lo que antes no soportábamos ver, toleramos hasta la imagen más terrible. Y deseamos ver más, el voyerismo no se sacia nunca. Habría que preguntarnos si el aniquilamiento de fronteras morales en la imagen fotografía acarrea implicaciones éticas, en principio para el fotógrafo, o será acaso que la foto es una licencia para acceder a cualquier hecho sin implicaciones ni consecuencia alguna. En segundo lugar, las implicaciones que podría tener para el espectador de la imagen, si acaso las hay, cuáles deberían ser.

La fotografía establece una relación con el mundo, en principio de conocimiento y de interpretación, la imagen nos acerca los acontecimientos del mundo. Sin embargo, esta relación con el mundo puede mutar en cualquier momento: la imagen fotográfica enajena, distrae, adormece. La fotografía también nos distancia de la realidad de las cosas. La cámara vuelve cercanas e inaccesibles las cosas a la vez, familiares y distantes, íntimas y lejanas.

Las posibilidades que nos ofrece la fotografía son infinitas. Lo que nos dice la imagen fotográfica del mundo es inagotable. Como inagotable es su poder de enmascararlo.

No hay manera de concebir el mundo sin imágenes, de hecho Susan Sontag señala que las nociones de imagen y realidad son complementarias. De ser así habrá que tener mucha cautela y consciencia para ser capaz de establecer límites. El mundo y la imagen, el mundo y su imagen a través de fotografías resultan tan cotidianos en la actualidad que los límites poco a poco se desvanecen.

La imagen fotográfica ha venido a transformar la manera de ver los hechos. Pero hay que tener en cuenta, “las cámaras son el antídoto y la enfermedad, un medio de apropiarse de la realidad y un medio de volverla obsoleta.”¹² Sea cual sea la relación que la fotografía establece con la realidad (acercamiento-distanciamiento) es innegable que ha generado profundos cambios en la Historia, en el Arte, en la prensa, pero más allá de eso, ha venido a cambiar la forma en que vemos el mundo. Poseemos ahora otra manera de mirar. Una manera de mirar que nos ha cambiado a nosotros.

¹² Sontag, Susan, 2006, *Op. Cit.* p. 250

II. ARTE Y FOTOGRAFÍA

Dentro del ámbito fotográfico ha existido la tendencia a categorizar la manera de hacer fotografía. Es decir, se habla de diversos tipos de fotografía como el fotoperiodismo, la foto artística, la fotografía publicitaria, etc. Además se clasifica también la temática de la foto: el paisaje, el retrato, el desnudo. O bien se clasifica la técnica: foto estenopeica, foto digital, incluso la foto blanco y negro o a color, etc. Finalmente se clasifica el fotógrafo como profesional o amateur o bien como artista o documental. Esta serie de categorizaciones surgen más bien a la hora de manejar la fotografía en el ámbito práctico, ya que dentro de la fotografía sobre todo en términos contemporáneos* resultan un tanto precarias e inestables debido a que la fotografía es

* Definitivamente hablar de “lo contemporáneo” plantea serias dificultades, sin embargo, para tratar de mantener ciertos lineamientos en torno a lo que entendemos por contemporáneo en el ámbito de la fotografía nos guiamos por algunos de los planteamientos de Jorge Ribalta, a saber:

– La fotografía posmoderna es una categoría ambigua. Por tres razones principales: por la propia ambigüedad del concepto más amplio de posmodernidad, porque dentro de ella conviven prácticas no ya diversas sino antagónicas, y porque no está tan claro que suponga una ruptura con la fotografía moderna en tanto que parece más bien un discurso de neo-vanguardia y por tanto plenamente afín con los principios originales de la modernidad fotográfica. Se trataría más bien de una continuación del proyecto moderno en un contexto tardo-capitalista. Parece que la oposición a la hegemonía del canon tardo-moderno de la straight photography no es suficiente para configurar una categoría crítica, historiográfica y epistemológica de suficiente entidad. Por eso he utilizado aquí términos como actividad fotográfica posmoderna, no menos ambiguos pero sí más fieles al lenguaje de sus protagonistas.

– La actividad fotográfica posmoderna es una articulación anglo-americana. Algunas manifestaciones europeas, tales como la célebre fotografía escenificada holandesa o escuela de Rotterdam de los años ochenta, aparecen como un reflejo de las prácticas angloamericanas, así como su aparato crítico, que se fundamenta en gran medida en la teoría neoyorquina.

– La actividad fotográfica posmoderna es un fenómeno in-disociable del mercado del arte y en particular de la nueva hegemonía de la fotografía en ese mercado a partir de los años ochenta, que la llevó a ocupar el lugar dominante que tuvo la pintura en el contexto tardo-moderno. Esta relación con el mercado caracteriza la doble cara del debate entre, por un lado, la discusión sobre el problema de la representación en la imagen fotográfica y, por otro, su legitimidad como forma de alta cultura. La cuestión epistemológica

un *medio* estructurado en sistemas de interpretación complejos –como la cultura– que hacen que cambie de sentido o significado. Pero vayamos por partes.

Si bien es cierto que estas clasificaciones antes mencionadas son meramente pragmáticas, ya que dentro de la fotografía los límites terminan por desvanecerse, volviendo nuestro objeto de estudio inclasificable, también resulta cierto que es necesario empezar por una clasificación para adentrarnos en el estudio de la fotografía. Esto ya lo había señalado Roland Barthes al iniciar su texto *La cámara lúcida*:

“Desde el primer paso, el de la clasificación (pues es necesario clasificar, contrastar, si se quiere construir un corpus), la Fotografía se escapa. Las distribuciones a las que suele someterse son, efectivamente, bien empíricas (Profesionales/Aficionados), bien retóricas (Paisajes/Objetos/Retratos/Desnudos) bien estéticas (Realismo/Pictorialismo), y en cualquier caso exteriores al objeto, sin relación con su esencia, la cual no puede ser (si es que existe) más que la Novedad de aquella que ha sido el advenimiento; pues tales clasificaciones podrían muy bien ser aplicadas a otras formas de representación. Diríase que la fotografía es inclasificable.”¹³

Aún así, en términos generales y sobre todo en cuestiones pragmáticas, permanece una clasificación: la *fotografía documental* y la *fotografía construida*. En el apartado anterior tuvimos un acercamiento a la primera, pero ahora es momento de

(reproductibilidad, pérdida del aura, multiplicidad, ausencia de original, etc.) y la cuestión artística (reconocimiento de la fotografía en el sistema de las bellas artes y su triunfo frente a la pintura, o bien, a la inversa, hundimiento de las bellas artes a causa del triunfo de la fotografía) aparecen planteadas de manera indisociable.

¹³ Barthes, Roland. 1989, *Op. Cit.* p. 30

explicar profundamente esta clasificación, sus diferencias o similitudes, su pertinencia y otras cuestiones. Para finalmente enfocarnos a la fotografía y su relación con el Arte.

La fotografía documental es considerada la fotografía “real”, en el sentido de que su objetivo sería capturar los hechos reales o verdaderos. Vinculada con la objetividad y la veracidad de la imagen. Dentro de estos parámetros la fotografía documental se plantea como un registro fiel de la realidad. Como un documento o testimonio. El fotógrafo es más bien un cronista de los hechos, privilegia la sinceridad y objetividad en la imagen. Este tipo de fotografía tendría como fin informar. A este tipo de foto se adscribe el fotoperiodismo, la foto de prensa, el ensayo fotográfico, y en general la foto ligada a la ciencia.

La fotografía construida, en cambio, sería la foto escenificada. La foto que no es natural, es decir, la foto que se vale de la pose o el montaje para decir o describir algo. Este tipo de fotografía está asociada con la manipulación de la realidad. No es un hecho veraz el que se fotografía. Sin embargo, este tipo de fotografía se plantea como una expresión auténtica del fotógrafo como “artista”. Obviamente relacionada con la imaginación, la creatividad y las “cualidades” artísticas.

Gisele Freund ya señalaba en su obra *La fotografía como documento social*, que:

“entre las actuales tendencias, cabe distinguir dos grandes corrientes: los fotógrafos para quienes la imagen es un medio de expresar, a través de sus propios sentimientos, las preocupaciones de nuestro tiempo. Se sienten

aludidos por los problemas humanos y sociales, viven comprometidos. Para otros la fotografía es un medio de realizar sus aspiraciones artísticas personales.”¹⁴

Esto parece indicar que existe una especie de contraposición entre la foto documental y la foto construida.

Sin embargo, esta clasificación es un tanto engañosa, ya que es imposible plantearnos la existencia de un documento puro. La objetividad del sujeto (fotógrafo) es puesta en duda debido a que el sujeto puro alejado de prejuicios y de concepciones previas a la toma fotográfica es una condición que no sucede en la realidad. La imagen fotográfica, aún cuando tenga como única pretensión documentar los hechos, está cargada de otras significaciones que hacen que su estado de “pureza” sea únicamente ideal. En un ensayo titulado *Otra Objetividad* que Jean-François Chevrier y James Lingwood realizan de manera conjunta señalan que “ninguna observación ni descripción, por precisas o científicas que sean, pueden establecer un “hecho puro”. (...) Toda representación, incluso si es fotográfica, es ficción y artificio, que toda „factualidad es artificialidad’, en palabras de Baudrillard.”¹⁵

Así pues esa absoluta veracidad de una imagen documental resulta una propuesta ingenua. Asimismo, también es innegable que la fotografía construida se puede llegar a convertir en un registro de una época, una sociedad o una cultura. Esto debido a que la foto también es susceptible de ser re-significada en la medida en que es determinada por un contexto. Barthes explica que la fotografía tiene un carácter

¹⁴ Freund, Gisele. *Op. Cit.* p. 171

¹⁵ Chevrier, Jean Francois y Lingwood, James, “Otra Objetividad” en *Efecto real, debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2004, p. 269

denotativo, lo que se entiende como la objetividad de la imagen, pero también posee un rasgo connotativo que no se deja captar de inmediato a nivel de mensaje en sí, pero se induce de ciertos fenómenos que tienen lugar a nivel de la producción y de la recepción del mensaje (codificación). Lo que sucede es que el mensaje connotado (o codificado) se desarrolla en este caso a partir de un mensaje *sin código*. De ahí la paradoja de la imagen fotográfica, el mensaje fotográfico es, en principio objetivo, pero cargado de un sentido secundario a la vez. Revisaremos este planteamiento más adelante.

Dubois lo expone de la siguiente manera, y me permito reproducir toda la cita porque me parece resume excepcionalmente este carácter propio de la fotografía (de lo fotográfico):

“antes y después de ese momento del registro “natural” del mundo sobre la superficie sensible hay, de una y otra parte, gestos absolutamente “culturales”, codificados, que dependen por completo de opciones y decisiones humanas (*antes*: elección del tema, del tipo de aparato, de la película, del tiempo de exposición, del ángulo de visión, etcétera – todo lo que prepara y culmina en la decisión última del disparo-; después: todas las elecciones se repiten en ocasión del revelado y el tiraje; la foto entra en los circuitos de difusión, siempre codificados y culturales – prensa, arte, moda, porno, ciencia, justicia, familia...). Es por tanto sólo *entre* dos series de códigos, únicamente durante el instante de la exposición propiamente dicha, que la foto puede ser considerada como un puro acto-huella (un “mensaje sin código”). Es ahí, *pero ahí solamente*, que el hombre no interviene y no puede intervenir so pena de cambiar el carácter fundamental de la fotografía. Hay

ahí una falla, un instante de olvido de los códigos, un índice casi puro. Este instante, por cierto, no habrá durado más que una fracción de segundo y será enseguida tomado y recuperado por los códigos, que ya no lo soltarán (...)”¹⁶

Se trata pues de entender que la imagen puramente denotativa es un mito. Ya que, en la medida en que la fotografía es partícipe de un sistema de significaciones que determinan su sentido, la clasificación de la fotografía como documental o construida resulta vacía ya que sólo posee sentido estrictamente en el ámbito práctico. Susan Sontag, lo expresa de la siguiente manera:

“Dos actitudes subyacen a esta suposición de que cualquier cosa en el mundo es material para la cámara. Para una hay belleza o cuando menos interés en todo, si se ve con un ojo suficientemente perspicaz. (...) La otra trata todo como objeto de un uso presente o futuro, como material de cálculos, decisiones y predicciones. Para una actitud no hay nada en el mundo que no debiera ser *visto*; para la otra, no hay nada que no debiera de ser *registrado*.”¹⁷

Estas dos *actitudes*, estética e instrumental o construida y documental, no se contraponen en el ámbito fotográfico. Una foto que tiene un intención estética también posee rasgos documentales latentes que pueden manifestarse cuando la foto cambia de uso o bien cuando la foto es transmitida en un canal interpretativo diferente. Asimismo una foto documental puede poseer formas estéticas, incluso, como ya lo señalábamos en el capítulo anterior, la forma estética de la imagen puede permanecer a pesar de que la relevancia del tema pierda sentido debido al paso del

¹⁶ Dubois, Philippe. *Op. Cit.* p. 49

¹⁷ Sontag, Susan. 2006, *Op. Cit.* p. 246

tiempo. Una imagen está destinada a este tipo de re-significaciones o cambios de sentido en tanto que participa de dinámicas propias de un mundo cultural que otorga sentidos en función de diversos intereses o usos. Los límites entre la imagen fotográfica como documento y como arte se desvanecen, dando paso a la Fotografía como *medio*. Trataremos esta idea un poco más adelante.

Por ahora es importante dejar en claro que:

“para nosotros, la diferencia entre el fotógrafo como mirada individual y el fotógrafo como cronista objetivo parece fundamental, y a menudo esa diferencia se tiene erróneamente por la frontera entre la fotografía en cuanto arte y la fotografía en cuanto documento. Pero ambas son extensiones lógicas de lo que significa la fotografía: la anotación, en potencia, de cuanto hay en el mundo, desde todos los ángulos posibles.”¹⁸

Teniendo esto en cuenta nos enfocaremos a hablar de la fotografía vinculada con el arte. De ahora en adelante si nos referimos a la fotografía construida habrá que estar consientes de los planteamientos aquí expresados, y pensarla como una categoría práctica para referirnos al aspecto explícitamente artístico de la imagen fotográfica.

Ahora bien, para comprender los alcances de la imagen fotográfica en el ámbito del arte, tendremos que partir de la relación con la pintura. Esto debido a que siempre se han vinculado en diferentes aspectos, ya sea como rivales o como cómplices es innegable que comparten vínculos de diversas maneras. Piénsese, por ejemplo, que la fotografía en cuestiones técnicas o formales sigue siendo regida por los cánones clásicos de la pintura. La ley de los tercios, la ley del horizonte o de la

¹⁸ Sontag, Susan, 2006, *Op. Cit.* p. 245

mirada, son algunos formatos bajo los cuales se enseña fotografía actualmente y provienen de la pintura renacentista.

Es pues necesario conocer cómo funciona esta relación fotografía-pintura. Ya que precisamente se parte de esta supuesta conexión para asociar a la fotografía con el ámbito artístico. En principio se asocia el aspecto documental de la foto a los usos instrumentales, como testimonio ligado a las ciencias, pero cuando se quiere situar a la fotografía dentro del arte, se recurre a asociarla entonces con la pintura, como si fuese una rama que se desprende de ella. Esta idea es bastante engañosa porque lo que une la fotografía a la pintura podrían ser algunos aspectos técnicos o formales, pero no existen uniones en principio conceptuales, teóricas*, es decir, la esencia de la pintura y de la fotografía es sustancialmente distinta.

Para explicarlo es necesario comprender de dónde surgen esos vínculos y cómo es que cada una toma su propio camino. Cuando se inventa la fotografía va permeando en diversos aspectos sociales, culturales, y con el tiempo, también en el arte. Dentro de este último, es indiscutible que la foto acarrea transformaciones y debates muy serios. El más grande debate, y al que nos enfocaremos en este momento, es la idea de que la foto captura lo que hay en el mundo tal cual es, es por lo tanto un medio mecánico que no requiere de habilidades propias de la imaginación o del genio. Mientras que la pintura sería arte en la medida de que requiere de técnica,

* La pintura y la fotografía pueden compartir vínculos conceptuales solo en la medida en que sean explicitados por la intención del autor. Actualmente existen trabajos de fotógrafos que pintan sobre las fotografías o incluso de la llamada “pintura digital” que comparte plataformas de edición con la fotografía digital, etc. Pero la esencia de la fotografía y la de la pintura permanecen autónomas y propias de cada medio.

conocimiento, imaginación, etc., además claro de que no es simple registro sino más bien representación e interpretación del artista.

Cuando la fotografía toma fuerza y empieza a tener ciertas atribuciones de la pintura y a ser motivo de estudio por parte de los teóricos y de reconocimiento por parte de los espectadores. Cuando la fotografía comienza a estar presente en el mundo de los museos, la pintura se ve orillada a enfrentar una “crisis de identidad”, porque la foto se ha convertido no sólo en un registro sino en una expresión a partir sobre todo de pictorialismo fotográfico. Esto conlleva a un replanteamiento dentro de la pintura, a la búsqueda y a la renovación de sus fundamentos. Es en este momento, en la década de 1920, que esta crisis de identidad de la pintura trae nuevos planteamientos no sólo como corrientes pictóricas, por ejemplo el expresionismo, sino también a nivel teórico.

Se podría decir que una de las causas de que el realismo en la pintura perdiera fuerza es la introducción de la fotografía en el arte, dando paso a nuevas propuestas pictóricas. La pintura comienza a interesarse entonces por la abstracción y lo conceptual. Laura González Flores, notable teórica mexicana, lo explica de la siguiente manera:

“Como con la invención de la fotografía se logró una reproducción mimética de la realidad prácticamente perfecta, con una relativa sencillez de medios, la Pintura quedó relevada de su papel de proveedora de imágenes objetivas. Se abrió así el camino para la experimentación de lo no-figurativo o

abstracto. Con la abstracción surgen en la pintura, nuevas nociones de artísticidad y objetividad.”¹⁹

Además antes de continuar debemos señalar se puede hablar de una clara influencia de la fotografía en la pintura, por ejemplo, en movimientos como el fotorrealismo, en el cual es un género de la pintura que se basa en realizar un cuadro a partir de una fotografía. Y obviamente, el hiperrealismo, que trata de reproducir la realidad con tanta “objetividad y veracidad como la fotografía”. Como estos ejemplos de influencias se pueden enumerar varios más. Sin embargo, lo importante es tener claro que estos dos medios (fotografía y pintura) han tenido una relación bastante prolífica y con muchas vertientes que en este momento no alcanzaríamos a analizar.

Regresando al tema que nos ocupa, es decir, al hecho de que la fotografía libera a la pintura del peso de la realidad, es evidente que la fotografía no quedará relegada al registro de los acontecimientos. Sino que también comenzará a ser participe de otros ámbitos, en un principio sin tener propiamente claras las normas bajo las cuales habrá de regirse. David Campany explica cómo sucedió:

“desde 1920, los museos más destacados han expuesto imágenes de archivo considerándolas como arte. El canon oficial de la fotografía artística, consolidado y promocionado hacia mediados del siglo XX, se estableció reuniendo una serie de criterios muy dispersos. Junto con fotografías que tenían vocación artística se podían encontrar imágenes tomadas por fotógrafos profesionales con ambiciones artísticas explícitas pero también obras

¹⁹ González Flores, Laura. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* España, Editorial Gustavo Gili, 2005, p.63

realizadas por fotógrafos de archivos funcionales de los más diversos campos reconducidos al mundo del arte por comisionados y directores de museos.”²⁰

Aún a pesar de que no se tienen los criterios propiamente establecidos en cuanto a la intervención de la imagen fotográfica en el arte. Se empiezan a abrir los espacios de reconocimiento de la fotografía como una disciplina autónoma que habrá de ser pensada bajo sus propias reglas. Ya no habrá motivos para pensar que es una disciplina menor que emana o surge de la pintura, ni mucho menos que se contrapone. Simplemente se plantea como un medio diferente de la pintura, sin que esto tenga juicios de valor. La foto es pues un *medio* con estructuras, dinámicas y normas propias.

Este reconocimiento ya lo había manifestado un gran teórico de la fotografía en 1925, Lazlo Moholy-Naghy situando a la foto en su merecido lugar al manifestar que:

“la antigua querella entre artistas y fotógrafos a fin de decidir si la fotografía es un arte, es un problema falso. No se trata de reemplazar la pintura por la fotografía, sino de clarificar las relaciones entre la fotografía y la pintura actuales, y evidenciar que el desarrollo de medios técnicos, surgidos de la revolución industrial, han contribuido grandemente en el génesis de nuevas formas de la creación óptica.”²¹

Hasta nuestros días la fotografía se ha visto influida por los planteamientos estéticos y filosóficos referentes a la pintura. Se trata, como ya señalaba Moholy-Naghy, de reconocer las leyes particulares de la imagen fotográfica. Resulta

²⁰Campany , David. (ed.) *Arte y fotografía*, Barcelona, Phaidón, 2006, p. 11

²¹ Citado por Freund, Gisele en *La fotografía como documento social*. ... p. 173

indispensable, aceptar que la fotografía tiene su propio espacio en las diferentes estructuras de la cultura, que se manifiesta como arte o como documento y que actualmente posee sus propios postulados teóricos.

Ahora bien, los aspectos diferenciales entre fotografía y pintura podrían resultar bastante evidentes, pero es necesario señalarlos. En principio la pintura es, como bien señala Dubois, polimórfica lo cual quiere decir que cada rasgo del cuadro es una decisión del pintor, cada pincelada es una elección continua, en la pintura se puede corregir en todo momento la perspectiva, la composición, etc. Mientras que en la foto esto no es posible:

“Ahí está la gran diferencia: en la foto todo se da de una sola vez. El acto fotográfico es global y único, sólo puede hacer una elección, de una vez por todas y para la imagen en su totalidad. Puede intervenir, ciertamente, antes y después de esa elección, pero, como ya se ha dicho no se puede intervenir en la constitución misma de la imagen.”²²

Además la pintura es re-presentación, mientras que la fotografía es primordialmente presentación*, es decir, presencia de algo que ha sido, que no es más de esa manera, presencia de una ausencia, si se quiere. Pero no posee el carácter de representación de la pintura. Esto tiene que ver con su carácter de índice, es decir, a diferencia de la pintura, la fotografía es una huella luminosa por contacto: hay una

²² Dubois, Philippe. *Op Cit.* p. 96

* Lo cual no quiere decir que la fotografía no sea también representación. Pero se plantea de la idea de la presentación porque la fotografía es esencialmente una muestra directa de lo real. Presencia de algo que ha sido.

contigüidad real y física con el referente. Esta idea del índice fotográfico ya la habíamos mencionado, y habrá que tenerla presente porque será bajo la cual trataremos el siguiente apartado.

Así pues queda establecido que la fotografía y la pintura son dos medios esencialmente distintos. Para cerrar con esta idea González Flores, nos deja claro que:

“a partir del momento en que la fotografía logra una autonomía plena como paradigma resultará innecesario definirla en relación a algo más. Sobrará cualquier explicación de conexión con el Arte o con la Ciencia: tal asociación se sobreentenderá de manera tácita a través del canal de distribución que se escoja para el medio. Si la fotografía se integra a la prensa, la tecnología o la investigación, funcionará como Ciencia; si, en cambio, se contempla dentro de un contexto museístico, funcionará como Arte; y si finalmente, se distribuye a través de canales políticos y/o publicitarios funcionará como Ética. Su adscripción a una u otra categoría no dependerá de una cualidad inherente a la imagen fotográfica, sino, más bien de su funcionamiento dentro de una canal de distribución.”²³

Así una fotografía puede funcionar como publicidad o como arte, o bien como reportaje y arte, etc. Dependerá entonces del uso y de los canales de distribución que la imagen demande. El planteamiento de Laura González Flores resulta muy interesante, ya que además de establecer la autonomía de la fotografía, nos introduce también en la noción de *canales de distribución*. Con ello la fotografía se piensa como

²³ González Flores, Laura. *Op. Cit.* p. 107

un sistema de significaciones* dentro de un contexto. La fotografía ahí funciona como un texto abierto propenso a significaciones o re-significaciones.

Uno de los canales de distribución moderno es el museo. El museo como institución cuya función en sentido estricto sería la exhibición del arte, sin embargo, como sabemos el museo se ha transformado en un espacio de entretenimiento para diversos sectores**, y se rige indistintamente bajo las exigencias del gusto de unos cuantos (críticos o curadores) o las exigencias del mercado capitalista. Y es que es innegable, y esta es una de las críticas que se le puede hacer a este planteamiento teórico, que son precisamente los canales de distribución los que determinan el valor artístico de las piezas. Desde mi punto de vista, el verdadero problema radica en asumir dogmáticamente que una fotografía que está en un museo es arte y que si es hecha por un amateur e impresa en una revista no puede poseer el mismo valor.

Resulta evidente que:

“la fotografía es la única de las artes importantes en la cual la formación profesional y los años de experiencia no confiere una ventaja insuperables sobre los no formados e inexpertos: por muchas razones, entre ellas la importante función que desempeña el azar (o la suerte) al hacer fotos y la inclinación por lo espontáneo, lo tosco, lo imperfecto.”²⁴

* Habría que decidir primero si lo que llamamos obra de arte puede reducirse a un sistema de significaciones.

** Actualmente se pueden ver en prestigiosos museos exposiciones de la muñeca Barbie, por ejemplo.

²⁴ Sontag, Susan. 2004, *Op. Cit.* p. 38

Aún a pesar de dicha característica de la fotografía lo ideal sería tratar de tener una visión crítica: tanto para el teórico, crítico o curador de arte, como para el artista o el fotógrafo, la imagen debe poseer una correspondencia entre forma y contenido. El aspecto formal (estético, técnico, creativo) debería corresponder con el contenido (fondo teórico o filosófico) de la obra.

Asimismo dentro del ámbito de la fotografía, sobre todo hablando en términos del arte contemporáneo, la participación de espectador como lector de la obra, en este caso la fotografía, debiera ser una lectura consciente o crítica. Dicha lectura será más completa en la medida en que el lector posea el bagaje (en términos culturales) necesario para leer la obra en todos sus niveles de significado. Si bien es cierto que no existe una única lectura-interpretación de la fotografía, sino muchas lecturas posibles; estas ideas pueden ser bastante arriesgadas, aún así, la fotografía contemporánea tiende hacia este tipo de planteamientos.

Volviendo a la foto dentro del mundo del arte se debe pensar en la enorme apertura que se ha generado en la fotografía actualmente, y es que la fotografía supone un medio maleable y múltiple para los creadores. “La fotografía en el contexto del arte es igualmente variada. A ella se dedica un abanico amplísimo de identidades artísticas distintas: fotógrafos de arte, artistas, artistas fotográficos, artistas que se sirven de la fotografía y fotógrafos.”²⁵ La fotografía funciona como medio de experimentación, introduce nuevas estructuras, facilita otras posibilidades en el mundo del arte. Un claro ejemplo es que la fotografía se ha convertido en un soporte o base de otras disciplinas como la instalación, la performance o la escultura. El

²⁵ Campany, David. *Op. Cit.* p. 11

fotógrafo Thomas Demand por ejemplo, llevó a cabo un proyecto escultórico que consistía en recrear un bosque a escala real de papel, la fugacidad de la esculturas quedo fijada en la serie fotográfica que el mismo Demand realizó. Como este simple ejemplo abundan dentro del ámbito fotográfico contemporáneo, piénsese, por citar alguno fotógrafos, en el trabajo de Fischli & Weiss, Charles Rey, William Wearing, Philip-Lorca Dicorcia, Cindy Sherman, Hiroshi Sugimoto. El trabajo de estos fotógrafos es variado, varía desde la performance hasta la escultura, lo que se quiere mostrar es precisamente que la fotografía permea en otros ámbitos, muchas veces haciendo que nos replanteemos esquemas del arte o bien ofreciendo diversas alternativas o mecanismos para la creación.

Mas allá de pretender establecer una categoría de tipo ontológico sobre la fotografía, lo que se ha tratado de dejar claro en estas breves páginas es que:

“Cuando se habla sobre fotografía en términos modernos tiende a sobreentenderse su definición. Se presupone que todo el mundo la sabe: la fotografía es ella misma, Fotografía con F mayúscula, y punto. Ubicua, la fotografía pierde, en la época contemporánea, la condición de hija bastarda de la Pintura, para instalarse cómodamente en un estado de proliferación y multiplicación escandalosa que desborda toda descripción. La Fotografía es todo: lo que está enmarcado sobre la mesa camilla, lo que se publica en la prensa diaria, lo que nos muestra el mundo en los libros de prensa, lo que nos informa sobre el microcosmos y el macrocosmos. Incluye tanto las maravillosas imágenes de los fetos en una bolsa uterina de los años sesenta como las últimas imágenes enviadas desde Marte. Gracias a ella nos apropiamos simbólicamente del mundo y mediatizamos nuestra percepción de

lo propio y lo lejano. Y todo esto lo asimilamos sin conciencia alguna: el medio, en su definición moderna, se torna inasible, natural y transparente.”²⁶

La idea es que desde ahora seamos capaces de distinguir la Fotografía en sí misma, la Fotografía como paradigma, la Fotografía autónoma, y que reconozcamos que a partir de aquí se nos abren múltiples posibilidades tanto en el aspecto documental (informativo) como en el aspecto artístico de la imagen fotográfica. Tener presente que estos dos aspectos nos ofrecen además la posibilidad de comprender el mundo. Y quizá pensar a partir de aquí una nueva estructura de pensamiento: *Lo Fotográfico*.

²⁶ González Flores, Laura. *Op. Cit.* p. 107

III. APROXIMACIONES A LA FOTOGRAFÍA. REALIDAD, LENGUAJE E ÍNDEX

“La foto puede ser una prueba convincente, instructiva e irrefutable. Eso es tan evidente, que ni hay que insistir en ello. Pero al mismo tiempo, sucede con frecuencia que no se sabe demasiado qué es lo que prueba.”

Philippe Dubois

1. REALIDAD

La fotografía, como lo hemos mencionado anteriormente, establece una relación con el mundo, con lo real que hay en el mundo. Esta relación generalmente es entendida como una correspondencia entre el objeto o el hecho que aparece en la imagen fotográfica y el referente físico que ha sido. Esta correspondencia generalmente nos hace pensar que los objetos que aparecen en la imagen fotográfica son reales (verdaderos). Existe la creencia de que la fotografía nos brinda una imagen fiel y real del mundo. La fotografía posee credibilidad, este rasgo se le ha atribuido sobre todo por su carácter mecánico o técnico.

La manera en la que la fotografía se acerca a la realidad ha sido planteada desde varias perspectivas, ya que “toda reflexión sobre un medio cualquiera de expresión debe plantearse la cuestión fundamental de la relación específica que existe entre el referente externo y el mensaje producido por ese medio. Se trata de la cuestión de los modos de representación de lo real, o si se quiere, la cuestión del

realismo.”²⁷ Esta cuestión ha sido tratada a lo largo del tiempo principalmente desde tres posiciones que analiza Philippe Dubois y que expondremos a continuación.

Antes, es necesario hacer un par de aclaraciones, en principio debemos hacer énfasis en el hecho de que los tres discursos sobre la cuestión del realismo son susceptibles de recibir diversas críticas y cuestionamientos, ninguno de ellos es inequívoco, se trata más bien de tres maneras de acercarse a la comprensión de la relación que establece la fotografía con el mundo. En segundo lugar, es necesario mencionar que aunque se presentan digamos en orden cronológico, esto no sucede necesariamente con todos los planteamientos teóricos por parte de algunos autores que se adscriben dentro de los tres discursos.

En primer lugar el *discurso de la mimesis*, es decir la fotografía como un espejo de lo real. En este discurso primario se toma la *semejanza* que hay entre la fotografía y su objeto como punto de partida. A través de la foto se establece una relación análoga o mimética con la realidad. La fotografía es considerada una mera imitación (la más perfecta) de la realidad. “Esta capacidad mimética, según los discursos de la época, la obtiene de sus misma naturaleza técnica, de su procedimiento mecánico, que permite hacer aparecer una imagen de forma ‘automática’, ‘objetiva’, casi ‘natural’, sin que intervenga directamente la *mano* del artista.”²⁸ Así pues, desde esta perspectiva el fotógrafo se presenta como desvinculado del acto fotográfico, él no interviene, únicamente *asiste* a la captura de la imagen del mundo.

²⁷ Dubois, Philippe. *Op. Cit.* p. 19

²⁸ *Ibíd.* p. 22

Al privilegiar el proceso técnico y el carácter mimético de la fotografía, ésta quedaría relegada únicamente a la función documental, a lo concreto, al contenido. Y quedaría sin considerar el proceso creativo de la imagen fotográfica. Obviamente, dentro de este planteamiento la fotografía y la pintura se contraponen, y es justamente esta última la que vendría a estar del lado del arte, lo imaginario y la creación. Sin embargo, como hemos mencionado anteriormente, aún cuando este es el fundamento de la opinión común y trivial sobre la fotografía, queda como una propuesta incompleta para comprender la relación de la fotografía con el mundo.

En un segundo momento se presenta el *discurso del código y la deconstrucción*, esto es, la fotografía como transformación de lo real. Dentro de este discurso se cuestiona la supuesta objetividad de la imagen fotográfica. “La imagen fotográfica, se intentaba demostrar, no es un espejo neutro sino un útil de transposición, de análisis, de interpretación, incluso de transformación de lo real, en el mismo sentido que el lenguaje, por ejemplo, y, como él, culturalmente codificado.”²⁹ Dentro de esta corriente se sitúa el estructuralismo y el discurso de la semiótica, y se han desarrollado grandes trabajos como los de Roland Barthes, René Lidekens y Umberto Eco.

En líneas generales, el discurso del código y la construcción subraya la idea de que la fotografía es evidentemente codificada desde la cultura, la sociedad, incluso la técnica o los valores estéticos. El valor de la fotografía como documento exacto y fiel del mundo es puesto en duda. No habría neutralidad e inocencia en la imagen fotográfica, ya que el uso determina la significación de los mensajes fotográficos.

²⁹ *Ibíd.* p.20

Debido a la importancia de este planteamiento nos detendremos más adelante a analizarlo.

Finalmente se nos presenta el *discurso del índice y la referencia*, es decir, la fotografía como huella de *un* real. Aquí se plantea que:

“el movimiento de deconstrucción (semiológica) y de denuncia (ideológica) de la impresión de la realidad, por útil y necesario que haya sido, nos deja sin embargo un poco insatisfechos. Algo singular subiste *a pesar de todo* en la imagen fotográfica, que la diferencia entre los otros modos de representación: un sentimiento de realidad ineluctable del que uno no llega a desembarazarse a pesar de la conciencia de todos los códigos que allí están en juego y que han procedido a su elaboración.”³⁰

Dentro de este discurso es inevitable tratar de ir más lejos en el análisis de la imagen fotográfica y reflexionar en otros términos la ontología de la fotografía.

Este es el planteamiento hacia el que encaminamos este breve trabajo de investigación y al cual le dedicaremos un apartado más adelante, por lo pronto habrá que tener en cuenta que bajo este discurso hay un retorno al referente como parte constitutiva de la imagen fotográfica. Analizando justamente la relación de conexión física entre el referente y su imagen. Dejando de lado la cuestión de la mimesis, la fotografía se torna inseparable de la experiencia referencial.

Hasta aquí los dos primeros discursos, (mimesis y transformación) que analizan el problema del realismo en la imagen fotográfica

³⁰ *Loc. Cit.*

“tienen en común el hecho de considerar la imagen fotográfica como portadora de un valor *absoluto*, o al menos *general*, ya sea por semejanza o por convención. (...) Podría decir que hasta aquí las teorías de la fotografía han situado sucesivamente su objeto en primer lugar en el orden del *icono* (representación por semejanza) y a continuación en el orden del *símbolo* (representación por convención general).”³¹

Pero es justamente el tercer planteamiento el de la fotografía como la huella de un real el que sitúa a la fotografía en el orden del *índex* (representación por contigüidad física del signo con su referente). A partir de aquí se entenderá la importancia de la experiencia referencial, ya que ante todo la foto es *índex*, y solamente después puede llegar a ser semejanza o a adquirir sentido.³²

Este planteamiento de la imagen inseparable de su referente ha sido propuesto por varios teóricos de la fotografía, el mismo Walter Benjamín la esbozaba, medio siglo antes que Barthes, al señalar en su texto titulado *Pequeña historia de la fotografía*, refiriéndose a una fotografía llamada *Pescadora de Newhaven* de David Octavios Hill, que:

“en la fotografía, en cambio nos sale al encuentro algo nuevo y especial: en esa pescadora de New Haven que mira al suelo con un pudor tan indolente, tan seductor, queda algo que no se agota en el testimonio del arte del fotógrafo Hill, algo que se resiste a ser silenciado y que reclama sin contemplaciones el nombre de la que vivió aquí y está aquí todavía realmente, sin querer entrar nunca en el ‘arte’ del todo. (...) A pesar de toda la habilidad

³¹ *Ibid*, p. 42

³² *Ibid*, p. 52

del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar de tal forma la chispita minúscula del azar, de aquí y de ahora, con la que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen, a encontrar el lugar inaparente donde, en la determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya mucho, todavía hoy anida el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás podemos descubrirlo.”³³

Sin duda hay en el texto de Walter Benjamín una especie de proto-planteamiento respecto a la referencia, sobre todo al aludir a ese momento que ya pasó hace mucho tiempo y que reclama una presencia que vivió allí (*que ha sido*). La idea de la referencia como algo que muestra el pasado pero ligada también al presente de la imagen fotográfica está planteada aquí de manera explícita, sin embargo poco desarrollada.

Tiempo después Roland Barthes establece que la esencia de la fotografía radica en que el referente siempre está ahí. La fotografía no es solamente huella o documento, es también una demostración de que algo efectivamente ha sido. En la imagen fotográfica permanece de algún modo la fuerza del referente. La fotografía perpetua al referente. (Por eso en el uso como talismán, no se trata tanto de la semejanza del objeto amado como de la presencia latente: la indescriptible intensidad del referente que estuvo ahí.)

³³ Benjamin, Walter. *Sobre la Fotografía*. España, Pre-Textos, 2005, p. 26

Así pues será Roland Barthes quien exponga todo el peso que tiene el referente en la fotografía sobre todo en su obra *La cámara lúcida*. Incluso, él señala que el referente de la fotografía es distinto de otros sistemas de representación, ya que posee características singulares y propias que configuran la esencia de la fotografía. Tal es el peso del referente que en él se funda el noema de la fotografía, y como ya lo habíamos mencionado, solamente después la foto adquiere sentido como Arte o como documento. Así pues Barthes establece que:

“Llamo ‘referente fotográfico’ no a la cosa *facultativamente* real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada ante el objetivo y sin el cual no habría fotografía. La pintura por su parte, puede fingir la realidad sin haberla visto. El discurso combina unos signos que tienen desde luego unos referentes, pero dichos referentes pueden ser y son a menudo ‘quimeras’. Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado ahí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la Fotografía. Lo que intencionalizo en una foto no es ni el Arte, ni la Comunicación, es la Referencia, que es el orden fundador de la Fotografía.”³⁴

Aun cuando el valor del planteamiento de Barthes es innegable respecto a la teoría de la fotografía, lo cierto es que bajo estos lineamientos del discurso del código y la codificación se puede llegar a caer en la trampa del referencialismo. Es decir, en este tipo de concepción, el referente tiene un valor absoluto y dominante en el

³⁴ Barthes, Roland. 1989, *Op. Cit.* p. 136

proceso fotográfico, y no debemos olvidar que fotografía debe entenderse como un *acto fotográfico*. Así pues, como señala Philippe Dubois habrá que tener cuidado de no caer en ese culto de la *referencia por la referencia*.*

Finalmente, para evitar el problema del referente “hay que relativizar antes el campo y el alcance de la referencia, aunque sea inevitable y nodal („noemática’)”³⁵; esto se logra al introducir el concepto del *índex*. Entre quienes analizan esta noción destacan los planteamientos de Charles S. Pierce y, específicamente en este trabajo estamos siguiendo los lineamientos de Philippe Dubois.

Retomaremos el tema del *índex* más adelante, por lo pronto hemos realizado un breve recorrido sobre los discursos bajo los cuales se aborda la relación del mundo con la realidad (realismo). Sin duda este tema presenta muchas posibilidades de análisis que no se agotan aquí, y que se siguen desarrollando bajo la perspectiva de la fotografía contemporánea.

Es necesario pues tener en cuenta que la fotografía actualmente ha permeado la noción de realidad que poseemos. La realidad que conocemos o que configuramos a partir de una imagen fotográfica es inagotable, lo que una imagen nos puede decir del mundo y también lo que no puede decir, lo que muestra y lo que oculta, lo que señala y lo que esconde; lo que la fotografía nos hace mirar, y acaso comprender, es infinito, tan infinito como al realidad misma.

* Dubois señala que se cae en el referencialismo al absolutizar el “principio de transferencia de realidad” y se adopta una actitud exclusivamente subjetiva con pretensión ontológica.

³⁵ Dubois, Philippe. *Op. Cit.* p. 47

Ahora bien, debemos también comprender que lo que la fotografía nos ofrece son vínculos con el mundo, huellas de lo que ha sido. Sin embargo, la realidad no se agota en la imagen, nunca se aprehende por completo al mundo en una fotografía. Las fotos son una forma particular de acercarnos a la realidad que conocemos, y como ya lo señalamos, también pueden distanciarnos de las cosas y los hechos del mundo. Es pues evidente, que:

“las fotografías son un modo de apresar una realidad que se considera recalcitrante e inaccesible, de imponerle que se detenga. O bien amplían una realidad que se percibe reducida, vaciada, percedera, remota. No se puede poseer la realidad, se puede poseer (y ser poseído por) imágenes; al igual que como afirma Proust, el más ambicioso de los reclusos voluntarios, no se puede poseer el presente pero se puede poseer el pasado.”³⁶

No se posee la realidad en imágenes, por lo menos no completamente. Y es que la imagen fotográfica puede distanciarnos del mundo. La fotografía, como lo mencionamos al hablar del aspecto documental, tiene la facultad de enmascarar los hechos, de trasfigurar, de distorsionar. A veces, como dice Susan Sontag, “poseer el mundo en forma de imágenes es, precisamente, volver a vivir la irrealidad y la lejanía de lo real.”³⁷ De cualquier forma, se trata de dos facultades que posee la imagen fotográfica: *acercamiento* y *distanciamiento*. Contrariamente a lo que se pudiera pensar, ninguno de las dos está por encima de la otra. Se trata más bien de tener en cuenta que aquello que nos dice la imagen fotográfica es una huella de un mundo que

³⁶ Sontag, Susan. 2006, *Op. Cit.* p. 229

³⁷ *Ibid.*, p. 230

está ahí y al cual se puede acceder y comprender de muchas maneras y una de ellas es, precisamente, *la fotografía*. (Ahora sí como categoría de conocimiento y pensamiento: *lo fotográfico*)

Finalmente, la distinción entre la realidad y la imagen fotográfica es tan tajante como obvia: “en el mundo real, algo *está* sucediendo y nadie sabe que *va* a suceder. En el mundo de la imagen, *ha* sucedido, y siempre *seguirá* sucediendo así.”³⁸

³⁸ *Ibid.* p. 235

2. LENGUAJE

*“Gracias a la imagen, o mejor: gracias a lo que en la imagen
es imagen pura (bien poca cosa, a decir verdad)
podemos prescindir de la palabra sin dejar por ello de entendernos.”*

Roland Barthes.

Dentro del discurso del código y la deconstrucción se adscriben varias propuestas, entre ellas destaca principalmente el planteamiento de Roland Barthes, para tratar de explicar y evaluar aspectos que considero importantes y que repercuten en el discurso del índice, me baso en los dos textos claves en cuanto a fotografía se refiere de Barthes, a saber: *La cámara lúcida, Nota sobre la fotografía y Lo obvio y lo obtuso, imágenes, gestos y voces*.

Primero hay que entender por qué se da un desplazamiento hacia este tipo de discurso, dejando de lado el aspecto puramente mimético de la imagen fotográfica. Philippe Dubois, nos explica que:

“puesto que de ahora en adelante se negará a la fotografía toda posibilidad de ser simplemente un espejo transparente del mundo, puesto que ya no puede, por esencia, revelar la verdad empírica, veremos desarrollarse diversas actitudes que van todas en el sentido de un desplazamiento de esta capacidad de verdad, de su anclaje en la realidad hacia un anclaje en el mensaje mismo: por el trabajo (la codificación) que implica sobre todo en el plano artístico, la foto se va a convertir en reveladora de la verdad interior (no

empírica). Es en el artificio mismo que la foto se volverá verdadera y alcanzará su propia realidad interna. La ficción alcanza e incluso supera la verdad.”³⁹

Antes de entrar de lleno a las propuestas de Barthes, es necesario señalar que el planteamiento de la fotografía como una imagen codificada e interpretada desde sistemas de significaciones ya estaba presente en algunos planteamientos de Pierre Bourdieu, Robert Castel y Rudolf Arheim, en este último sobre todo al tratar la cuestión de la percepción visual, aunque él se centra en estudios de corte más bien psicológico, es bastante interesante el planteamiento que realiza en torno la codificación, la percepción de la imagen, el espectador y la lectura de la imagen, pero vayamos por partes.

Arnheim señala que toda experiencia visual se aloja dentro de un contexto de espacio y tiempo. Asimismo, que el hecho de observar un acontecimiento ya lo modifica. Definitivamente la propuesta de Arnheim se sitúa principalmente dentro de la percepción del espectador, y es que sin duda el conocimiento por parte del observador, de lo que significa determinado objeto en una imagen fotográfica, contribuye poderosamente a configurar el sentido más profundo de la obra⁴⁰. Dentro de esta propuesta el lector es un sujeto activo, y es que la connotación de la imagen no sólo se da en el momento de realizar una fotografía, sino que también en la lectura de la misma.

³⁹ Dubois, Philippe. *Op. Cit.* p. 40

⁴⁰ Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual, psicología del ojo creador*, España, Alianza Forma, 1999, p. 63

Posiblemente, desde este discurso es fácil caer en el subjetivismo, sin embargo, una de las ideas más rescatables, y que también estará presente en la propuesta de Barthes bajo la noción de connotación cognoscitiva, es precisamente que “la imagen fotográfica es determinada por la totalidad de experiencias visuales que hemos tenido de ese objeto, o de esa clase de objeto, a lo largo de nuestra vida.”⁴¹ Reitero que el planteamiento de Arnheim estaría dentro de la psicología de la percepción, pero definitivamente ciertas propuestas resultan sumamente pertinentes en el discurso del código.

Del mismo modo, Robert Castel en la investigación de campo coordinada por Pierre Bourdieu, llega a ciertas conclusiones respecto a la codificación de la imagen fotográfica, al establecer que el mismo objeto puede tener cargas simbólicas diferentes, ya que su sentido estaría determinado por el contexto al que uno lo refiere, es decir, “la realidad del símbolo reside esencialmente en la significación que le da aquél –individuo o grupo– para quien el símbolo simboliza. Es la intención de quien lo ha fotografiado o de quien lo percibe, más que su situación de *analogon* de la presencia, lo que mantiene la existencia del objeto fotográfico.”⁴² Aunque poco reconocido, el trabajo de Castel resulta interesante, sobre todo por la idea de la *re-significación* que se sigue de sus planteamientos.

Siguiendo esta línea de reflexión, la fotografía simboliza entonces dentro de un contexto, toma sentido en función de sistemas de significación como la cultura, el Arte, etc. Nos estaríamos adentrando en un planteamiento en el cual la foto tendría un

⁴¹ *Ibid.* p. 63

⁴² Castel, Robert “Imágenes y Fantasmas” en *Un arte medio, ensayos sobre los usos sociales de la fotografía*, España, Ed. Gustavo Gili, p. 336

mensaje. Si existiese un mensaje en la fotografía podría mostrarse de forma directa, o podría tratarse de un mensaje *velado*, o como dice Susan Sontag: si las fotografías son mensajes, el mensaje es diáfano y difuso a la vez.

Entonces habría que pensar si la fotografía dice más de lo que muestra, si la información que puede darnos del mundo no se encuentra solamente en lo que proclama, sino en lo que *revela*. Esto generaría otros problemas. Al suponer que la fotografía es, no sólo un objeto que genera información de la realidad, sino una interpretación de la misma; y que además posee mensajes y *dice* más que lo que en apariencia vemos, entonces tendríamos que hablar de potenciales códigos, lo cual nos conduce irremediabilmente a esbozar la posibilidad de un lenguaje propiamente fotográfico.

Pero el problema radica en que no hay símbolos si no es dentro de un sistema simbólico que conozcan todos aquellos para quienes es legible como tal. Es decir, el espectador-lector de la imagen fotográfica también tiene una participación en la conformación del sentido, es decir, la fotografía sería “leída” por un público específico que posee una “reserva de signos”. Lo que implica esta reserva de signos es que existe un *código** (como en el lenguaje) que es compartido por un grupo. Así pues, para que la foto sea propiamente un lenguaje es necesario un código.

Sin embargo, el mismo Barthes establece que la fotografía es un mensaje sin *código*. Como ya señalamos anteriormente, para Roland Barthes la fotografía posee un carácter denotativo, lo que podría ser la objetividad de la imagen, pero también posee

* Por *código* entendemos la reserva común de signos de la que el emisor y el destinatario extraen las unidades del mensaje.

un carácter connotativo que no se deja captar de inmediato a nivel de mensaje en sí, pero se la puede inducir de ciertos fenómenos que tienen lugar a nivel de la producción y de la recepción del mensaje (codificación). Lo que sucede es que el mensaje connotado (o codificado) se desarrolla en este caso a partir de un mensaje *sin código*.

Pero tratemos de ser más explícitos, Barthes en su texto *Lo obvio y lo obtuso*, explica que el mensaje en la fotografía es tanto literal (denotado) como simbólico (connotado). Todo espectador que pertenezca a una cultura percibe algo más que lo puramente literal. Así pues el espectador recibe a la vez ambos mensajes. Ahora bien, toda imagen fotográfica es polisémica, es decir, “toda imagen implica, subyacente a sus significantes, una cadena flotante de significados, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás. La polisemia provoca una interrogación sobre el sentido (...)”⁴³; esto implica que una misma imagen moviliza significados diferentes. Barthes señala que existen técnicas para fijar un solo sentido, a estas técnicas las denomina *anclaje*, un claro ejemplo de esto se da en las fotos de prensa, las cuales el mensaje lingüístico (el texto que acompaña a la foto) es un control con respecto a la libertad de la significación de la imagen.

Siguiendo este discurso sin duda, el sentido de la imagen estaría determinado casi completamente por el uso, Robert Castel, en el ensayo *Imágenes y fantasmas*, expone al respecto lo siguiente:

⁴³ Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. España, Paidós, 1986, p. 35

“la referencial al objeto representado introduce siempre un incremento de indicaciones parasitarias, esbozos de significación descontrolada, sentidos laterales que autorizan cualquier lectura sin consolidar jamás ninguna. Solo las indicaciones externas y extrínsecas pueden despojar de ambigüedad a las fotos. (...) Los medios artísticos empleados por los fotógrafos tienen a menudo por objeto convertir a la fotografía en algo unívoco y vincular el exceso de significante a un significado único.”⁴⁴

Ahora bien, regresando a Barthes, él explica que existirían tres niveles, el *informativo* que pertenece al ámbito de la comunicación; el nivel *simbólico** que se relaciona precisamente con la significación; y finalmente el tercer nivel: el ámbito de la *significancia* que se refiere al campo del significado (no es lo mismo que la significación). Así pues, el sentido simbólico es intencional y cerrado, impuesto por el autor, no ambiguo, o lo que es lo mismo: *obvio*. Mientras que el tercer sentido, el de la significancia sería *obtuso*, este sentido es discontinuo, indiferente a la historia y a la cultura. “El sentido obtuso parece como si se manifestara fuera de la cultura, del saber, de la información, desde un punto de vista analítico tiene un aspecto algo irrisorio; en la medida en que se abre al infinito del lenguaje, resulta limitado para la razón analítica.”⁴⁵

El sentido *obtuso* no estaría en la lengua, ni tiene un lugar estructural, es un significante sin significado. De aquí proviene toda la paradoja de la imagen

⁴⁴ Castel, Robert. *Op. Cit.* p. 336

* El nivel simbólico, a la vez se subdivide en simbolismo referencial, simbolismo diegético y simbolismo propio del autor.

⁴⁵ Barthes, Roland. 1986, *Op. Cit.* p. 52

fotográfica: el mensaje fotográfico es objetivo pero cargado de un sentido secundario a la vez. *Lo obvio* (stadium) donde estaría las significaciones del lenguaje fotográfico de alguna manera compartidas por todos, en este estadio habría una intención cerrada de comunicar algo, se trata de un sentido no ambiguo. Mientras que *Lo obtuso* (punctum) como eso que escapa a la comprensión inmediata, relativo a la subjetividad, lo obtuso estaría fuera del lenguaje pero dentro de la interlocución.

A partir de aquí, podemos comprender por qué la fotografía no es propiamente un lenguaje*. La foto como lenguaje, se sitúa sólo en el segundo nivel, en el *simbólico*. Sin embargo, en *el tercer sentido*, el que tiene que ver con la subjetividad, es imposible hablar de un código que se comparte por un grupo. Es justamente en este nivel donde la foto es un *mensaje sin código*, pero nada más aquí, porque al entrar a la esfera de la connotación se carga de significados. Y como ya mencionamos, el mensaje fotográfico es al a vez connotado y denotado, literal y simbólico, obvio y obtuso.

El mismo Barthes, reconoce en el libro *La cámara lúcida* que:

“la fotografía es inclasificable por el hecho de que no hay razón para *marcar* una de sus circunstancias en concreto; quizá quisiera convertirse en tan grande, segura y noble como un signo, lo cual le permitiría acceder a la dignidad de una lengua; pero para que haya signo es necesario que haya marca; privadas de un principio de marcado, las fotos son signos que no cuajan, que se *cortan*, como la leche. Sea lo que sea lo que ella ofrezca a la

* La única posibilidad de que la fotografía fuese un lenguaje sería como lengua ideográfica.

vista y sea cual sea la manera empleada, un foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos.”⁴⁶

La fotografía como lenguaje sólo pertenece al nivel simbólico, dicho de otra manera lo que se articula como lenguaje en la fotografía es únicamente lo comunicable de la imagen. Lo que se puede comunicar en la fotografía estaría dado por la connotación cultural, social, artística, histórica, etc. La connotación es lo que conforma la mayor parte del sentido de la imagen fotográfica, pero hay algo que se escapa, esa imagen pura de la que habla Barthes, el instante en que efectivamente el mensaje no posee un código, el tiempo percedero en que la foto es simplemente huella y nada más.

Entonces en ese instante de imagen pura queda aquello que escapa al lenguaje. Aquello que tal vez, el discurso del índice nos pueda explicar.

⁴⁶ Barthes, Roland. 1989, *Op. Cit.* p. 34

3. INDEX

Como ya habíamos mencionado, el discurso del índice es el que nos parece más pertinente y completo para explicar la fotografía. En principio, dicho discurso comparte algunos de los planteamientos de la propuesta de Barthes, sobre todo al afirmar que las fotografías no tendrían significación en sí mismas, su sentido es otorgado por el proceso de connotación. La fotografía afirma la existencia, pero no dice nada sobre el sentido.* Como índice la imagen fotográfica no tendría otra semántica que su pragmática. Esta idea será el hilo conductor de las siguientes páginas, así que trataremos de ser más explícitos.

Para empezar, debemos establecer que la definición del índice de la que partimos es la que propone Charles S. Pierce en su clasificación de los signos:

2.228. Un signo, o REPRESENTAMEN, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o tal vez, un signo aún más desarrollado. Este signo creado es lo que yo llamo el INTERPRETANTE del primer signo. El signo está en lugar de algo, su OBJETO. Está en lugar de ese objeto, no en todos los aspectos, sino sólo con referencia a una suerte de idea, que a veces he llamado el FUNDAMENTO del representamen. [o ground].

* En el libro *La cámara lúcida* Roland Barthes habla de una foto tomada a su madre en un invernadero, y nunca muestra la foto, precisamente porque para nosotros carecería de sentido.

Desde el punto de vista de sus relaciones con sus objetos dinámicos, divido los signos en Íconos, Índices y Símbolos (esta división la di en el año 1867). Defino a un Ícono como un signo que está determinado por su objeto dinámico en virtud de su propia naturaleza interna, por ejemplo, una visión, o el sentimiento provocado por una pieza de música considerada como representación de lo que el compositor quiso expresar. También un Ícono puede ser un diagrama; digamos, una curva de distribución de errores. Defino a un Índice como un signo determinado por un objeto dinámico en virtud de estar en relación real con él. Un nombre propio es un Índice; también es un Índice la presencia del síntoma de una enfermedad. Defino a un Símbolo como un signo que es determinado por su objeto dinámico solamente en el sentido de que así será interpretado. Por lo tanto, depende de una convención, de un hábito, o de una disposición natural de su interpretante, o del campo de su interpretante (el campo del cual el interpretante es una determinación). Todo Símbolo es necesariamente un legisigno; sería inexacto llamar Símbolo a la réplica de un legisigno.

A partir de esta definición tenemos claro que un índice es un signo que mantiene una conexión física con su objeto referencial. Es decir, hay una unión existencial con el referente. La unión es física y particular, el índice está “unido” a las cosas. Claro está que no sólo la fotografía pertenece a esta clasificación, hay también otros signos que son índice, “como el humo (indicio de un fuego), la sombra (proyectada), el polvo (depósito del tiempo), la cicatriz (marca de una herida), el semen (residuo del goce), las ruinas (vestigio de lo que estuvo allí), etc.”⁴⁷ Además,

⁴⁷ Dubois, Philippe, *Op. Cit.* p. 56

con esta definición queremos dejar claro que la fotografía no comparte un principio constitutivo ni con el icono debido a que la característica de este es la semejanza, como podría ser en el caso de la pintura; ni con el símbolo, (sistemas lingüísticos).

La característica esencial del índice es la conexión física, es decir, en principio se trata de un índice porque existe una huella material, real y física del referente en el signo. En el caso de la fotografía, esto se da por la naturaleza misma de la foto: es una huella luminosa sobre una superficie sensible a la luz. El objeto que estuvo ahí tiene forzosamente una correspondencia física con la imagen. Sin embargo, no implica que sea semejante, con lo cual la mimesis no es propiamente un principio constituyente de la imagen fotográfica.

Así pues podemos establecer, siguiendo los planteamientos de Dubois que la fotografía como todo índice, procede de una conexión física con su referente; es constitutivamente una huella singular, que atestigua la existencia de su objeto y lo señala con su poder de extensión metonímica. Es pues por naturaleza un objeto pragmático, inseparable de su situación referencial. Esto implica que la foto no es necesariamente semejante (mimética) ni a priori significativa (portadora de significación en si misma), aun cuando, por supuesto, los efectos del analogismo y los efectos de sentido, más o menos codificados, acaben interviniendo con frecuencia a posteriori. Estos son los rasgos del índice.

Ahora bien, se debe tener en claro que:

“el principio de la huella, por esencial que sea, sólo marca un *momento* en el conjunto del proceso fotográfico. (...) Hay ahí una falla, un instante de olvido de los códigos, un índice casi puro. Este instante, por cierto,

no habrá durado más que una fracción de segundo y será enseguida tomado y recuperado por los códigos, que ya no lo soltarán (esto para revitalizar el poder de la Referencia en la fotografía), pero al mismo tiempo, este instante de “pura indicialidad”, por ser constitutivo, no carecerá de consecuencias teóricas.”⁴⁸

El instante en que la foto es índice puro es limitado por el proceso de codificación cultural de la imagen. La fotografía adquiere sentido sólo dentro de sistemas de significación, dependiendo de los canales interpretativos o de los usos. Sin embargo, es innegable que el carácter de índice que posee la foto determina la esencia del proceso fotográfico.

Ahora bien, es necesario determinar cuáles son las características propias del índice. En primer lugar, Dubois señala que al igual que otros signos indiciales, la fotografía está marcada por cuatro rasgos fundamentales, a saber: *conexión física*, *singularidad*, *designación* y *atestiguamiento*. El primer rasgo, ya lo mencionamos anteriormente y tiene que ver con el carácter de huella y vestigio, la fotografía y el referente comparten una conexión física, “la consecuencia de este estado de hecho es que la imagen indicial únicamente remite a *un solo* referente determinado: el mismo que la ha causado y del cual es resultado físico y químico. De ahí la *singularidad* extrema de esta relación.”⁴⁹ Así la huella fotográfica es única y singular, tan singular como el referente. Al mismo tiempo la foto está ligada al referente y por ello posee un poder de *designación*, es decir, señala, “llama la atención”. Por último, la foto

⁴⁸ Dubois, Philippe. *Op. Cit.* p. 49

⁴⁹ *Ibid.*, p. 50

funciona como evidencia, como testimonio ontológico de lo que da a ver; ella *atestigua* la existencia (pero no el sentido) de una realidad.

Antes de continuar, queremos señalar que el principio de designación que señala Dubois es equiparable a la noción de *punctum* que establece Barthes. Para el primero, la noción de *designación* tiene que ver con que el índice fotográfico no afirma nada, sólo dice: *allí*. El poder de designación que posee la fotografía es esencialmente “vacío”. El índice fotográfico simplemente señala, apunta. En Barthes, el *punctum* tiene que ver también con la designación, con señalar ese referente singular y no otro en una foto: “*punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar en que ella *me despunta* (pero también me lastima, me punza).”⁵⁰

Queremos detenernos un poco más en el principio del *atestiguamiento*, debido a lo trascendente que resulta para el acto fotográfico, y las implicaciones que de ahí se siguen. Así pues, hemos señalado que la foto afirma la existencia pero no dice nada del sentido. La esencia del índice es precisamente ser indicio de algo que ha sido, afirmar la existencia del referente. Así, el sentido de la fotografía sería exterior a ella. La fotografía atestigua ontológicamente la existencia del objeto, pero no implica que la foto signifique algo en si misma. (Por eso dice Barthes que una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos) En palabras de Dubois: “el referente es presentado por la foto como una realidad empírica, pero ‘blanca’: su significación permanece enigmática para nosotros, a menos que formemos parte de la situación de

⁵⁰ Barthes, Roland. 1989, *Op. Cit.* p. 65

enunciación de donde proviene la imagen. *Como índice, la imagen fotográfica no tendrá otra semántica que su propia pragmática.*”⁵¹

Entonces como índice la foto carece de significación, de sentido. Únicamente tiene el poder de señalar, atestiguar, designar, autenticar al referente. Sin embargo, como ya lo mencionamos, la condición de la fotografía como índice puro es fugaz.

Estos son algunos de los rasgos fundamentales de la fotografía entendida como índice: la imagen fotográfica posee una irrefutable conexión física con el referente, afirma la existencia del mismo (*esto ha sido*) pero no dice nada acerca del sentido. El sentido de la fotografía es dado por la codificación. El índice, como todo signo, hablando estrictamente no significa nada sino es dentro de un contexto. Lo realmente importante en el índice es que el objeto referencial exista realmente.*

Lo que sucede al situar a la fotografía dentro de la categoría del índice, y privilegiar la relación referencial, es que no podemos concebir al signo fotográfico fuera de sus circunstancias, es decir, resulta imposible pensar a la fotografía fuera de su inscripción referencial. Así la fotografía se entiende como un acto fotográfico, como un proceso referencial, un *acto-imagen*, como lo llama Dubois.

Así pues nos estamos situando en el proceso mismo de la imagen fotográfica, no tanto en sus efectos subsecuentes como pueden ser la semejanza o la adquisición de sentido, ya que en este momento, son características secundarias del acto

⁵¹ Dubois, Philippe. *Op. Cit.* p. 51

* Es evidente, como señala Dubois, que el signo fotográfico, por su modo constitutivo (la huella luminosa), pertenece de lleno a la categoría de los índices (signos por conexión física), e incluso si los *efectos* de la imagen foto terminan siendo del orden de la semejanza icónica o incluso perteneciendo a la categoría del símbolo.

constitutivo de la fotografía. En este momento nos interesa la génesis de la imagen fotográfica, y nos interesa también la relación originaria entre el índice y el referente, ya que lo que queremos señalar es que no es posible concebir al índice fuera del acto mismo que lo hace ser.

La fotografía se encuentra originariamente ligada a su situación referencial, y adquiere sentido ante todo en la referencia:

“Especie de *imagen-acto absoluta*, inseparable de su situación referencial, la fotografía afirma *así su naturaleza esencialmente pragmática: ella encuentra su sentido ante todo en su referencia*. Este punto es insoslayable. Por más que se diga que tal o cual foto termina por encontrar su sentido en sí misma, que su carga simbólica excede a su peso referencial, que sus valores plásticos, sus efectos de composición o de textura la convierten en un mensaje autosuficiente, etcétera, no se podrá olvidar jamás que esta autonomía y esta plenitud de significados sólo se establecen por el hecho de sentir, transformar, llenar a posteriori, a título de efectos, una singularidad existencial primera que, en un momento y en un lugar dados, ha llegado a inscribirse sobre un papel muy acertadamente llamado ‘sensible’. *Es esta necesidad absoluta de una dimensión pragmática previa a la constitución de toda semántica* lo que distingue a la fotografía de todos los demás medios de representación.”⁵²

Así, lo esencial del acto fotográfico no tiene que ver con la significación de su representación o con sus efectos (miméticos o plásticos) sino con la relación originaria con la situación referencial.

⁵² Dubois, Philippe. *Op. Cit.* p. 74

Se debe tener cuidado de que la referencia no se convierta en un obstáculo epistemológico en la teoría de la fotografía, el mismo Dubois lo advierte, no se debe tomar la afirmación de la existencia del referente como una afirmación de sentido. El índice señala que eso ha sido, pero no nos dice nada más. Pero se trata únicamente del índice puro, ya que la fotografía forma parte de sistemas de significación y circuitos de interpretación que determinan su uso y su sentido. Fuera del instante de pura indicialidad la foto es inmediatamente marcada por los códigos. *

Así, al tratar de explicar los rasgos constitutivos del índice fotográfico y del acto fotográfico, queremos llegar a entender a la fotografía:

“en el sentido de un dispositivo teórico, *lo fotográfico* si se quiere, pero en un sentido más amplio que cuando se habla de lo ‘poético’ en relación con la poesía. Se tratará aquí de concebir ese fotográfico como una categoría que no sea tanto estética, semiótica o histórica como fundamentalmente epistémica, una verdadera categoría de pensamiento, absolutamente singular y que introduce una relación específica con los signos, con el tiempo, con el espacio, con lo real, con el sujeto, con el ser y con el hacer.”⁵³

Ahora bien, además de los rasgos anteriormente mencionados (*conexión física, singularidad, designación y atestiguamiento*), existen otros principios particulares que determinan al índice fotográfico y que contribuyen a comprender su naturaleza ya como dispositivo teórico. Estos rasgos o principios tienen que ver con la relación que establece la fotografía con la realidad, específicamente con el tiempo y el espacio.

* Estos planteamientos los revisamos en el segundo apartado referente al Lenguaje.

⁵³ Dubois, Philippe. *Op. Cit.* p. 92

En principio la relación que establece el dispositivo fotográfico es una relación de *distancia*. Es decir, la foto afirma la existencia del referente, pero lo que se mira en la imagen jamás está realmente ahí. El objeto en la imagen es *intocable*, se encuentra lejos, distante, ausente. “Toda foto implica pues que haya, bien diferenciados uno del otro, el *aquí* del signo y el *allí* del referente (...) En ningún momento, en el índice fotográfico, el signo es la cosa.”⁵⁴

Esta idea de la distancia entre el objeto y el referente en la imagen fotográfica, ya había sido evidenciada por Thomas Mann en su libro *La montaña Mágica* escrito en 1924, aunque si bien refiriéndose al cinematógrafo, el autor claramente manifiesta la idea de algunos hechos que ya han tenido lugar en el pasado pueden ser traídos al presente a través de un medio como la imagen cinematográfica, el “entonces” del que habla Thomas Mann es traído al presente gracias a la imagen, una imagen que puede ser envolvente, seductora, mágica; pero que terminara por desvanecerse:

“El silencio de la multitud tenía lago de ciego y repulsivo. Las manos permanecían tendidas, impotentes, hacia la nada. Se frotaban los ojos, mirando fijamente ante sí, se sentía vergüenza de la claridad y se tenía prisa por volver a sumirse otra vez en la oscuridad, para mirar de nuevo, para ver como se desarrollaban escenas que ya habían tenido su tiempo, transportadas a un tiempo nuevo y remozadas por el sortilegio de la música. (...) El espacio quedaba aniquilado, el tiempo había retrocedido, el “allá abajo” y el “entonces” se había transformado envolviéndose en música. (...) Se miraba con confusión a la cara de aquella sombra seductora que parecía ver y que no veía, a la cual no llegaban las

⁵⁴ *Ibid.* p. 85

miradas, cuyos gestos y risas no pertenecían al presente, sino que estaban allá abajo, en el ayer, de modo que hubiese sido insensato dirigirle la palabra.

Esto mezclaba al placer un sentimiento de impotencia. Luego el fantasma se desvanecía. Una viva claridad invadía la pantalla y era proyectada la palabra „Fin’.”⁵⁵

Así pues, la distancia que se establece con respeto al referente en la imagen no solamente es espacial, sino que es también temporal. Existe una ruptura temporal, entre el referente y la imagen ha pasado el tiempo. Lo que se mira en la foto jamás esta ahí. En términos temporales, el objeto no es el mismo una vez tomada la fotografía. Así:

“La distinción del *aquí* y el *allí* se superpone a la del *ahora* y el *entonces*. Cada uno sabe en efecto que lo que se nos muestra en una imagen remite a una realidad no sólo *exterior* sino también (y sobre todo) *anterior*. Toda foto sólo nos muestra por principio el pasado, ya sea próximo o lejano. Y esta separación temporal, hace que la fotografía sea una representación siempre retrasada, diferida, donde no es posible una simultaneidad entre el objeto y su imagen.”⁵⁶

Esta distancia espacio-temporal se contrapone al principio de conexión física con el referente que posee la imagen fotográfica. Esta es una característica fundamental del índice fotográfico: *la proximidad irrefutable con el referente y la separación espacio-temporal del mismo*. Así, misteriosamente la fotografía es tan

⁵⁵ Mann, Thomas. *La montaña mágica*. México, 1979, Editoriales Mexicanas, p. 331

⁵⁶ Dubois Philippe, *Op. Cit.*, p. 86

cercana como distante del referente. Más adelante retomaremos la relación del índice con el tiempo.

Por ahora debemos exponer otros rasgos de la fotografía, esta vez más específicos, que diferencian el índice fotográfico de otras especies de signos indiciales. Así, la fotografía es una huella *separada, plana, luminosa y discontinua*. Está separada, como ya lo mencionábamos de su referente tanto en el espacio como el en tiempo. El segundo rasgo tiene que ver con que la fotografía es un objeto plano, esta sobre un soporte liso, sin relieves; además en la foto las imágenes tienden al aplastamiento debido a la visión monocular. La tercera característica es bastante obvia, el índice fotográfico es luminoso, ya que la materia de la huella fotográfica es la luz que queda “grabada” en un soporte fotosensible. Finalmente, la última característica explicándola de forma muy simple diremos que es discontinua porque la estructura (trama) de la luz o de las ondas luminosas tiende a ser discontinua.

Hemos querido, siguiendo el análisis de Dubois, establecer cuáles son los rasgos particulares del índice fotográfico, ya que es fundamental definir todas las dimensiones e implicaciones teóricas de este tipo de índice para poder entonces evidenciar el hecho de que la fotografía (*lo fotográfico*) puede constituir una *categoría epistémica*, irreductible y singular, una nueva forma no sólo de representación, sino de pensamiento.

Ahora bien, dicha categoría de pensamiento tiene una relación fundamental con el tiempo. En algún momento ya lo señalábamos, la foto detiene los instantes, los saca del flujo temporal y los rescata del olvido. No hay duración, sólo instantes. Esta relación temporal de la que hablamos, es también intuita por Robert Castel:

“La relación con la muerte representa sólo un caso límite. Pero puede tener un valor ejemplar si se tiene en cuenta el hecho de que la muerte se conforma con dramatizar la amenaza que corroe la experiencia de toda temporalidad. (...) El hombre no sólo tiene que conjurar la desaparición total, sino el alejamiento provisional, el riesgo de cambio afectivo, el hábito y el envejecimiento. Todas estas experiencias dejan traslucir la angustia del „nunca más’. Los hijos no serán siempre niños, pero la foto los fija en su inocencia y su fragilidad. La belleza perderá los rasgos que el medallón ha capturado para la eternidad del sentimiento. Las vacaciones no durarán siempre, pero la felicidad se hace memoria y vivirá de ahora en adelante en un álbum, etc. (...) Pero hacer fotos es como tomar notas, intentar a la vez recordar y darse licencia para olvidar. Si bien la vida fijada y clasificada en un álbum no es ya la vida en toda su riqueza, esa pálida imagen conjura a su manera, ni buena ni mala, el riesgo del aniquilamiento total.”⁵⁷

La relación del índice fotográfico con el tiempo es explicada a profundidad por Dubois, él señala que la característica propia de la fotografía, como dispositivo epistemológico, es el *corte* (cut) de la continuidad. Este corte se da tanto en el espacio como en el tiempo. Lo que sucede con la imagen fotográfica es que interrumpe, captura, sustrae de tajo momentos que acontecen. En cuanto al espacio es como si la fotografía tomase un *bloque* que ya está dado. No importa si hay una construcción previa de la escena, la foto siempre corta lo visible. El resto del mundo es separado por este corte, únicamente se sustrae una parte.

⁵⁷ Castel, Robert. *Op. Cit.* p. 365

Sucede lo mismo en la relación con el tiempo, la foto *detiene*, inmoviliza el flujo temporal. El acto fotográfico corta. Es la temporalidad-destemporalizada que menciona Castel: “la imagen fotográfica es la cristalización de un acontecimiento. La temporalidad fijada no es más un devenir, sino una discontinuidad sin sucesión fuera de la actividad que le imponen los puntos de referencia de la memoria.”⁵⁸ En ese corte, el instante que hemos elegido queda fuera del tiempo, es rescatado del olvido, fijado en la memoria y condenado a la eternidad.

El instante que ha detenido la fotografía, ese simple momento que ha sido sacado del tiempo, se ha convertido también en un instante perpetuo. La foto eterniza: una vez elegido el acontecimiento o el objeto, y siendo extraído (cortado) del curso temporal, está destinado a durar para siempre. El instante en la fotografía se ha vuelto perpetuo.

“Y se juega así una temporalidad contra otra. Ese fragmento de tiempo abandona el tiempo crónico, real, evolutivo, el tiempo que pasa como un río, *nuestro* tiempo de seres humanos, inscritos en la duración, para entrar en una temporalidad nueva, separada y simbólica, la de la foto: temporalidad que, ella también, *dura*, infinita (en principio) como la primera, pero infinita en la inmovilidad total, fijada en la interminable duración de las estatuas. El pequeño trozo del tiempo una vez salido del mundo, se instala definitivamente en el más allá a-crónico e inmutable de la imagen. Penetra para siempre en algo *fuera-del-tiempo-de-la-muerte*.”⁵⁹

⁵⁸ Castel, Robert. *Op. Cit.* p. 347

⁵⁹ Dubois, Philippe. *Op. Cit.* p. 148

La fotografía se convierte así en un dispositivo que corta los instantes fuera del tiempo, o mejor dicho de nuestro flujo temporal, y los coloca en otro tiempo: el de la eternidad. Sin embargo, esa eternidad de la imagen, al contrario de lo que pudiese parecer, está estrechamente vinculada con la muerte: eternizar lo vivo, lo que está siendo, en un instante que *ya ha sido*, en una imagen detenida, cortada, perpetua, muerta. “Precisamente de eso se trata toda fotografía: *cortar en lo vivo para perpetuar lo muerto*.”⁶⁰

Hay entonces un vínculo entre la fotografía y la muerte. En cada corte el acto fotográfico detiene. Cada clic del disparador inmoviliza eternamente. Terrible perpetuidad la de la imagen fotográfica: lo que ha sido queda *fijado* para siempre en un papel. El instante ha quedado fuera del tiempo, ha sido capturada la vida y eternizada en la muerte;

“Pues es necesario desde luego que, en una sociedad, la Muerte este en alguna parte; si ya no está (o está menos) en lo religioso, deberá estar en otra parte: quizás en esa imagen que produce la Muerte al querer conservar la vida. Contemporánea del retroceso de los ritos, la Fotografía correspondería quizás a la intrusión en nuestra sociedad de una Muerte asimbólica, al margen de la religión, al margen de lo ritual, como una especie de inmersión brusca en la muerte literal. *Vida/Muerte*: el paradigma se reduce a un simple clic del disparador, el que separa la pose inicial del papel final.”⁶¹

⁶⁰ *Ibid.* p. 149

⁶¹ Roland, Barthes. *Op. Cit.*, p. 160

LO FOTOGRÁFICO (A modo de conclusión)

“Pues es el objeto quien nos ve, es el objeto quien nos sueña. Es el mundo quien nos refleja, es el mundo quien nos piensa. Esta es la regla fundamental. La magia de la foto reside en el hecho de que el objeto es quien hace todo el trabajo. Los fotógrafos no lo admitirían nunca, y sostendrán que toda la originalidad reside en su inspiración, en su interpretación fotográfica del mundo. El hecho es que ellos hacen fotos feas o fotos demasiado bellas, confundiendo su visión subjetiva con el milagro reflejado del acto fotográfico.”

Jean Baudrillard

Más allá de querer establecer discursos novedosos, en este trabajo se ha tratado de revisar cuestiones en torno a la fotografía que me interesan, en principio de manera personal, procurando siempre considerar distintos planteamientos y revisar varios autores, con la finalidad de crear ideas propias y opiniones personales. Así como con la intención de generar líneas de reflexión sobre diversos aspectos de la actividad fotográfica.

Hemos analizado los llamados usos sociales de la fotografía, sobre todo porque se ha querido comprender la relación más cercana o primigenia que se tiene con la fotografía. La facultad de atestiguar lo que ha sido, nos lleva a pensar a la fotografía como un ritual o un fetiche. El mismo carácter de documento y de vestigio que posee la fotografía, tiene en principio un uso técnico, informativo. Nos acerca a los acontecimientos del mundo. Sin embargo, como ha quedado claro, las posibilidades de la fotografía no se reducen únicamente al aspecto documental.

A continuación se ha planteado el problema de la Fotografía y el Arte, que sin duda resulta complejo e inagotable, aun así se ha abordado esta relación debido a las implicaciones que de ella se desprenden en el discurso contemporáneo de la Fotografía como medio autónomo y participe en el Arte. Dejando de lado la supuesta confrontación entre la fotografía y la pintura, en ese apartado se trató de hacer evidente la autonomía y autosuficiencia de la fotografía como dispositivo a través del cual se exploran diversas líneas del arte.

Finalmente, se ha analizado la relación de la fotografía con la realidad, el lenguaje, y finalmente la fotografía como índice, aún cuando la selección de temas pudiese parecer un poco caprichosa, consideramos que resulta pertinente para aproximarnos a la fotografía como dispositivo teórico, es decir, la Fotografía se nos muestra como categoría epistémica; y más aún, ya no sólo como una forma de conocer el mundo, sino de comprenderlo.

Si bien, la actividad fotográfica contemporánea abre un sinfín de posibilidades, *lo fotográfico* resulta una categoría irreductible y singular, con características propias. Así pues, *lo fotográfico* como categoría epistémica y de pensamiento, vinculada con los signos, con el tiempo, con el espacio, con lo real, con el sujeto, con el ser y el hacer, representa actualmente una apuesta teórica interesante que vale la pena continuar a la luz de nuevos planteamientos.

Para acceder a la fotografía como una categoría epistémica, un dispositivo que nos permite conocer el mundo, y que nos da la posibilidad de establecer una relación particular con la realidad, hemos creído conveniente revisar los aspectos que mencionamos anteriormente. Sólo a partir de dicho análisis es posible establecer características propias de

la fotografía. Si bien es cierto, que han quedado aspectos que deben ser analizados con mayor profundidad, sí se ha logrado trazar lineamientos en torno a *lo fotográfico*.

La idea de una categoría con sus propias estructuras, que configura de determinada manera lo que vemos a través de ella, ha estado presente a lo largo de este trabajo de investigación, por ello no se ha recurrido a fotografías particulares o específicas de algún autor, sino que se ha tratado de establecer cuáles son los rasgos constitutivos de lo *fotográfico*, ya sea como documento o como Arte, como construcción o como índice. La idea es pues comprender la manera en que funciona esta categoría epistémica que es la Fotografía actualmente.

Lo fotográfico, como categoría, posee ciertas características que se encuentran indudablemente presentes. Sin embargo, considero que el rasgo fundamental y definitorio de lo fotográfico se trata de las dos facultades inmanentes de la imagen fotográfica: *acercamiento* y *distanciamiento*. Ya sea como vestigio o como arte, como documento, como sistema de significaciones, la fotografía posee la facultad de acercar y distanciar de lo que ha sido; como ya lo señalamos, ninguno de estos dos modos de ser está por encima del otro. Se trata más bien de tener en cuenta que aquello que nos dice la imagen fotográfica es una huella de un mundo que está ahí y al cual se puede acceder y comprender de muchas maneras, finalmente lo que nos muestra la imagen fotográfica siempre es una parte del mundo.

Otra de las particularidades esenciales de la fotografía es la relación con el referente, una relación única y singular. La imagen fotográfica está existencialmente unida con el referente. El objeto y la fotografía tienen una conexión irrefutable, de ahí su carácter de índice. Esta relación determinará la constitución de la imagen fotográfica, por eso dice

Baudrillard que es el objeto el que hace todo el trabajo. Además no debemos olvidar que a pesar de la conexión entre referente e imagen fotográfica, existe la distancia espacio temporal de mismo. En la fotografía no es posible la simultaneidad.

Este dispositivo fotográfico posee una forma particular de articular el espacio y el tiempo (también relacionada con la idea de *acercamiento-distanciamiento*): el instante perpetuo. El aniquilamiento irremediable de la existencia ha sido sustituido por la eternidad congelada en la fotografía. El instante que ha quedado detenido, estático, capturado para siempre: muerto.

Sin duda, estos son apenas esbozos de un dispositivo teórico que actualmente tenemos tan alcance de la mano que a veces no reflexionamos de todas las posibilidades que nos ofrece como herramienta epistemológica. Así pues se ha tratado de abrir pequeñas líneas para descifrar ciertos elementos de la esencia de *lo fotográfico*, evidentemente hay cosas que se escapan; de hecho, mientras me acerco más al análisis de la fotografía, más interesante y enigmática me parece. De cualquier forma, considero que nos estamos encaminando a una comprensión más profunda de la actividad fotográfica y las cuestiones teóricas que plantea. Asimismo, creo haber logrado generar líneas de reflexión, que bien pueden continuar más adelante desde diversas perspectivas.

Como dispositivo teórico y mecanismo epistemológico la fotografía (*lo fotográfico*) es inagotable. En eso radica su belleza, su misterio: fetiche, huella, vestigio. La foto detiene, la foto señala (apunta). Designa, atestigua, autentifica. Pero también enmascara y aleja. La foto *dice* y *revela*. La foto que no significa nada y tiene todos los sentidos posibles. El acto-imagen, la imagen-huella. La foto es índice. La foto es *corte*, es instante. La foto es *fuera del tiempo*. Fugacidad y eternidad.

BIBLIOGRAFIA

Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual, psicología del ojo creador*, España, Alianza Forma, 1999, 553 p.

Aumont, Jacques. *La imagen*, España, Paidós, 1992, 336 p.

----- *La estética hoy*, España, Catedra, 1998, 335 p.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida, nota sobre la fotografía*. 7ª. Edición. España, Paidós, 1989, 207 p.

Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. España, Paidós, 1986, 380 p.

Benjamin, Walter. *Sobre la Fotografía*. España, Pre-Textos, 2005, 153 p.

Bourdieu, Pierre. *Un arte medio. Sobre los usos sociales de la fotografía*. España, Editorial Gustavo Gili, 2003, 413 p.

Baudrillard, Jean. "Por qué la ilusión no se opone a la realidad", en *Cuadernos de Información y Comunicación*. No. 9, 2004, págs. 193-202

Calvino, Italo. *Los amores difíciles*, México: Tusquets Editores, 1999, 253 p.

Company, David. (ed.) *Arte y fotografía*, Barcelona, PHAIDÓN, 2006, 220 p.

Cortázar, Julio. *Cuentos completos*, México, Alfaguara, 2004, 606 p.

Dubois, Philippe. *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. España, Paidós, 2002, 191 p.

Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992, 404 p.

Fernández, Amancio. (ed.) *Historia del Arte*, España, Salvat Editores, 1976.

Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Ed. Trillas, 2004, 78 p.

Freund, Gisele. *La fotografía como documento social*. España, Editorial Gustavo Gili, 2002, 207 p.

González Flores, Laura. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* España, Editorial Gustavo Gili, 2005, 319 p.

Jeager, Anne-Celine. *Creadores de Imágenes: Fotógrafos contemporáneos*. Sobregués, Noemí (trad.) Barcelona, Océano, 2007, 272 p.

Mann, Tomas. *La montaña mágica*. México, 1979, Editoriales Mexicanas, 721 p.

Pierce, Charles Sanders. *Definición y clasificación del signo*.
http://74.125.95.132/search?q=cache:q7R5H0fw62MJ:ebooks.noctis.com.ar/arc_hivos/Charles%2520Sanders%2520PierceDefinicion%2520y%2520clasificacion%2520del%2520signo.doc+pierce+definicion+de+signo&cd=3&hl=es&ct=clnk&gl=mx

Ribalta, Jorge. (ed.) *Efecto real, debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2004, 368 p.

Sartori, Giovanni. *Homo videns: la sociedad teledirigida*, Madrid, Taurus, 1997. 205 p.

Sontag, Susan. *Sobre fotografía*. México, Alfaguara, 2006, 284 p.

----- *Ante el dolor de los demás*, México, Alfaguara, 2004, 151 p.