

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Lo que la fotografía es: el registro maquinal de una huella

Autor/es:

Alonso García, Luis

Citar como:

Alonso García, L. (2001). Lo que la fotografía es: el registro maquinal de una huella. Banda aparte. (20):55-58.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42492>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



LO QUE LA FOTOGRAFÍA ES: EL REGISTRO MAQUINAL DE UNA HUELLA

"Me embargaba, con respecto a la Fotografía, un deseo «ontológico»: quería, costase lo que costase, saber lo que ella era «en sí», qué rasgo esencial la distinguía de la comunidad de las imágenes... Yo no estaba seguro de que la Fotografía existiese, de que dispusiese de un «genio» propio" (Barthes, 1980 :20)¹.

¿Cómo dar con una definición pertinente y rigurosa de un objeto mal pero ya definido? El caso de la fotografía, por ejemplo. Si acaso resolviéramos este problema ¿a qué definir lo que parece existir sin necesidad de una buena definición? Lo que aquí sigue resultará a algunos demasiado enrevesado para, además, llegar a una obviedad con la que ni siquiera estarán de acuerdo. Porque la esencia y diferencia de la fotografía, como concepto y práctica de la modernidad, es ser el registro maquinal de una huella.

Estas cuestiones se deben a los recelos y rechazos que esta descripción suscita. Recelo y rechazo, en primer lugar, de los «prácticos». La condición maquinal parece poner en duda la libertad y creatividad del autor a la hora de hacer/tomar su foto. A los fotógrafos les encanta arrastrar la doble erre cuando dicen que la fotografía es una herramienta de trabajo como cualquier otra: un destornillador o un pincel. Entonces ¿por qué la fotografía quebró la tradición en la que, por usos y normas, se insertaba? Recelo y rechazo, también, de los «historiadores», debido a que ellos saben que la fotografía está sometida desde su origen a una continua práctica de la manipulación construida en torno a la tramoya de la escena, el artificio de la cámara o el truco del laboratorio. Recelo y rechazo, finalmente, de los «teóricos», debido a que "nuestra" definición parece amoldarse a lo que ellos bien podrían llamar, si jugaran a ser epistemólogos, «fotorrealismo ingenuo», cuyo principio sería: «el mundo existe y la cámara lo capta tal como es». Nuestra definición parecería ignorar así que la fotografía sólo capta el mundo a través de un infinito juego de convenciones.

Entender la fotografía como el «registro maquinal de una huella» no niega ni la «creatividad» del autor ni la «manipulabilidad» de la imagen ni la «convencionalidad» de su producción y consumo. Estos tres argumentos forman una concreta ética y estética de la fotografía. La convencionalidad general de la fotografía y la manipulabilidad particular de cada una de las fotografías es el arco, todo lo inmenso que se quiera, en el que dice moverse la creatividad del fotógrafo. Hay algo "reaccionario" en la defensa de esta batería de axiomas, pues la creatividad aparece como un producto «de» antes que «contra» la norma que genera convenciones y permite manipulaciones.

(IN)DEFINICIONES COLOQUIALES Y ACADÉMICAS

Definir es explicar un objeto en la especificidad (esencia y diferencia) de sus principios... en su «noema» si acaso lo tiene (tanto el término como la duda son de Barthes). Definir es también explicitar el espacio semántico y pragmático en el que dicho objeto se integra. Tenemos una idea de la fotografía y podríamos extender esa idea hasta crear/cerrar una definición bastante afinada. Pero preferimos una definición corta y algo oscura, necesitada de explicación, a una definición (coloquial o académica) extensa y clara, que parezca bastarse a sí misma. Ello nos permite explorar el espacio en el que se generó y se ha sostenido la definición de la fotografía según el uso común y dominante recogido en los diccionarios y manuales².

"Arte de fijar y reproducir por medio de reacciones químicas, en superficies convenientemente preparadas, las imágenes recogidas en el fondo de la cámara oscura" (DRALE y CLAVE). "Procedimiento para obtener imágenes de los objetos, basado en la acción de la luz reflejada por ellos sobre ciertas sustancias químicas con que se recubre una placa o película que se expone momentáneamente a esa luz dentro de una cámara oscura, y se somete después a ciertas operaciones para que las alteraciones sufridas por aquellas sustancias den como resultado la aparición de la imagen sobre la placa. Operación de recoger una imagen con este procedimiento, manejando la máquina adecuada" (MOLINER).

Estas primeras definiciones recogen los aparentemente tres principios básicos de la «fotografía»: (a) la imprimación y fijación química; (b) la reproducción (multiplicación) mecánica de la imagen; (c) la realización óptica de la imagen en el interior de la cámara oscura. Dos primeras apreciaciones. Por un lado, la falta de una mención expresa al carácter mecánico y automático de la imprimación/fijación, aunque ello exigiría explicar esos conceptos para distinguirlos de, por ejemplo, el carácter "mecánico" de la imprenta o el carácter "automático" de la escritura surrealista. Por otro lado, el exceso de añadir, en una definición pretendidamente genérica, el principio de la cámara

1. Barthes, Roland (1980). *La cámara Lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1990. (comunicación; 43).

2. Los diccionarios usados son los siguientes. DRALE, *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*; Madrid: España, 1992 (21ª edic.), 1999. CLAVE, *Diccionario de uso del español actual*; Madrid: SM, 1997 (1ª edic.). MOLINER, *Diccionario de uso del español de María Moliner*; Madrid: Gredos, 1969, 1994 (19 reimp.). SECO, *Diccionario del español actual de Manuel Seco*; Madrid: Aguilar, 1999.

oscura. Los "fotogramas" son, sin lugar a dudas, fotografías.

Nos quedan entonces dos principios básicos. En términos de Gubern: la "génesis no artesanal, sino automatizada" y la "reproductibilidad ilimitada" (1987:154)³. Un vistazo a la historia nos muestra que aún estamos en una definición demasiado sesgada. Del daguerrotipo a la polaroid, la "reproductibilidad" entendida como "multiplicabilidad de copias" no es un carácter esencial de la fotografía, a pesar de lo que dijera o de lo mal que se lea el canónico texto de Walter Benjamin. Es la calotipia (Talbot, 1841) la que añade la reproductibilidad de la imagen (mediante el "proceso negativo/positivo") a un concepto y práctica de la fotografía como "imagen única" ya inventado y adoptado socialmente con el Daguerrotipo en 1839⁴.

Llegamos así al principio mínimo que, desde los diccionarios de uso, define la fotografía en toda su extensión, de la «fotografía sin cámara» a la «foto única»: "Procedimiento o técnica que permite fijar imágenes de la realidad mediante la acción de la luz sobre una superficie sensible" (SECO). En un gesto de absoluta modernidad, se reduce el concepto de la fotografía exclusivamente al principio de la «imprimación y fijación de lo real en una superficie fotosensible». Falta, como en el resto, la mención del carácter "mecánico" o "automático" del proceso. Resulta sorprendente, sin embargo, que al reducir el principio tecnológico a la necesidad de una "superficie fotosensible" permite borrar la supuesta importancia del salto tecnológico entre las mal llamadas fotografías "analógicas" (químicas) y "digitales" (eléctricas).

Seguir el curso de las definiciones dadas por los diccionarios puede parecer un ejercicio baladí. Nadie espera de un diccionario corriente una definición exacta como las que supuestamente genera o debe generar el ámbito científico. Pero en los diccionarios (cotidianos, vulgares) queda recogido lo que escapa a los manuales (académicos, especializados): el sentido vivo de un concepto en la práctica de la cultura. El objetivo de un manual científico es dar una definición impermeable a las variaciones temporales, en un falso entendimiento de «lo teórico» como opuesto a «lo histórico». La lentitud con la que los diccionarios aceptan y modifican sus acepciones, deja entrever aquello que un concepto científico pretende evitar: el juego de esencialidad y/o accidentalidad de los principios que definen la fotografía.

A algunos les parecerá exagerado reducir la fotografía a uno sólo de los tres principios descritos. Pero es el carácter de impresionabilidad el que explica su esencia y diferencia. Un vistazo a definiciones más extensas y afinadas, procedentes del rigor académico, nos muestra su impertinencia, al querer producir un concepto mediante la suma de cualidades diferentes⁵. El tolerante lenguaje corriente admite borrosidades que al intransigente lenguaje académico le parecen inaceptables, en su rechazo del carácter histórico de lo teórico. Asumir el carácter histórico del objeto teórico «fotografía» sería admitir la distancia

entre una definición de origen genérico y una definición de uso dominante. A la primera correspondería —como «núcleo duro»— el principio de imprimación/fijación automática de la imagen. A la segunda el «cinturón protector» de la reproductibilidad mecánica y la figuratividad perspectiva.

Podemos aventurar así una definición que incluyera ambos aspectos de lo que la fotografía es (en origen) y lo que se la ha hecho ser (en su uso): Procedimiento de imprimación y fijación de la huella de una imagen natural mediante el registro maquinal de la misma en una superficie fotosensible, especialmente, las realizadas en una cámara oscura según las leyes de la óptica y la perspectiva y las dirigidas a la reproducción de copias. Primera y base de las técnicas expreso-comunicativas audiovisuales, en las que el trabajo de puesta en escena y puesta en cuadro gira en torno al acto foto/fonográfico (la toma) como captación maquinal de una imagen o un sonido para su conservación en el tiempo y/o su transmisión en el espacio.

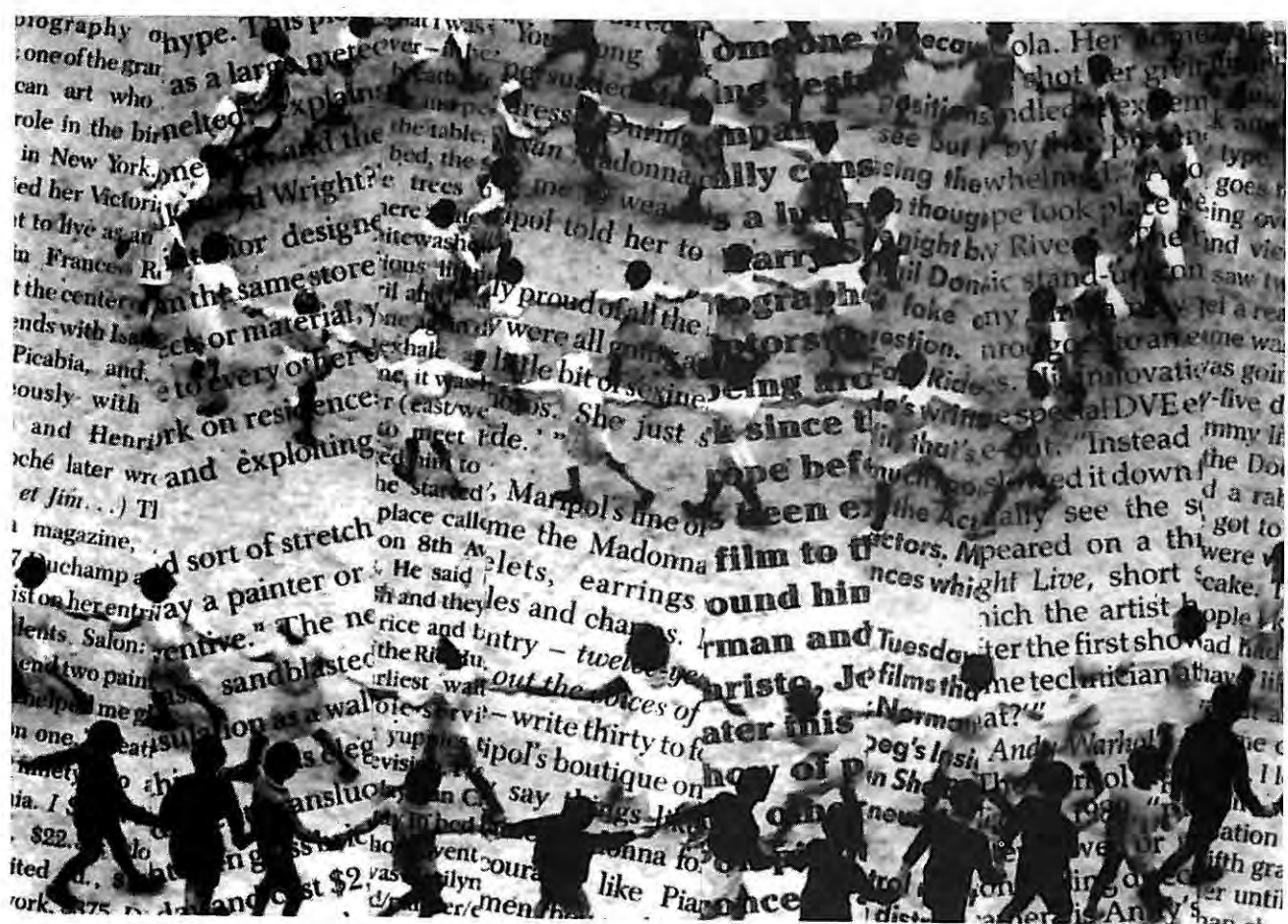
EL CAMPO DE UNA DEFINICIÓN: TECNOLOGÍA Y SEMIOLOGÍA

Puede parecer extraño que en una definición de raíces barthesianas hayamos negado el carácter esencial de la «analogía figurativo-perspectiva». Esta negación sin embargo no toca lo que de cierto hay en los textos barthesianos, aunque sí lo mucho de equívoco que tienen (allí donde se ceban sus críticos). El carácter de la «imprimación/fijación» es el mínimo común denominador en el que todas las prácticas fotográficas se reconocen: del fotograma a la foto de cámara, de la foto única a la foto multiplicable. Nos queda así la parte más difícil de nuestra formulación. Establecer la traducción entre el principio técnico de «imprimación y fijación de lo real en una superficie fotosensible» y el concepto teórico de «registro maquinal»

3. Gubern, Román (1987): *La mirada opulenta: exploración de la iconosfera contemporánea*; Barcelona: Gustavo Gili, 1987, 1992 (e.rev). (gg massmedia).

4. Benjamin, Walter (1936): "La obra de arte en la época de su eproductibilidad técnica" / Walter BENJAMIN. — Includido en: *Discursos interrumpidos, I* (1972); Madrid: Taurus, 1989 — pp. 17-60.

5. Es el caso de Román Gubern en la obra citada (1987:154), donde primero se da una definición muy extensa y afinada, que, en realidad, define un tipo o género fotográfico, la fotografía "mimética o analógica" como opuesta a la "no analógica", mala diferencia a partir de la cual se enreda en falsos repartos de creatividad y fantasía. El autor, corrigiéndose, acaba así concluyendo que la fotografía es "cualquier alteración de la emulsión fotosensible" pero esta "restrictiva" definición incluye en realidad el rayado o la incisión manual, sin percatarse de que estas operaciones no son «fotografía» sino un trabajo pictórico realizado sobre un soporte fotográfico, semejante a la inclusión de recortes periodísticos del cubismo. Querer "abarcar la amplia gama de todos los géneros fotográficos posibles" es un mal camino en el que finalmente se acaba tropezando al intentar ejecutar un baile imposible.



The False Mirror, 1988, Paul Laster

nal de una huella». El problema no es establecer la relación entre ambos enunciados pues en realidad podrían ser leídos como sinónimos. Al contrario, se trata de remarcar la importancia del salto entre el principio técnico y el concepto histórico y teórico. No sólo lo que la fotografía es en cuanto técnica sino lo que se piensa de ella en cuanto a hacer práctico sometida a un saber histórico y teórico.

En primer lugar, la condición maquina no se refiere a la máquina fotográfica en cuanto «cámara oscura» sino en cuanto «cofre de impresión». Recordémoslo, es la impresión/fijación nuestro objetivo, no la figuración. Una cámara estenopeica es una «máquina» en el mismo sentido que la cámara analógica o digital «todo automático» de última generación. Lo que nunca dicen los adjetivos "mecánico" o "automático" aplicados al proceso fotográfico es que estos caracteres sólo adquieren su sentido fuerte cuando intervienen en aquello que de más específico tiene la construcción de imágenes. El «acto fotográfico» (el clic que da paso a la impresión de la imagen) arruina el «acto pictórico», la acción que sigue definiendo al pintor, auxiliado o no por artilugios del dibujo fácil y rápido, auxiliado o no por el pincel o el pixel. La fotografía es fruto de una progresiva mecanización en la que se inserta de forma natural y continua: de los artilugios del dibujo fácil del siglo XV a los instrumentos

del dibujo rápido y exacto del siglo XVIII. Pero en esa mecanización del proceso pictórico se intercala, en un momento dado, el maquinismo. Sorprendentemente, la máquina sustituye al hombre en aquel «resto» que aún le quedaba: perfilar el trazo de la cámara oscura, guiar el brazo mecánico del fisionotrazo. No sólo la máquina sustituye al hombre sino que le da la espalda, exigiendo una oscuridad y una intimidad en la que él no puede interferir. Este salto de la mecanización al maquinismo ya no es sólo una cuestión tecnológica sino ampliamente ideológica. El «maquinismo» —pasión y fascinación por la máquina— es una mentalidad, una forma de entender nuestra relación con el mundo. Como lo es, por otra parte, el «ludismo», su contrario fóbico y destructor. La burra (máquina de vapor), la rotativa o la cámara funcionan todas ellas bajo la idea de un artefacto que sustituye al hombre. Lo que diferencia a la cámara fotográfica de otras máquinas es el tipo de trabajo que realiza.

Todo el arte occidental gravita, desde el renacimiento, sobre la re-presentación como un traer de nuevo algo ausente. Sobre ese concepto de representación aurovisual —y de su homólogo, la significación verbal— se asienta toda la cultura moderna nacida, con el antropocentrismo *quattrocentista*, en la colocación del hombre como centro de un mundo hecho de signos, discursos, representaciones. La

representación no es entonces un concepto que pueda remitirse a épocas anteriores. Ese acto de representación es radicalmente humano, mental y manual a un tiempo. La «*perspectiva artificialis*» y la «*camera obscura*» sólo son un concepto y un instrumento para facilitar ese acto de representación y dominación del hombre sobre el mundo. Cuando aparece la fotografía, sin embargo, el papel del sujeto se quiebra. El mundo parece darse a sí mismo, presentarse sin intervención humana. La máquina de registro actúa por sí sola o, peor aún, actúa sola en aquello que definía el acto mismo de la representación: la intervención humana del acto pictórico. La fotografía es un registro que afirma el mundo en su materialidad (confirmación de la sutura positivista) y niega al sujeto en su formatividad (confirmación de la quiebra romántica).

Por supuesto, por debajo de la máquina está la herramienta y por encima del registro la representación. Siempre puede haber un sujeto que maneja la tramoya, el artificio y el truco en torno a la máquina. La misma opcionalidad de este haber un sujeto ya es toda una amenaza. Siempre puede haber un autor o un espectador que produzca representaciones y significaciones sobre lo registrado por la cámara. Pero la misma existencia del registro hace que siempre pueda verse en la imagen algo más que aquello que tapamos con los procesos de representación y significación. La huella no es un signo, es lo real en bruto captado por una máquina: «*El Encuentro, lo Real en su expresión infatigable*» (Barthes). La huella es la materia en bruto de lo real antes de que sea organizada por la forma del lenguaje en los procesos de percepción y cognición, que a su vez generan eso que llamamos realidad, producto de los discursos y representaciones del sujeto sobre el mundo. Debajo de la semiología hay una fisiología, una física de la materia de la que el hombre no quiere saber nada. No cabe por tanto en la tipología peirciana (index, icono, símbolo) que todo lo quiere reducir a semiótica. Entra en las formulaciones saussurianas, precisamente porque fue expulsada del dominio de la lingüística. A partir de esas huellas pueden construirse signos, discursos, textos... realidad. Pero debajo de formas puede surgir la materia en bruto, informe. La especificidad de la fotografía y del resto de los medios audiovisuales es sustituir al hombre en aquello que distinguía a éste del animal: en su poder de significar, representar, comunicar. El lado oscuro de la máquina surge cuando en vez de significación, representación y comunicación de lo ausente, nos da insignificancia y presencia de lo singular, lo intratable.

Hablar de la fotografía no puede ser separar la "técnica" y el "lenguaje". La fotografía procede de un doble gesto: semiológico, en cuanto signo construido sobre una huella de lo real; tecnológico, en cuanto dispositivo construido sobre un artefacto, la máquina de registro. En cuanto signo, está sujeto a convenciones y manipulaciones (regladas y legibles por la cultura que la define) al mismo tiempo que en y contra esa

sujeción se despliega la creatividad del sujeto (que produce y consume fotografías, la fotografía). En cuanto dispositivo, está sujeto a un procedimiento y técnica concreta, la de la imprimación/fijación, sobre la que se añaden otras, la de la figuración perspectiva y la reproducción mecánica. Es aquí donde el *analogon* y el *clon* se montan sobre la huella. Todo este conjunto forma —en término y concepto de Pierre Schaeffer— el *arché* de la fotografía, el «saber supuesto» que regula nuestra relación con la imagen y con el mundo que esta imagen dice registrar. Sólo porque sabemos cómo se hace una fotografía, creemos en la realidad de lo fotografiado. El *arché* (saber supuesto) es indisoluble de la *tecné* (hacer adquirido). La difusión de la práctica de la fotografía está, ineludiblemente, acompañada por un discurso sobre la fotografía. Podrá dominar un tipo o uso de fotografía. Pero toda fotografía será leída desde ese *arché* unido a su *tecné*. No puede ser de otro modo, pues toda tecnología se desarrolla desde una cierta ideología. Aunque puede ser que ya sea de otro modo, si tendemos al giro ideológico de lo virtual. No hemos dejado de creer —pues de creencias se trata— en el carácter presencial y referencial de la fotografía. Ha ocurrido —está ocurriendo— algo mucho más grave por mor de las ideotecnologías digitales. Estamos dejando de creer en la existencia de un mundo del cual la fotografía pudiera ser presencia y referencia. A cambio, viviremos por siempre en otros mundos.

LUIS ALONSO GARCÍA



Ulrich Tillmann & Wolfgang Vollmer (K.P. Schnütger-Webs, *Untitled*, 1932)