

El problema del conocimiento fotográfico

Reflexiones integradoras

Carlos Alberto Fernández

Al considerar a la fotografía como disciplina autónoma se le brinda una jerarquía que nunca antes había tenido en nuestro país. Jerarquía que adquiere al tener su propio espacio académico sin dependencia alguna.

El grado actual de nuestra civilización hubiese sido imposible de alcanzar sin la fotografía. MacLuhan sostenía que “cuando una nueva tecnología penetra en una sociedad satura todas sus instituciones” (Casasús, J.M. 1974) y esta tecnología, a poco de su aparición, se transformó en un agente revolucionario. Baudelaire intuyó el impacto y advirtió sobre los límites que no debía traspasar: “La fotografía debe ser la servidora de las artes y las ciencias, pero la humilde servidora, como la imprenta y la estereografía, que no sustituyen a la literatura... le agradecemos que sea la secretaria y el archivo de todos aquellos que, por su profesión, necesitan de una absoluta exactitud material... pero ¡hay de nosotros si permitimos inmiscuirse en los dominios de lo impalpable y lo imaginario!” (Dubois, Ph. 1992).

La fotografía cumplió acabadamente con la misión que le atribuyó el poeta francés, pero también traspasó todas las fronteras que se le quisieron imponer. A pesar de que todavía están quienes creen que la fotografía carece de valores expresivos, creativos y artísticos, porque se concreta con una máquina, hace muchos años que la discusión ha sido superada.

Con la introducción de la película en rollo y las cámaras de cajón en los últimos años del siglo XIX, la fotografía empezó a ser auténticamente popular, tanto que hasta los niños y las mujeres podían tomar fotografías, como lo aseguraban los avisos publicitarios de *Kodak* en la época. La evolución técnica permitió que la cámara fotográfica esté presente en todos los hogares, al igual que la radio o la televisión, atravesando todas las clases sociales.

El concepto generalizado es que cualquiera puede hacer fotografías. Concepto que, como es lógico y natural, es fuertemente promovido por la industria fotográfica. Sobre esta base es que tenemos que responder a otras preguntas: ¿Para qué hacer fotografías? ¿Qué fotografías queremos obtener? Y, en definitiva, la más amplia y significativa de todas: ¿Qué es la fotografía?

La fotografía ha participado y participa prácticamente de todas las disciplinas del saber y del hacer de la humanidad. Es por esta razón que hablamos de fotografía periodística, publicitaria, artística, social,... Si centramos nuestra atención sobre la fotografía como una disciplina autónoma, modificaremos el concepto de Baudelaire de servidora de las artes y las ciencias, y las demás disciplinas dependerán de lo que aporte la fotografía. En otros términos, comenzaremos a considerar que los textos amplían lo que muestra una fotografía y no que la fotografía corrobora aquello que se expresa o se escribe.

La fotografía, que aparece en 1839, rápidamente se transforma en un auxiliar imprescindible de la ciencia. Se entendía que la fotografía aportaba una reproducción exacta de la realidad, incluso antes de la posibilidad de registrar el color. Un corresponsal del diario *New York Star*, que asistió a la demostración de Daguerre el 19 de agosto de aquel año, escribió: “Nunca vi nada más perfecto. Cuando examiné la placa aprecié que cada uno de los elementos de la imagen aparecía perfectamente grabado, y cuando la observé con un lente de aumento, pude apreciar la textura de cada objeto” (Legay, J. 1968).

Pronto se verificó que no era así, que la fotografía no veía algunos colores del espectro, por lo tanto amarillos, anaranjados y rojos aparecían como negros en la foto final. La ciencia intentó corregir esto para que la reproducción sea más fidedigna. Pero el problema se mantenía porque la proporcionalidad en la percepción del espectro por parte del sistema visual era diferente a la del registro fotográfico. Entonces se idearon técnicas para igualar la fotografía a la percepción.

La puesta en práctica de las teorías de Thomas Young (1773 - 1829) y Hermann von Helmholtz (1821 - 1894), permitió explicar aceptablemente cómo vemos el color y también fotografiarlo. Así se apreció que el color fotografiado es diferente al percibido.

El posterior descubrimiento de otras radiaciones diferentes a las del espectro visible (infrarrojas, ultravioletas, rayos X), hizo factible registrar aspectos de la realidad desconocidos y que no se podían alcanzar sin el sistema fotográfico.

En la medida en que evoluciona la fotografía aparecen los conflictos entre nuestra percepción y la captación fotográfica. ¿Cuál de las dos muestra la realidad? De acuerdo con el racionalismo científico ¿en cuál de las dos realidades deberemos confiar: en la que aportan nuestros ojos o en la que registra la cámara?

La respuesta es funcional a las necesidades. En determinadas situaciones conviene la de nuestros ojos, en otras, la de la ciencia.

Tomemos como ejemplo el tema del color. Para la física es completamente mensurable, se modifica según la fuente emisora de luz y estos cambios pueden fotografiarse. Para nuestra percepción existe la constancia cromática, a través de la cual un papel blanco sigue siendo blanco a pesar de los cambios de la fuente luminosa. A esta constancia cromática los investigadores la denominan ilusión cromática, con lo cual debemos entender que la realidad es la que proveen los instrumentos y la fotografía y, por lo tanto, el que falla, con respecto al registro de la realidad, es nuestro sistema perceptivo. Pero, por otra parte, las empresas fotográficas, que invierten grandes sumas en sus departamentos de investigación y desarrollo, han trabajado siempre para brindarnos emulsiones que nos aporten los colores reales, que no son justamente los que ellos han determinado mediante las leyes de la física, sino los que deseamos ver, yendo hasta el extremo de saturar la cromaticidad circundante porque muchas pruebas psicológicas indican que nos agradan más los colores intensos que los suaves. En este caso, la ciencia se aleja de su realidad empírica para complacer nuestro sistema perceptual.

Así, por ejemplo, en 1990 la empresa alemana *Agfa-Gevaert*, presentó en el mercado un sistema de tres emulsiones fotográficas diferentes que denominó *Triade* (Figura 1, p. 95) sobre la base de una investigación que le indicó, al fabricante de Leverkusen, “que era necesario ofrecerle al profesional y al aficionado exigente tres opciones en cuanto a saturación de color”. Una de ellas estaba indicada para usos generales, otra para brindar grandes saturaciones de color y la tercera, para retratos, aportando tonos suaves. La explicación técnica se ampliaba a través de un esquema que indicaba claramente las diferencias entre las tres películas (Fernández, C. A. 1991).

La cuestión técnica es solamente una parte de la problemática fotográfica.

La fotografía existe ante nuestros sentidos como objeto y, a la vez, este objeto material contiene una imagen que nos remite a otros objetos que, para nosotros, también son existentes, son referentes de una realidad.

Cuando el referente es preciso, asignamos idénticos valores a lo que muestra la fotografía que a lo que percibimos del mundo que nos rodea. No tomamos en cuenta que una fotografía es un filtro de la realidad. Que es una interpretación aportada por un fotógrafo donde una pequeña porción de la realidad ha sido extraída de un contexto, de manera arbitraria, y que corresponde a una fracción minúscula de un tiempo transcurrido en un espacio determinado. Asimismo, es una reducción en tamaño donde se ha perdido la tridimensionalidad del espacio y se han comprimido las escalas tonales y cromáticas. A pesar de todo esto nuestro sistema perceptual es capaz de reconstruir la escena en nuestra mente, tal como si estuviésemos frente a ella, aunque jamás hayamos tenido esa experiencia. De tal manera que conocemos muchísimos lugares, personas, objetos, situaciones y acontecimientos, exclusivamente a través de fotografías.

A fines del siglo XIX la fotografía dejó de ser elitista, de estar en manos de unos pocos expertos para popularizarse y difundirse masivamente a través de las “camaritas” *Kodak*. Entonces, cualquier persona pudo fotografiar lo que veía y se convalidó, a nivel general, que la cámara no mentía. La posibilidad de fijar una imagen de algo que se había experimentado con los sentidos era inapelable. ¡Y qué decir cuando esta comprobación se hizo inmediata a través de las *Polaroid* del doctor Edwin Land!

La aparición de las pequeñas cámaras de 35 mm y la credibilidad alcanzada por la fotografía a niveles populares permitió el desarrollo de un periodismo gráfico – inicialmente a través de la revista *Life*–, basado en fotografías donde, por primera vez, el texto pasó a un plano secundario.

En la década de 1930 ya estaba muy desarrollado un tipo de fotografía que se definía a sí misma como artística que tenía sus orígenes en el pictorialismo del siglo XIX. Sus cultores reducían la resolución de las imágenes a través de diferentes procedimientos o por medio de otros construían referentes fotográficos de realidades inexistentes.

Coexistían dos expresiones fotográficas irreconciliables. Los defensores de la fotografía como registro literal de

la realidad, despreciaban absolutamente a los artísticos, sosteniendo que “en su preocupación por producir pseudo-pinturas, se apartaban más y más radicalmente de todos los valores fotográficos”, al decir de Edward Weston, uno de los máximos exponentes del realismo fotográfico estadounidense (Weston, E. 1994).

Los artistas fotógrafos sostenían que la representación exacta de la realidad no tenía nada de artístico y que era necesario introducir modificaciones de acuerdo con las capacidades creativas de cada autor.

Muchos de estos procedimientos fueron adoptados por los profesionales de la fotografía social porque reducían la crueldad de la lente de la cámara hacia los rostros de sus clientes, a quienes debían complacer.

Muchos pensadores analizaron la fotografía y, si bien hay aportes valiosos que no se pueden soslayar, no alcanzan a brindarnos conclusiones definitivas. Esto se da porque sólo han tomado algún aspecto de la fotografía y por la continua evolución del medio.

Es muy importante el trabajo de Roland Barthes que explora con profundidad la denotación y connotación del mensaje fotográfico y que considera que la fotografía es prueba de que algo ha sido, lo cual es válido cuando se toma a la imagen fotográfica exclusivamente como un referente de la realidad (Barthes, R 1990).

La evolución técnica y las utilidades no previstas de la fotografía, hacen que estos conceptos sólo refieran a aspectos parciales del conocimiento fotográfico, aunque resultan un soporte sumamente sólido.

El advenimiento de la fotografía digital y la facilidad de su manipulación, ya no nos permite asegurar que lo que se nos muestra en una fotografía haya existido en algún momento o bien que sea como se nos presenta.

Detrás de una fotografía digital no hay negativo y dada la perfección que se puede alcanzar con cualquier manipuleo de la imagen, resulta imposible establecer si responde a un referente real o ficticio, salvo que la falsedad sea muy evidente.

Los ejemplos son cotidianos. Algunos de nuestros medios periodísticos eliminan textos de las fotografías cuando estas inscripciones corresponden a productos que no integran sus pautas publicitarias o bien, a través del ya célebre *Photoshop*, estilizan modelos o actrices. En marzo de 2003 Brian Walski en Basora, durante la Guerra de Iraq, modificó una imagen (Figura 2, p. 95) para “crear una nueva fotografía más expresiva”, tal su explicación. Era fotógrafo de *Los Angeles Times*, que lo despidió al descubrir el hecho. El diario californiano explicó a sus lectores que “la política del Times prohíbe alterar el contenido de las fotografías” (La Nación, 3 de abril de 2003).

Ya en febrero de 1994 *Scientific American* había publicado un artículo sobre el tema, presentándolo en su tapa con el título: “La falsificación digital puede crear evidencias fotográficas de hechos que nunca han ocurrido”, al pie de una fotografía que muestra a Marilyn Monroe del brazo de Abraham Lincoln (Mitchell, W. 1994).

Pero, además, la facilidad con la que hoy se obtienen y transmiten fotografías, lleva a otras cuestiones que aún no se han estudiado con la necesaria profundidad.

En mayo de 2004, con relación a las fotografías sobre las torturas en Iraq, Susan Sontag escribía en la revista de

The New York Times: “La mayoría de los soldados posee una cámara digital. Mientras que antes las fotos de guerra eran un dominio de los reporteros gráficos, ahora son los propios soldados los que ejercen de fotógrafos. Ellos documentan la guerra, sus momentos de placer, sus observaciones de lo que les parece idílico, sus actos de crueldad, e intercambian las fotografías o las envían por correo electrónico al mundo” (Sontag, S. 2004).

De acuerdo con Sontag, lo más oscuro de la condición humana puede aparecer a través de la fotografía. Es decir, que el espíritu del individuo queda al descubierto a través del enfoque que genera con su cámara.

Debemos agregar a lo técnico, a lo estético y a lo estructural de la fotografía, su contenido emocional.

La actitud de estos soldados-torturadores-fotógrafos, conmocionó al mundo y, además de la condena, se intentaron explicaciones. Caroline Fetscher, periodista del diario berlinés *Tagesspiegel*, propone un punto de vista: “La existencia del inconsciente, en sí misma, era un tabú que Freud rompió con su enérgica voluntad esclarecedora. Este visionario de entreguerras escribió en 1929 su ensayo *El malestar en la cultura*. Allí Freud planteaba que la cultura necesita del amor al prójimo, incluso del amor a los enemigos. Pero cuando el enemigo, decía Freud, “sólo puede satisfacer algún placer con ello, no se cohibirá de ridiculizarme, de ofenderme y calumniarme, de mostrarme su poder; y mientras más seguro se sienta, mayor será entonces mi desamparo, con mayor seguridad podré esperar ese comportamiento suyo en mi contra”. “Freud finalizaba con la conclusión de que la civilización significaba coartar la satisfacción de los instintos” (Fetscher, C. 2004).

El análisis de la fotografía desde un enfoque emocional, ha existido siempre, pero se mantuvo en segundo plano. ¿A qué debemos atribuir esto?

Probablemente a que los agudos análisis sobre la fotografía –que tuvieron mayor trascendencia y que se utilizaron y utilizan como sostén para la comprensión de la fotografía–, provienen de sectores académicos e intelectuales de prestigio indiscutido. Walter Benjamin, Roland Barthes y la propia Sontag, no fueron fotógrafos –ellos mismos han aceptado esta limitación–, por lo tanto falta agregar al problema del conocimiento fotográfico la visión de los protagonistas de este proceso. Considerando una pequeña “antología” de conceptos volcados por fotógrafos, nos daremos cuenta de las diferencias de apreciación.

Dorothea Lange decía que “todo retrato de otra persona es un autorretrato del fotógrafo” (Sontag, S. 1996) –esto se relaciona con lo que comentábamos sobre las fotos de torturas de los soldados estadounidenses.

Minor White, fotógrafo de paisajes, apuntaba que la fotografía promovía “el hallazgo del yo a través de la cámara” y que las fotografías de paisajes son “paisajes interiores”. Profundiza en sus conceptos al sostener: “El fotógrafo se proyecta en todo lo que ve, identificándose con todo para poder conocerlo y sentirlo mejor. Para alcanzar este estado en blanco es necesario un esfuerzo, quizá incluso, una disciplina. Fuera de este estado, el fotógrafo ama y odia intensamente, y es consciente de las áreas de su indiferencia. Fotografía lo que ama porque lo ama, lo que odia como protesta; y

puede dejar a un lado lo que le es indiferente o fotografiarlo con cualquier técnica y composición que domine” (White, M, 1999).

Ansel Adams, paradigma de la fotografía estadounidense y creador de toda una escuela, expresó: “El contacto accidental con el sujeto y la consecuente exposición inmediata, no refuta los principios del concepto fotográfico. Realmente, la fotografía accidental, en la práctica no existe; con actitudes preconicionadas reconocemos y somos arrastrados por la significación del momento. Tomar conciencia del momento justo es tan importante como la percepción de los valores tonales, formas y otras cualidades” (Adams, A. 1989).

Jerry Uelsmann, desde una posición estética completamente opuesta a la de Ansel Adams, considera que: “Hay que dejar que las necesidades interiores del fotógrafo se combinen con las necesidades específicas de un suceso fotográfico dado, para determinar el enfoque más adecuado para ese momento, ya sea éste directo, artificioso, experimental o lo que convenga” (Fernández, C. A. 1991).

Cuando el mallorquín Toni Catany obtuvo el Premio Nacional de Fotografía de su país, expresó: “No puedo fotografiar dejando de lado los sentimientos. Fotografió para traducir mis emociones, mis sentimientos y las reacciones de mi sensibilidad en imágenes” (Ginart, B. 2001)

Frente a las fotografías nuestro sistema perceptivo se comporta de una manera similar a como lo hace frente a una escena real. Parece haber acuerdo entre la mayoría de los psicólogos de que nuestra experiencia pasada tiene una importancia decisiva en la percepción. El reconocimiento que hacemos de los objetos que aparecen en una fotografía tiene relación con el particular significado que esos objetos han tenido para nosotros en el pasado, su valor afectivo, y la cantidad y el tipo de experiencias que hemos tenido con ellos a través de nuestras historias individuales (Kanizsa, G. 1986)

En apariencia, lo que hace que una fotografía impacte sobre un individuo y que la transforme para él en una situación real, es su carga emocional. Si bien no se sabe cómo se produce y por qué se produce –estamos aquí en el campo de las conjeturas–, sabemos que se produce. Quienes más saben sobre la emotividad de las fotografías –como ya hemos visto–, son los propios fotógrafos, tanto sean aficionados como profesionales.

Quizá los aficionados y quienes usan la fotografía ocasionalmente, tengan un pensamiento ingenuo al respecto, pero basta pensar que cada vez que alguien lleva la cámara a la altura del ojo para obtener una fotografía, es porque algo lo motivó a hacerlo y, esta motivación, es la emoción que despertó en él la escena. Podrá ser un paisaje o el rostro o la actitud de un ser querido. Y esa emotividad aparece cada vez que observa la fotografía, aunque ésta tenga cantidad de defectos técnicos, la emoción renace. La diferencia con otros tipos de fotografía está dada en que esa emotividad es personal y a veces compartida con otras personas que han tenido la misma experiencia frente al paisaje o bien tienen alguna relación afectiva con el fotografiado.

En la fotografía periodística la emoción tiene que ser compartida por más personas, el mayor número posible.

Los medios indican a sus fotógrafos cuáles son las fotografías que deben obtener, qué es lo que deben incluir en ellas. Cada medio sabe lo que debe entregar a su público. No es cierta la afirmación de que el medio brinda lo que el público quiere. El medio sabe lo que el público quiso en un determinado momento y siempre va un poco más allá, está obligado por sus competidores. La manera de masificar el mensaje es apelar cada vez a emociones más fuertes.

El fotógrafo que trabaja para un medio debe responder a las necesidades de éste y, así, sin alterar la denotación de la imagen, puede cargarla de connotaciones. Para esto posee muchísimos recursos: la composición, la selección de planos nítidos o desenfocados, el punto de vista, el encuadre, el objetivo elegido, el tiempo de exposición, etc.

El fotógrafo también es afectado por las emociones, pero la confrontación cotidiana con realidades inquietantes y traumáticas, lo van “impermeabilizando”, más aún en el caso de un fotógrafo de guerra. Sin embargo, ese hombre sigue produciendo fotos emocionantes. ¿Debemos pensar, entonces, que este profesional es capaz de racionalizar esas emociones y perfeccionar el mensaje para que impacte en los destinatarios? ¿Cuáles son los límites éticos?

Las grandes figuras del fotoperiodismo pueden moverse de manera independiente y no tener que responder a las exigencias de un único medio. Estos hombres pueden determinar límites emocionales para sus fotos e incluso diseñar un mensaje muy personal.

Así Robert Capa mostró las guerras planteando los dramas que éstas producían, sin registrar jamás el triunfalismo militar. “Me encanta ser un corresponsal de guerra desocupado, espero mantenerme sin trabajo como corresponsal de guerra el resto de mi vida”. Su lema era: “Si tu foto no es buena es porque no estabas demasiado cerca” (Fernández, C. A. 1985), y murió por estar demasiado cerca.

W. Eugene Smith se involucra en los temas hasta las últimas consecuencias de los hechos en busca de la esencia de sus historias o de los personajes, como lo hizo a lo largo de veinte años en Minamata, aldea japonesa de pescadores, reflejando los efectos de la contaminación causados por una empresa al arrojar sus desperdicios al mar. (Villamil, A. 1992)

James Natchwey tiene la ilusión de que su cámara sirva para acabar con las guerras en la medida que pueda movilizar conciencias con sus fotos. Dice: “Las posibilidades de que esto ocurra parecen ridículas. Aún así, es la única idea que me motiva”. Pero también sabe que se está beneficiando con la tragedia de los demás. “La idea me obsesiona” —explica. “Es algo con lo que debo convivir y sé que si alguna vez permito que mi ambición supere la compasión genuina, estaré vendiendo el alma. Creo que, para mí, el límite está muy claro” (Natchwey, J. 2000)

Sebastião Salgado, otro de los fotógrafos paradigmáticos de la actualidad, sostiene una posición similar: “Mi gran esperanza es ayudar y suscitar el debate para que podamos hablar sobre la condición humana teniendo en cuenta a la gente desplazada en todo el mundo”. Sin embargo, la extraordinaria calidad técnica y la esté-

tica de las fotografías de Salgado, han recibido las críticas de muchos de sus colegas. Sostienen que introduce un efectismo que las acerca al arte y, por lo tanto, a la ficción, con la dramatización de los hechos, que se relaciona con la mentira. Para el escritor Eduardo Galeano las fotos de Salgado “tienen una belleza indescriptible. No se trata de algo macabro o de una exhibición obscena de la miseria. Es poesía del horror...” (Casais, E. 2004)

La fotografía publicitaria también apela a las emociones. Una de las cuestiones más polémicas la generó Oliverio Toscani, fotógrafo y creativo de la empresa Benetton. La campaña de 2000, titulada *Sentenciados a muerte* (Figura 3, p. 95) presentaba rostros de auténticos condenados a muerte fotografiados en prisiones estadounidenses. Esto generó el enfrentamiento entre las organizaciones que pugnan por la derogación de la pena de muerte y las que la sostienen, junto con los familiares de las víctimas de los sentenciados. Se produjeron choques violentos entre manifestantes que llevó al gobierno estadounidense a pedir la intervención de Luciano Benetton, presidente de la empresa. El italiano suspendió la campaña y despidió a Toscani. El fotógrafo dijo que lo suyo era arte y que el arte es comunicación. “Hoy gira todo en torno de la imagen, la imagen se encuentra en el fundamento de un nuevo idioma que todavía tiene que desarrollarse. Quiero combatir la mentira, las falsas imágenes” (Klüver, H. 2000).

Antes de la eclosión, cuando se lanzó la campaña, los voceros de la empresa, desde Ponzano, Italia, habían dicho que la propuesta “es mostrar a todo el mundo —dejando de lado consideraciones políticas, judiciales y morales—, la realidad de la pena capital, para que no se considere como algo distante o como una simple noticia que ocasionalmente aparece en televisión”. La agrupación “*Pro-death penalty*” (A favor de la pena de muerte), respondió diciendo que “para mejorar la pobre participación en el mercado de los Estados Unidos, Benetton está causando dolor y angustia innecesarias a las familias de los inocentes asesinados por los hombres que la campaña intenta mostrar como humanos” (Fernández, C. A. 2000).

Las doce fotografías tomadas por Toscani en diversas cárceles de los Estados Unidos contienen todos los elementos necesarios para producir el más fuerte impacto emocional: una iluminación superior y de tonalidad verdaosa que sugiere al inconsciente del observador un ambiente de encierro con luz artificial, la fuerte connotación del texto —“*Sentenced to death*”, sentenciado a muerte—, pero, por sobre todo, la clave está en la mirada directa, podría decirse suplicante de los sujetos. Toscani, evidentemente, es un experto y supo cómo lograr el efecto que buscaba, lo que quizá no pudo prever fue la potencialidad del mensaje y las consecuencias que produciría.

La connotación del texto es extremadamente fuerte, a tal punto que si lo reemplazamos podemos modificar el impacto de la imagen o bien, alterar la emocionalidad en el observador. ¿Qué pasaría si cambiásemos “*Sentenced to death*” (Sentenciado a muerte) por “*First Degree Murderer*” (Asesino en primer grado), causa por la que fueron juzgados y condenados?

Podemos oponer resistencia a fotografías con bajo contenido emocional sobre las cuales operará principalmente nuestra conciencia. Pero esta resistencia es casi nula cuando ese contenido es alto, no podemos evitar que nos impacten. Pero, así y todo, cada vez que alguna imagen nos lastima, generamos una especie de escudo, de defensa psíquica, para que no vuelva a sucedernos. Quienes manipulan la información en los medios, saben esto, entonces la próxima fotografía deberá ser un poco más fuerte, más violenta (en todas las acepciones de la palabra), para que pueda afectarnos. ¿Hasta qué punto se elevará la carga emocional?

Georg Seessien, profesor de la Academia de Artes Plásticas de Nüremberg, Alemania, se pregunta: “¿Dónde está el límite de las imágenes de repugnancia y sadismo en nuestra cultura popular? ¿Qué es lo que hace la imagen violenta? ¿Nos ayuda a superar nuestro temor ante la violencia real?, ¿nos incita a imitarla?, ¿nos hace perder la sensibilidad frente a la violencia real en las calles y en las familias? ¿Nos hace insensibles frente a las cosas bellas y creativas que, ojalá, fuésemos capaces de alcanzar?” Y también expresa: “En un mercado libre de imágenes, la comunicación social se encuentra en dificultades, pues en la situación de la competencia, la imagen ya no se refiere tanto al destinatario y sus deseos (ocultos o a la vista), sino que se

refiere sobre todo a la imagen de la competencia, que ha de superar. Las imágenes de la máquina de los medios hablan más entre sí que con nosotros” (Seesien, G. 2001). La fotografía pictórica o artística, como se la llamó más tarde, que apelaba a los más diversos procesos para acercarse a una pintura, fue evolucionando pero, a pesar de eso, nunca recibió la atención que merecía, aunque su práctica está difundida mundialmente y sus técnicas se emplean en la gráfica y en la publicidad de manera constante.

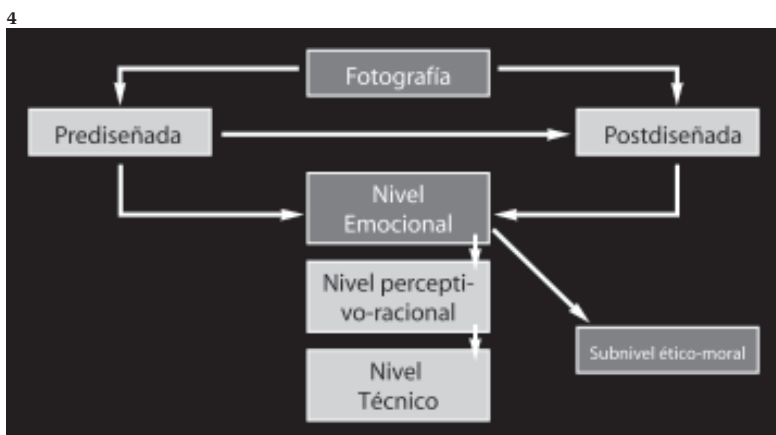
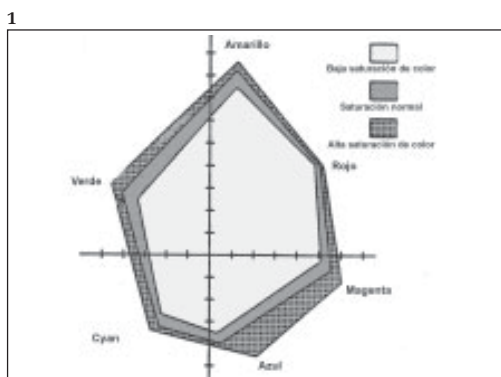
En sus construcciones los autores pueden armar un *set*, al mejor estilo cinematográfico –Pedro Luis Raota fue un maestro en estas realizaciones–, y, mediante un diseño previo, concretar sus ideas, las cuales, incluso, pueden modificar más tarde en el laboratorio.

Otros, combinan negativos que remiten a realidades muy dispares, pero que finalmente pueden concluir en una imagen fantástica. Este es el caso de Jerry Uelsmann –a quien mencionamos anteriormente–, quien propuso, sobre la base de su trabajo, la idea de la postvisualización. Es decir, crear una nueva imagen, exclusivamente con técnicas de laboratorio, sobre la base de lo que aporte la imaginación, seleccionando y combinando imágenes de diferentes sujetos obtenidas en distintos lugares y momentos.



Figura 1. El esquema muestra la diferente saturación de color entre las tres películas del sistema Triade desarrollado

por Agfa-Gevaert. Figura 2. Con las dos fotografías superiores Brian Walski creó la



tercera (inferior) “más expresiva”, según palabras del autor, quien por este hecho fue despedido del diario “Los

Angeles Times” en marzo de 2003. Figura 3. Uno de los retratos obtenidos por Oliverio Toscani

para la campaña publicitaria de Benetton. Figura 4. El esquema presenta la



propuesta desarrollada en el texto para el análisis de fotografías.

Están también quienes parten de ideas abstractas, prefiguran un boceto y reúnen luego los elementos que posibiliten concretar fotografías plenas de símbolos. Un caso emblemático entre nosotros fue Pedro Otero, quien realizó interpretaciones fotográficas de diversas composiciones musicales.

Estas tres líneas de producción no son las únicas, ya que las combinaciones son múltiples, como lo son también las técnicas fotográficas disponibles.

Ahora bien, toda esta labor que se realizó con técnicas del sistema físico-químico desde mediados del siglo XIX, se potenció hasta el infinito con el advenimiento de los procesos digitales, por las facilidades que estos aportan a un costo nulo –comparados con los convencionales–, y por la introducción de nuevas posibilidades difícilmente alcanzables de otra manera.

Tenemos aquí todo un conjunto de imágenes que debemos reconocer como fotografías y que pueden tener como objetivo producir en el espectador placer estético y proponer contenidos que no tienen relación con un referente existente.

Esta enorme producción, muchas veces subestimada, se ha profesionalizado y aporta amplias utilidades en las más diversas áreas, generalmente ligadas al diseño y la comunicación.

Abordar el conocimiento de la fotografía resulta una tarea compleja porque los caminos a recorrer son múltiples. Para una comprensión íntegra de su esencia y de su polisemia, es necesario alcanzar un método de trabajo que facilite tanto el análisis como la enseñanza.

Podemos establecer diferentes niveles para el estudio de la fotografía. Un primer nivel que podríamos denominar nivel técnico tomaría en cuenta a la fotografía exclusivamente desde las herramientas empleadas para su realización: cámaras, objetivos, películas, iluminación, procesos de revelado y copia o digitales, etc.

En un segundo nivel podemos tomar los aspectos estructurales y formales de la imagen fotográfica. Es decir, la composición, el contraste, el color y todos los elementos que hacen a la estética de la imagen. A través de esta construcción se afecta también nuestra sensibilidad, las sensaciones que nos produce esa imagen (calidez, frialdad, melancolía, tristeza, alegría, etc.), incluido el placer estético. Pertenecería a este nivel la información que provee la imagen: lugar, época, reconocimiento de sujetos y objetos, historicidad, situaciones climáticas, simbologías, etc. A este estadio lo llamaremos nivel perceptivo-racional, ya que de la simple percepción de la imagen por parte de nuestros sentidos pasamos a una construcción y sistematización de esa realidad que nos provee la fotografía. La percepción y la racionalización son dos actividades independientes, formas diferentes de un mismo proceso cognitivo, pero con una continuidad sustancial.

La etapa superior de este método estaría conformada por lo que definiremos como nivel emocional. No todas las fotografías lo incluyen, pero serían aquellas características de la imagen fotográfica que superan nuestra conciencia para golpearnos sin que podamos evitarlo, provocando incluso conmoción en nuestro organismo, que se puede exteriorizar en llanto, risa, gestos, enojo, etc. Esta situación se produce cuando somos sorpren-

didados, cuando no estamos preparados para enfrentar una determinada fotografía, como cuando pasamos la página de una revista y nos encontramos con ella. (Figura 4, p. 95).

Estos tres niveles nos hablan de los contenidos totales de cualquier fotografía y serían suficientes para su análisis completo. Pero también permiten el diseño y la construcción de una fotografía, pudiéndose determinar, a priori, las etapas necesarias para alcanzar un objetivo determinado.

Nos queda aún por estudiar la forma en que se obtiene una fotografía y aquí caben dos posibilidades que, a su vez, pueden combinarse.

Las fotografías podrían denominarse prediseñadas cuando su concreción se da a través de la obturación de la cámara y el posterior tratamiento convencional, sea éste químico o digital. Es decir, que la foto no será alterada posteriormente. Como ejemplos de las fotografías obtenidas de esta manera podríamos mencionar a prácticamente toda la fotografía de aficionados y de usos sociales, las de viajes, las periodísticas, etc. No significa que estas fotografías no sean elaboradas, por el contrario, puede tratarse de un trabajo en estudio, un retrato, por ejemplo, donde se concibe una pose, una iluminación, actúan maquilladores y peinadores... pero la foto termina cuando el fotógrafo dispara su cámara.

La otra posibilidad es que las fotografías resulten postdiseñadas. Aquí se encuadrarían aquellas que se modifican tras la toma. Pueden ser fotomontajes o collages (convencionales o digitales), que se realizan desde fotografías obtenidas en distintos lugares y momentos. Por ejemplo, un montaje de una fotografía de una modelo lograda en estudio, sobre un paisaje tomado de una fotografía adquirida a una agencia. Entrarían en esta categoría aquellas fotografías que surgen de la fantasía del autor, dejándose llevar por lo que le sugieren diferentes imágenes para ir construyendo otras completamente diferentes, tarea que se ve facilitada actualmente por la técnica digital.

Es posible pasar de una forma de trabajo a otra. Es decir, que la fotografía se prediseñe y luego también requiera un tratamiento posterior para modificarla o combinarla con otra. Un proceso que se concibió íntegramente desde el principio. Aquí se combinarían ambas formas.

Queda para el final un subnivel relacionado con los contenidos pero que no pertenece a la foto en sí. Está relacionado con los aspectos éticos y morales, donde el creador o los creadores de la imagen determinan los límites sobre lo que se debe y lo que no se debe mostrar en una fotografía. No es dogmático ya está signado por la sociedad a la que se pertenece, y/o por creencias filosóficas, políticas, religiosas o de cualquier otra índole. El método de análisis propuesto puede implementarse como herramienta didáctica. Permite concretar cualquier diseño fotográfico e, incluso, determinar qué efectos puede producir en el observador en función de los objetivos planteados.

La hipótesis de trabajo fue considerar a la emoción como denominador común de toda fotografía y desde allí determinar otros dos niveles inferiores: perceptivo-racional y técnico. Podemos deducir que todas las

fotografías se encuadran en, por lo menos, dos de los niveles, ya que pueden carecer del emocional.

Para acceder plenamente a estos diferentes niveles de conocimiento es necesario considerar un abordaje interdisciplinario y estrechamente ligada a la evolución de la ciencia, porque la complejidad del saber actual lleva a la consolidación de equipos de trabajo, ya que nadie puede ser el portador de todo el saber que la dificultad de la tarea exige.

Asimismo, al introducir en el método de trabajo los comportamientos perceptuales, sensibles y emocionales, abordamos áreas científicas en las cuales aún no hay respuestas definitivas. Las emociones y sentimientos que pueden producirnos las fotografías se generan en un territorio de nuestra mente que no está completamente explorado y, entre tanto, deberemos interpretarlos dentro del amplio espectro de las hipótesis manejadas desde diferentes disciplinas.

La fotografía como disciplina autónoma debe sumar ahora la participación, además de sus tradicionales aliadas (la física, la química y la electrónica), la de muchas otras disciplinas, porque según los casos será necesario apelar a unas o a otras: psicología, sociología, historia, filosofía, ética, estética, semiología, etc. No debemos olvidar que la fotografía participa en todas las actividades del hombre, entonces, al ubicarla en el centro de nuestro estudio, es lógico que todas las disciplinas deban confluír hacia ella cuando necesitamos respuestas.

Bibliografía

- Entrevista a Herbert Marshall McLuhan en Casasús, José María (1974) *"Teoría de la imagen"* Barcelona: Salvat Editores.
- Baudelaire, Charles (1859) *"Le public moderne et la photographie"*, artículo con motivo del primer salón anual de fotografía que, en el mismo año, había autorizado el gobierno francés en una sala colindante con el de pintura y escultura, que tras tres años de solicitudes consiguieron Delacroix, Nadar, Gautier, Bayard, Durieu y Blanquart-Evrard. Incluido en Dubois, Philippe (1992) *"El acto fotográfico. De la representación a la recepción"*, Buenos Aires: Paidós Comunicación.
- Legay, J. (circa 1968), en revista *"Lettre de Paris"*, París, Francia: Kodak-Pathé.
- Fernández, Carlos Alberto (1991) *"Tres opciones para el color"*, Buenos Aires: Revista Fotobjetivo, N° 93, Vector Producciones.
- Weston, Edward (1994) *"La visión fotográfica"*, Buenos Aires: Revista Fotobjetivo, N° 113, Ediciones CAF.
- Barthes, Roland (1990). *"La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía"*, Barcelona: Paidós Comunicación.
- Diario *"La Nación"* (3 de abril de 2003), Buenos Aires.
- Mitchell, William J. (1994). *"When is seeing believing?"*, Nueva York: Scientific American, Volumen 270, N° 2.
- Sontag, Susan (2004), *"Interminable guerra, interminable flujo de fotos"* (traducción de *"Regarding the torture of Others"* en The New York Times Magazine), en revista Humboldt, año 46, N° 141, Bonn, Alemania: Goethe-Institut.
- Fetscher, Caroline (2004). *"Imágenes ocultas en las cámaras oscuras del alma"*. Revista Humboldt, año 46, N° 141, Bonn, Alemania: Goethe-Institut.
- Sontag, Susan (1996). *"Sobre la fotografía"*, Barcelona: Edhasa.
- White, Minor (1999). *"El ojo y la mente de la cámara"*, publicado originalmente en 1952 y recogido por revista Fotomundo, N° 250, Buenos Aires: Editorial Fotomundo.
- Adams, Ansel (1989). *"Un credo personal"*, con traducción de Carlos A. Fernández, revista Fotobjetivo N° 69, Buenos Aires: Elevación Ediciones (publicado originalmente en *"The American Annual of Photography for 1944"*, Boston: American Photographic Publishing).
- Fernández, Carlos Alberto (1991). *"Una polémica constante"*, en revista Fotobjetivo N° 88, Buenos Aires: Elevación Ediciones.
- Ginart, Belén (30 de noviembre de 2001). *"Toni Catany gana el Premio Nacional de Fotografía"*, Barcelona: Diario *"La Vanguardia"*, Barcelona.
- Kanizsa, Gaetano (1986). *"Gramática de la visión. Percepción y pensamiento"*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Fernández, Carlos Alberto (1985). *"Robert Capa, una leyenda"*. Revista Fotobjetivo, N° 20. Buenos Aires: Elevación Ediciones.
- Villamil, Alberto (1992). *"La fotografía comprometida"*. Revista Fotobjetivo, N° 99. Buenos Aires: Elevación Ediciones.
- Natchwey, James (2000). *"War Photographer"*, documental de Christian Frei para First Run/Icarus Films, citado por el periodista gallego Casais, Eric (2004) en *"Fotoperiodismo y fotoarte"*, www.saladeprensa.org.
- Casais, Eric (2004). *"Fotoperiodismo y fotoarte"*, www.saladeprensa.org.
- Klüver, Henning (2000). *"Sentenciado a muerte"*. Revista Humboldt, Año 42, N° 130, Bonn, Alemania: Inter Naciones.
- Fernández, Carlos Alberto (2000). *"Nueva y polémica campaña"*. Revista Fotovisión, Año 3, N° 18, Buenos Aires: FB Editores.
- Seessien, Georg (2001). *"¿De verdad queremos verlo?"*. Revista Humboldt, Año 42, N° 133, Bonn, Alemania: Goethe-Institut Inter Naciones.

Carlos Alberto Fernández. Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. Argentina.