

# La paradoja de la fotografía: entre la supuesta realidad y la ficción inherente

Viviana Torres-Mestey<sup>(\*)</sup> y Luciano Do Montes Ribas<sup>(\*\*)</sup>

---

**Resumen:** La fotografía se ha naturalizado como una disciplina que copia o plasma la realidad del mundo, pero asumir la fotografía sólo como documento o evidencia no toma en cuenta la complejidad del proceso mismo, que implica un proceso de diseño conceptual más allá del quehacer técnico de la cámara como aparato. En ocasiones la fotografía requiere diseñar nuevas realidades desde la ficción para que una historia se cuente en una sola imagen. Entonces, nos encontramos ante una paradoja. Si bien es cierto que la cámara captura algo que existe en la materialidad, registra eventos, sirve de testimonio en ciertos casos y se convierte en documento histórico, puede también estar cargada de ficción, explorar mundos surreales, y se presta para escenificarse o diseñarse desde el paradigma de cada fotógrafo. Esta presunta contradicción es motivo de la presente investigación.

**Palabras clave:** fotografía – ficción – realidad - paradoja

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 136]

---

<sup>(\*)</sup> Magíster en Fotografía (Academy of Arts University en San Francisco, California) Licenciada en Información y Periodismo (Universidad de Puerto Rico en Río Piedras) Doctoranda en Diseño (Universidad de Palermo en Buenos Aires, Argentina) Docente en la Maestría en Fotografía (Atlantic University College) Escritora, actriz, directora y productora de cine, televisión y teatro. Investigadora en el área de los procesos creativos, literacia visual, auto-retrato y surrealismo.

<sup>(\*\*)</sup> Diseñador gráfico graduado en Diseño Industrial / Programación Visual (Universidad Federal de Santa María UFSM, Brasil) Especialista en Pensamiento Político Brasileño y Magíster en Artes Visuales (Universidad Federal de Santa María UFSM, Brasil.) Doctorando en Diseño (Universidad de Palermo en Buenos Aires, Argentina) Investigador en las áreas de diseño, derechos humanos, audiovisual, fotografía y comunicación política.

La fotografía se ha naturalizado a través del tiempo como una práctica que plasma una supuesta realidad y como una prueba incontrovertible de que algo pasó (Sontag, 1977). Con la cámara como herramienta, se asume que el fotógrafo captura momentos efímeros que muchas veces no son cuestionados sino asumidos como reales.

¿Y qué es lo real? Una primera definición sería: aquello que involucra a todo lo que existe. Es decir, lo real sería toda la naturaleza... Lo infinito de la naturaleza.

¿Y qué hace un sujeto? Hace un recorte. Ese recorte de todo lo que existe determina lo que llamamos comúnmente la realidad. La realidad es un recorte de lo real... El fotógrafo hace un recorte de lo real y otorga a una escena determinada un sentido. (Martin, 2017, p.125)

Sin embargo, pensar la fotografía como una captura representativa únicamente de algo que sucedió, en ocasiones sin cuestionar la subjetividad del propio acto fotográfico, presenta un problema sobre todo ante las nuevas tecnologías que proveen herramientas para que el fotógrafo tergiversa esa realidad a su favor con propósitos artísticos y creativos. Según Lázló Moholy-Nagy (2017) hubo un cambio de actitud intelectual de parte de los fotógrafos contemporáneos que ya no se interesan exclusivamente en registrar eventos de los cuales no se tiene control sino en provocar situaciones sintéticas como parte de su proceso creativo. “Su atención se concentra más en el control de los efectos fotográficos que en el evento en sí mismo. Intenta adquirir una mirada no solo fotogénica, sino también fotocreativa” (Moholy-Nagy, 2017, p.114).

Si bien es cierto que la cámara captura algo que existe en la materialidad, su contexto y encuadre lo decide el fotógrafo desde su perspectiva por lo que la noción de objetividad en la fotografía es cuestionable. “Aún en la más banal utilización de la fotografía como medio reproductor penetra cierto coeficiente de creatividad por parte del fotógrafo, mediante la selección espacial del encuadre” (Gubern, 2017 p. 23). Las imágenes fotográficas muestran el mundo construido desde el paradigma del fotógrafo, que pasa entonces a manos de cada espectador, quien construirá e interpretará la imagen a su vez desde su propio paradigma.

Las imágenes fotográficas son mensajes formados por complejos de signos icónicos... es decir, son *duplicata* modificados e incompletos de nuestra percepción óptica instantánea y monocular. Y estos *duplicata*, de acuerdo con las definiciones citadas, poseen algunas características de aquello que denotan, pero carecen de otras, suplidas en parte por el aprendizaje y por la proyección de quienes los contemplan (Gubern, 2017, p. 22).

Asumir la fotografía únicamente como documento o evidencia no toma en cuenta la complejidad del proceso mismo y presenta un problema para géneros de la disciplina que necesitan algún tipo de garantía como documento de la verdad, como por ejemplo el fotoperiodismo.

En este sentido, la posibilidad de ficción plantea una problemática añadida, que merece la pena examinar con detenimiento pues, al fin y al cabo, la posibilidad de tener una referencia fiel a lo real depende, en gran medida, de la confianza –o fe– que tenemos en que la imagen sea un registro fiel de lo real (Velasco, 2015, p.3).

Se nos presenta entonces una paradoja ante la supuesta realidad que el espectador pudiera pensar que está representada en la fotografía, y la ficción inherente que propone la disciplina desde sus posibilidades creativas, especialmente al sumar tecnologías adicionales en los procesos de la edición fotográfica. Habría pues, “dos formas de concebir la fotografía: como medio de reproducción (en donde el coeficiente creativo se reduce al mínimo o resulta estéticamente irrelevante) y como medio de expresión (en donde el coeficiente creativo es muy relevante)” (Gubern, 2017, p. 22).

Desde una de las posiciones “epistemológica(s) en cuanto a la cuestión del realismo y del valor documental de la imagen fotográfica” (Dubois, 2017 p. 31) se considera entonces a la fotografía como un tipo de índice, índice o indicio, pues “su realidad primera no confirma otra cosa que una afirmación de existencia”. (Dubois, 2017 p. 32) De esta característica se desprende cómo entendemos y leemos la imagen en el contexto documental y en el fotoperiodismo.

Sin embargo, la discusión sobre la fotografía como documento de la realidad suscita una serie de interrogantes que van más allá del simple registro de un momento en el tiempo y el espacio. Roland Barthes (1990) y Vilém Flusser (1990) se dedicaron a la comprensión filosófica de la fotografía, incluida su relación con la realidad. Cabe mencionar que ambos se dedicaron al tema ante la proliferación de dispositivos fotográficos digitales, la banalización de la producción y manipulación de imágenes en la sociedad contemporánea, lo que sin duda tendría una gran influencia en sus preocupaciones. Aun así, la esencia de la paradoja que surge de la idea difundida por el sentido común de que la fotografía es un simple registro de la realidad, parece seguir siendo muy actual.

Sobre esta relación, Flusser (1990) argumenta que la distinción entre el mundo exterior y lo que registra el programa del dispositivo fotográfico es superada por la fotografía, que se convierte en realidad. No como documento de algo externo, sino como una realidad resultante de la inversión del vector de sentido. En las palabras del autor:

El mundo y el programa del aparato no son más que premisas para la realización de las fotografías; son virtualidades que tienen que realizarse en la fotografía. Lo que tenemos, entonces, es una inversión del vector de significación, el símbolo. Esta inversión del vector de significación caracteriza todo lo que se relaciona con los aparatos, y, por tanto, con la posindustria en general. (Flusser, 1990, p.36)

Flusser utiliza imágenes fotográficas en blanco y negro como ejemplo. Como situaciones ideales, el blanco y el negro solo existiría como “conceptos de una teoría óptica” (Flusser,

1990, p.40.), pero no como elementos localizables en un mundo real. Sin embargo, hay fotografías en blanco y negro que son, por supuesto, reales. La paradoja parece estar completamente traducida: lo que no existe en el mundo se hace realidad en la fotografía. Como también afirmó Flusser, “una fotografía es una imagen de conceptos” (Flusser, 1990, p.35), es decir, son conceptos transcodificados en escenas.

Así entendida, la fotografía contemporánea se aleja de la idea de Rolan Barthes de que “toda fotografía es un certificado de presencia” (Barthes, 1990, p.151), al menos para las posibilidades actuales que tiene a su alcance la técnica fotográfica. El aparato ya no es sólo la cámara, sino lo que se puede hacer a partir del archivo digital obtenido por ella. Más que nunca, hoy no es posible estar seguro de la presencia física de algo o alguien en una fotografía, pero la escena sigue siendo el resultado de conceptos transcodificados.

Sin embargo, el propio Barthes ofrece argumentos para que los productores de imágenes amplíen los límites de la fotografía. Para él, “el fotógrafo, como un acróbata, debe desafiar las reglas de lo probable y hasta de lo posible” (Barthes, p.75, 1990), porque la foto se tornaría sorprendente si no supiéramos cómo fue tomada. Si la fotografía inicialmente registró lo notable, con el tiempo comenzó a hacer notable lo que registraba. Cuando hace pensar, la fotografía es subversiva (Barthes, p.81, 1990).

Como en todas las actividades humanas, las contradicciones y paradojas abren posibilidades creativas, y la fotografía es un terreno fértil para ellas. Sobre todo, cuando se entiende como una forma de narración visual, donde una historia compleja puede estar contenida en una sola imagen, ya sea en *tableau-vivant* photography (Cotton, p.49, 2013) o en fotomontajes surrealistas, por ejemplo. “Lo que resulta peculiar es el hecho de que la fotografía, que originalmente fue creada para el registro exacto de la realidad inmediata, pueda convertirse en instrumento de lo fantástico, lo onírico, lo suprarreal y de lo imaginario” (Moholy-Nagy, 2017, p.113).

No obstante, el acto fotográfico digital aún se piensa en algunos foros como automático y limitado solo al momento de presionar el obturador. Por eso su arraigada conexión con la documentación de lo real. Pero más allá de la premisa de que la cámara captura en un *clic* lo que está justo frente al lente en un momento específico de tiempo y espacio, debemos considerar que oprimir el botón no es necesariamente el acto final en la fotografía.

Esta capacidad específica de abstraer superficies a partir del espacio-tiempo y de volver a proyectarlas en el espacio-tiempo ha de llamarse ‘imaginación’. Esta última es el supuesto para la producción y el desciframiento de imágenes. En otras palabras: la capacidad de cifrar fenómenos en símbolos bidimensionales y de leer estos símbolos. (Flusser, 2017, p.43)

Al sumarle al acto fotográfico todos los aparatos y tecnologías actuales que permiten su manipulación se reta la noción de que la fotografía es la simple representación de una realidad y propone la posibilidad de fotografiar lo improbable, de escenificar imágenes y de proponer la fotografía desde la ficción. A finales de los años ochenta y principios de los noventa se renovó el debate sobre las fotografías y su capacidad de referenciar la realidad, y se evidenció, igualmente, que las nuevas tecnologías probablemente van a “destruir de

una vez por todas la creencia de que una imagen fotográfica es un reflejo natural de la realidad” (Renobell, 2005, p.4).

Según Flusser (2017) las imágenes son mediaciones entre el mundo y el hombre. “Debían ser mapas y se convierten en mamparas: en lugar de representar el mundo, lo alteran” (Flusser, 2017, p.44) Entrado el Siglo XX se solidificaron estas prácticas de alteración de imágenes en movimientos como el Surrealismo lo que puso en jaque la noción única de la fotografía como documento. Las prácticas surrealistas no se alejaron de la fotografía como medio, sino que añadieron otras posibilidades y sumaron nuevos discursos que posibilitaron la construcción de la ficcionalidad que se representa al otro lado de la paradoja fotográfica.

La fotografía sin cámara, las sobreimpresiones, los prismas, el fotomontaje, la distorsión mecánica o química, el empleo de negativos y la solarización son todos medios legítimos en el campo de la fotografía. Al mismo tiempo, pueden servir para crear un lenguaje fotográfico más complejo (Moholy-Nagy, 2017, p.114)

En la fotografía siempre habrá géneros que buscarán representar los hechos y documentar eventos, personas y situaciones que pasarán a la posteridad como documentos históricos. Es a través de ese tipo de fotos que evidenciamos la historia y las culturas. El género documental, el periodístico y el forense son necesarios, y mantendrán siempre su búsqueda y captura objetiva del mundo, pero es preciso cuestionar esa objetividad por la naturaleza humana de quien opera la cámara. Además, es necesario dar el espacio a los géneros fotográficos que no interesan convertirse en documentos, sino que funcionan como medios de expresión, discursos artísticos y propuestas surrealistas desde la ficción, el diseño y el arte.

La paradoja surge al considerar que nuestra estructura de hábitos mentales... ha sido dirigida hacia la observación y registro exacto de la realidad inmediata, y que esto ha dado lugar a nuestra cultura fotográfica, pues precisamente esta, casi con toda probabilidad, ha supuesto uno de los principales incentivos para fundación del surrealismo, al obligar a sus adeptos a marchar en la dirección opuesta: en busca de una posibilidad de expresar la ‘realidad esencial’ del subconsciente (Moholy-Nagy, 2017, p.113)

Ante esta paradoja pudiéramos cuestionar la cordura misma de la disciplina que posibilita tanto la documentación como la ficción. Para esto es preciso identificar la particularidad de cada foto y su propósito. No es posible generalizar todas las fotografías dentro de una categoría o la otra. No todas las fotos son reales, ni todas las fotos son ficción. “¿Loca o cuerda? La Fotografía puede ser lo uno o lo otro: cuerda si su realismo no deja de ser relativo, temperado por unos hábitos estéticos o empíricos... loca si ese realismo es absoluto” (Barthes, 2019, p. 178).

## Referencias bibliográficas:

- Barthes, R. (2019) *La cámara lúcida*. (14ª ed) Buenos Aires: Editorial Paidós. Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. (1ª ed) España: Editorial Paidós.
- Cotton, C. (2013). *A fotografía como arte contemporânea*. Martins Fontes.
- Dubois, P. (2017) El índice fotográfico. En S. Silva y G. Indij (Comps.) *CLIC! Fotografía y percepción* (pp. 31-37). Buenos Aires: La marca editora.
- Flusser, V. (2017) La imagen. En S. Silva y G. Indij (Comps.) *CLIC! Fotografía y percepción* (pp. 43-46). Buenos Aires: La marca editora.
- Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Editorial Trillas.
- Gubern, R. (2017) Medios formativos. En S. Silva y G. Indij (Comps.) *CLIC! Fotografía y percepción* (pp. 21-23). Buenos Aires: La marca editora.
- Marshall, M. (2017) La fotografía es una prolongación de nuestro ser. En S. Silva y G. Indij (Comps.) *CLIC! Fotografía y percepción* (pp. 27-28). Buenos Aires: La marca editora.
- Martin, G. (2017) Psicoanalistas y fotógrafos. En S. Silva y G. Indij (Comps.) *CLIC! Fotografía y percepción* (pp. 125-129). Buenos Aires: La marca editora.
- Moholy-Nagy, L. (2017) Surrealismo y fotografía. En S. Silva y G. Indij (Comps.) *CLIC! Fotografía y percepción* (pp. 125-129). Buenos Aires: La marca editora.
- Renobell, V. (2005). Hipervisualidad. La imagen fotográfica en la sociedad del conocimiento y de la comunicación digital. UOCpapers. Revista sobre la sociedad del conocimiento. Recuperado de <http://www.uoc.edu.uocpapers>.
- Sontag, S. (1977). *Susan Sontag on Photography*. Penguin Classics. England.
- Velasco, P. (2015) *Ficción y documento en el medio fotográfico*. En Conferencia Apeirón: Seminario en Filosofía. Universidad de Sevilla

**Abstract:** Photography is greatly associated with the concept of reality and documenting existing things or events in the world. But to think of photography as mere evidence doesn't consider the complexity of the process, which implies a type of design process beyond the technical possibilities of the camera as an apparatus. Sometimes photography requires the need to design new realities immersing itself in a fictional practice so that a single story can be told in one image. Therefore, we stand before a paradox. It is correct to say that the camera will capture things that are present in the real world, register live events, become evidence in court and transcend as historical documents, but it can also be fictional, it can create surreal worlds and it is able to be staged and designed from each photographer's paradigm. This apparent contradiction is the center of the following research paper.

**Keywords:** photography - fiction - reality - paradox

**Resumo:** A fotografia foi naturalizada como uma disciplina que “copia” ou “retrata” a “realidade” do mundo. Porém, assumir a fotografia como documento ou evidência não leva em conta a complexidade do processo em si, o que implica um tipo de processo de design além da tarefa técnica da câmara como aparelho. Às vezes, a fotografia exige projetar novas realidades a partir da ficção para que uma história seja contada em uma única imagem. Então, estamos diante de um paradoxo. Embora seja verdade que a câmara capta algo que existe na materialidade, documenta acontecimentos, serve de testemunho em certos casos e se torna documento histórico, ela também pode ser carregada de ficção, explorar mundos surreais e prestar-se a ser encenada ou projetada a partir do paradigma de cada fotógrafo. Esta suposta contradição é o motivo desta investigação.

**Palavras-chave:** fotografia - ficção - realidade - paradoxo

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por su autor]

---