



Fundamentos Sueños en Polaroid: fotografía, epistemología y ciencias sociales

Ricardo Paredes Quintana. Magíster en Sociología (U.Católica de Chile)

Introducción

La memoria nos hace descubrir tres encuentros que, en primera instancia, justifican la escritura de este ensayo, ya que acá subscribimos la impronta diltheyana de la centralidad de la vivencia como constituyente de la experiencia vital. En primer lugar, está el ya nostálgico 1997 cuando, en su caluroso verano, fui invitado a enriquecer teóricamente una argumentación sociológica desde la cual iluminar la poética narración cinematográfica de Michelangelo Antonioni (sobre un exitoso fotógrafo de modas en pleno "Swinging London", quien de manera azarosa se involucra en la fotografía documental), para luego alabar indirectamente la capacidad intuitiva de este artista visual para prever los cambios culturales y sociales que distinguen las aristas utópicas y distópicas de la condición postmoderna (Paredes Quintana, 1997). En segundo lugar, la participación en un curso de fotografía en la Universidad del Pacífico, en el primer semestre de 1998, nos condujo al texto clave que nos mostró la potencialidad interpretativa de la imagen fotográfica, en donde se exponen tres teorías ontológicas de la fotografía, en orden a dilucidar cómo la discusión sobre el "modo de representación" remite al nexo existente entre el "mensaje producido" y el "referente externo", bajo el clarificador título "De la verosimilitud al índice. Pequeña retrospectiva histórica sobre la cuestión del realismo en la fotografía" (Dubois, 1994). En tercer lugar, la inevitable práctica fotográfica nos llevó a vivenciar el instrumental misterio óptico, físico y químico que supone la capacidad fotosensible de los objetos reales para transferir "algo" de ellos, a unas sales de plata a su vez adheridas a un tipo especial de papel; lo cual fue aún más azorante cuando la kraftwerkiana pantalla del computador y su ratón secuaz (léase "mouse") nos deslumbraron con el software "PHOTOSHOP", un laboratorio virtual de fotografía, el cual provoca ya reacciones viscerales en los ortodoxos de la sacrosanta atmósfera alquímica del "cuarto oscuro", cuyas pautas de socialización recuerdan el moderno siglo diecinueve, cuando Niépce y sus discípulos iniciaron el registro audazmente realista del mundo.

Ocho Fotografías

De acuerdo a un teórico de la imagen en la cultura occidental, una definición rigurosamente exacta dice que la fotografía es: "Fijación fotoquímica, mediante un mosaico irregular de granos de plata y sobre una superficie soporte, de signos icónicos estáticos que reproducen en escala, perspectiva y gama cromática variable las apariencias ópticas contenidas en los espacios encuadrados por el objetivo, durante el tiempo que dura la apertura del obturador" (Gubern, 1974:55-56). Evidentemente un adherente fisicalista, a lo Otto Neurath, quedaría conforme con esta severa acepción, si bien obviaría elementos más subjetivos, como el significado de lo contenido dentro del encuadre fotográfico, e intersubjetivos, como el proceso de consumo y recepción de tales imágenes por diversas audiencias.

Dentro de la tradición interpretativa, es indudable la respetabilidad de **LA CHAMBRE CLAIRE**, la expresiva y crítica despedida intelectual de Roland Barthes de 1980, lo que debería manifestarse colateralmente en una pléyade de estudios cualitativos sobre las imágenes fotográficas. Una inquieta y algo extraña búsqueda dirige mi cuerpo a las vitrinas y repisas de las tres librerías que, según mi experiencia como consumidor bibliográfico, podrían albergar



ese u otro ensayo post-barthesiano que descubriese algún nuevo filón reflexivo sobre la imagen fotográfica, en tanto mensaje con código. Estaba pensando, para mí, en el nexa entre fotografía y nostalgia.

Pero la pesquisa no fructifica, por cuanto no quiero ir a la selva literaria ni a los castillos psicologistas ni sociológicos. Por otro lado, persigo una dosis de originalidad para mi primera producción electrónica, que la transforme en algo más que un refrito libresco y una excusa algo ególatra para exhibir unas fotos interesantes para mí.

En honor a la lógica científica, deseo señalar que mi material empírico serán ocho fotografías que tienen connotaciones afectivas, porque despiertan algún grado de interés y desasosiego, que en términos barthesianos podría sintetizar en "... una disociación ladina de la conciencia de identidad" (1994:44). Desde un punto de vista metodológico, asumo que no hablaré tanto como "operator" (fotógrafo) que como "spectator" (consumidor de fotografías), y dentro de esta última categoría enfatizaré mi calidad de "sujeto mirante" antes que de "sujeto mirado" (op.cit.:38-40); mientras que los conceptos centrales para explorar la subjetividad involucrada serán el "studium" y el "punctum", donde el primero designa esa sana curiosidad o interés cultural por una fotografía en la medida que, fundado en el "sujeto mirante", es un registro mecánico de una finita experiencia humana, en tanto el segundo es más bien una cualidad punzante emanada de la misma imagen fotográfica y que, cual flecha, impacta al "sujeto mirante" hasta ámbitos muy profundos de su subjetividad (op.cit.:64-65).

Si es cierto que "llegamos a ser lo que vemos" (citado en Debord, 1995:211), invito al lector-mirante a esta "aventura" de conocer a través de la mirada, no obstante apercebido de que el placer que nos ofrecen las fotografías descansa también en el "operator", aquel quien detrás del lente y con su dedo en el obturador, se atrevería a subscribir esta vitalista autoconfesión: "Amo a mi cámara, porque amo vivir" (idem op.cit.).

¿Cuáles son mis fotos?, ¿qué delimitan sus encuadres?, ¿tienen un nombre?, ¿quién fue su "operator"?, ¿cuál es el "studium" y/o "punctum" que provocan en mí?, ¿aportan a una ciencia del sujeto?

Foto 1



Nombre: colección privada del autor
Operator: Pedro Paredes Peralta



Largo tiempo en mi poder, transfiero una añorada imagen infantil mía, desde el papel al interfaz gráfico, en la inevitable acción de "escanear" mi propia representación, en un juego algo narcisista de autocomplacencia, más valga en mi favor que todos debemos permitirnos, alguna vez, compartir en público aquello que nos enorgullece. ¡Cómo cuando se le muestra una foto de niño a un amigo!

El "studium" es verme en una lejana tarde de verano de 1967 ó 1968, rodeado por mis "amigos plásticos" de entonces, todos ellos dispuestos a propósito para acompañarme en mi inocente "puesta en escena" (traje de cowboy, posición de pie, disposición de juguetes), en tanto el "operator" hace su presencia con el sutil "picado" (vista desde arriba); añadiendo que quien registra óptica y químicamente mi presencia resulta ser mi padre y que la "location" es la entrada de la casa, que habitábamos en ese tiempo.

Por su carácter autobiográfico, me es imposible reconocer sólo un "punctum". En primer lugar, cada uno de mis "amigos imaginarios" debe sonreír porque no los olvido, pues a pesar de su substancia artificial se incorporaron a mi memoria, al extremo que no sólo los veo sino que además logro rememorar la textura de sus superficies, la facilidad para manipularles en pos de mis juegos y su fidelidad silenciosa hacia mí. En segundo lugar, si bien cada uno merecería una reseña de sus talentos, quisiera detenerme en el que me acompaña entre mis brazos, ya que no fue una elección azarosa el gesto amoroso de tal unión; este "lobito feroz" me resultaba cautivante por cuanto, a pesar de tener un malévolo progenitor, era capaz de redimirlos a los dos gracias a que su bondad de su ser neutralizaba la maldad del "lobo feroz". Vale decir, yo extraía la enseñanza moral de que el bien logra superar al mal. En tercer lugar, delante de mí y entre el "burrito amarillo" y el "dragón celeste" reencuentro a mi querido "patito", quien fiel a su vocación anfibia era mi compañía obligada en el rito purificador del baño corporal. En cuarto lugar, otro "punctum" es la confluencia entre el "sujeto mirado" y el "sujeto mirante", una surrealista fantasía en que mi adultez pesimista mira a mi inocente pasado infantil, en virtud de la técnica reproductiva de mi presencia, gracias a la cual la distancia temporal misteriosamente se interrumpe y recuerdo y me veo, niño, mirando a mi padre tomándome la foto, a su vez vista por mi mismo tres décadas después, cuando ya no soy físicamente un niño y mi padre ya ha muerto.

Foto 2



Nombre: Ojos Negros
Operator: Alvaro Salazar S.



Hace unos meses atrás, le solicité a mi amigo Alvaro que me regalase esta fotografía que acababa de ser presentada a un concurso fotográfico (sin éxito para él). Evidentemente, mi petición obedeció al "studium" consistente en la yuxtaposición de dos imágenes en un solo trozo de película, tanto así que la génesis de esta imagen es un desperfecto técnico, donde el rollo de película dejó de avanzar en algún momento y, no obstante, permitió una segunda exposición tras la primera. El resultado apareció en el revelado y al imprimirse, emergiendo un montaje al azar de talante artístico. Sin saber la providencial circunstancia de la toma y aprovechando la generosidad del "operator", la imagen era atractiva por su equivocidad visual y el romanticismo del contraste entre blanco y negro. Ahora bien, el "punctum" es la disolución e integración óptica de las emanaciones de los referentes, coexistiendo en la composición el rostro del niño atravesado por la arañesca sinuosidad del árbol, donde el elemento vegetal intersecta al ojo y a la mejilla del lado derecho, eclipsando a la contraparte izquierda del rostro, llegando a una etérea desintegración semejante a una luminosidad de atardecer o amanecer; así, lo punzante es la apacible mirada del niño que se hace árbol o la desesperada ansia expansiva de las ramas tras dejar de ser niño.

Demás está decir que esta fotografía es un excelente ejemplo para la teoría transformativa, como se verá más adelante al explicitar nuestro marco teórico de referencia.

Foto 3



Nombre: Sin Título 2
Operator: Sebastián Amaral R



Foto 4



Nombre: Detalle de "Sin Título 2"
Operator: Fernando Morandé

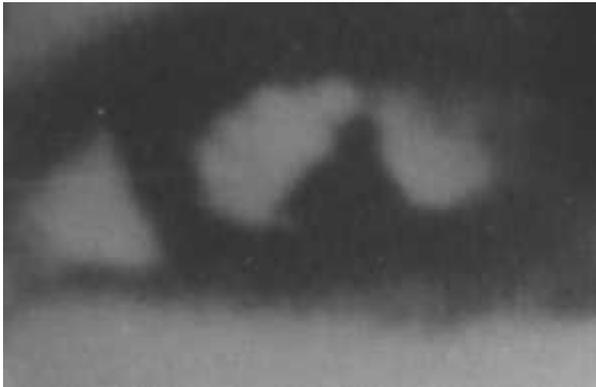
Foto 5



Nombre: Primera ampliación de Foto 4
Operadores: Fernando Morandé &
Alvaro Salazar

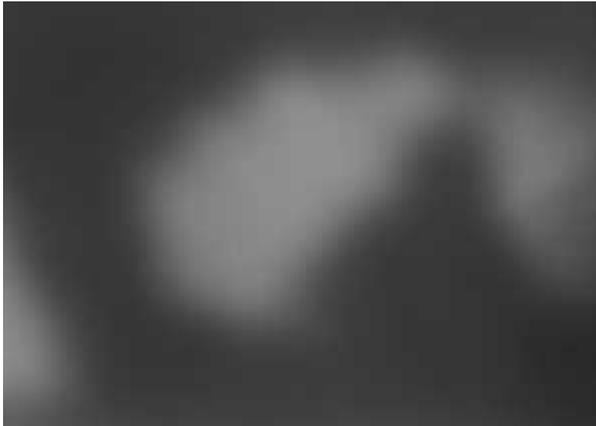


Foto 6



Nombre: Segunda ampliación de Foto 4
4
Operadores: Fernando Morandé &
Alvaro Salazar

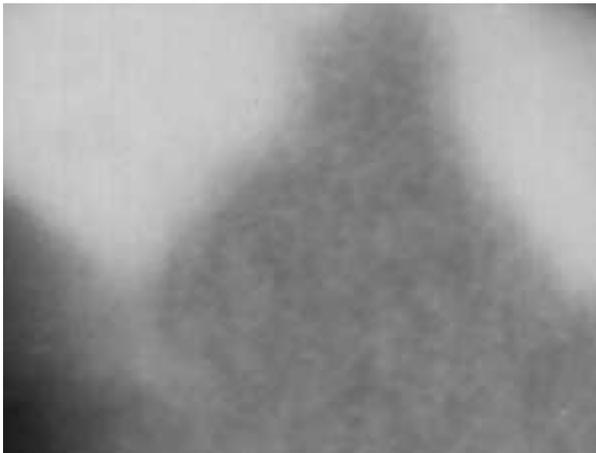
Foto 7



Nombre: Tercera ampliación de Foto 4

Operadores: Fernando Morandé &
Alvaro Salazar

Foto 8



Nombre: Cuarta ampliación de Foto 4
Operadores: Fernando Morandé &
Alvaro Salazar



Las fotografías No.3, 4, 5, 6, 7 y 8 forman una serie, surgida por una inesperada sincronía entre lo teórico y lo práctico, aparte de que el descubrimiento de la foto original (No.3) corresponde al acto cotidiano, en nuestra cultura occidental, de consumir imágenes fotográficas. Ahora bien, el "studium" apareció al ver al pasar, en un diario mural, esta foto premiada en un concurso fotográfico, donde relucía la unión de estos niños de vigorosos cabellos, al centro del encuadre, con sus miradas y sonrisas dirigidas hacia el lente de la cámara fotográfica; en definitiva, era una gratificante representación de la infancia pauperizada (¿sino rural?), que conserva el candor de la alegría espontánea.

El "punctum" acá fue gatillado por mi experiencia académica como "sujeto mirante" de un film que, verdaderamente, transformó mi percepción de la imagen bidimensional, cuando llevaba a cabo una investigación sociológica sobre **BLOW-UP**, en que planteé y sometí a contrastación la hipótesis de que era una intuición artística de la cultura postmoderna (Paredes Quintana,1997), donde un revelado fotográfico de una asesinato pasional ratificaba la tesis barthesiana de la "microexperiencia de la muerte".

¿Entonces, qué vínculo establezco entre **BLOW-UP** y la presente serie fotográfica? Si el "sujeto mirante" (¡o sea yo o usted!) desplaza y concentra su campo visual en los ojos del niño que está en segundo plano, en el sector derecho del encuadre, y cuyo brazo izquierdo rodea a otro pequeño (que aparece más cerca del lente), podrá ver su "iris antropomorfizado". ¡Así es! Al pasar a la fotografía No.4 se observa dentro del iris del ojo derecho (es decir, aquel que está completo) la silueta del "operator" de la foto original (No.3), que en este caso es una persona desconocida para mí y cuyo reflejo especular fue capturado en esa ínfima celdilla ocular. Por ende, habiendo reconocido la imagen invertida del fotógrafo dentro del ojo del niño, que él intenta "petrificar" de dicha mirada, a su vez, se reproduce ópticamente a sí mismo a escala reducida, mientras efectúa el acto fotográfico. Así como tal iris hace un doble del "operator", en un plano especulativo (¡pues la mirada humana no es tan aguzada, anatómicamente hablando!) se asiste a una peculiar "regresión infinita", debido a que el lente de la cámara también reflejaría al "iris antropomorfizado" y así sucesivamente. En otras palabras, el "punctum" era la imagen especular del "sujeto mirante" dentro del "sujeto mirado", quien asimismo es un "sujeto mirante de segundo orden" en un borgesiano juego de ida y regreso de dos espejos enfrentados, uno contra el otro.

En consecuencia, las fotos No. 5,6,7 y 8 son el resultado de la pesquisa de explorar la resistencia de tal "emanación del referente", aguardando alcanzar el límite del grano, vivenciando de una forma más lúdica una criolla versión de **BLOW-UP**. En términos más metafóricos, viajamos al ojo del "sujeto mirado" con el ánimo de pasar al "otro lado del espejo", para traer a este lado al "operator". Pero, para fascinación de los participantes de tal "blow-up", las sucesivas ampliaciones fueron metamorfoseando la sorprendente y definida silueta del fotógrafo (foto No.3) en una "media figura", personaje de cintura hacia arriba (fotos No.4 y 5), que luego se convierte en una contrastada impronta humana (foto No.6) y posteriormente en una homogénea disolución sombreada (foto No.7), para concluir en un "spectrum" del "sujeto mirante" y "operator", cuya reconocibilidad existencial es inversamente proporcional a la granulometría forzada de la película y del papel fotosensible (foto No.8).

¿Cuál es la moraleja de este "blow-up"? Al igual que el personaje del film de Michelangelo Antonioni, la práctica fotográfica tiene un hálito fantástico, sino fantasmagórico, que se devela en el juego del revelado de la imagen crecientemente ampliada, que conduce desde la certeza icónica (¡esto ha sido!) a la aporía óptica (¿esto ha sido?). En otras palabras, el "spectrum" que compartimos con Thomas (¡en su caso fue el cadáver del galán maduro!), ahora eclosionó de la mirada de un niño, quien cándidamente convirtió su ojo en un "espejo mágico", cuya sombra atrapada en su interior se fue evaporando, a medida que la íbamos asediando, como resistiéndose a manifestarse o burlándose mientras desaparecía.

¿Qué elemento en común podemos distinguir es estas ocho fotografías? Recapitemos. Mientras la foto No.1 es mi representación de la infancia ida, la foto No.2 es una metáfora visual del crecimiento individual y la serie de fotos No.3, 4, 5, 6, 7 y 8 es un viaje al ojo de un niño y al espectro del "operator", en una alucinante pero invisible "regresión infinita".



Señalaba que la "nostalgia" era la clave que me interesaba diferenciar en mi aventura fotográfica. Respetuoso de la autoridad bibliófila enciclopédica que la define así: "pena o pesar que causa el recuerdo de un bien perdido" (ENCICLOPEDIA UNIVERSAL SOPENA, 1970 : 6056), y las referencias cruzadas me muestran su sinonimia o afinidad semántica con los vocablos "melancolía" y "añoranza" (respectivamente, op.cit. : 5477 y 574). Es claro ya que la "contingencia existencial", discernida por Barthes (1994), complementa la "reproducción mecánica" distinguida por Walter Benjamin, conformando las dos caras de la imagen fotográfica, con la salvedad de que la regresión infinita entre el "sujeto mirante" y el "sujeto mirado", cuando enfrenta al ojo con el lente posibilita que el instante del "click" pase a ser un tiempo eterno. Mientras las fotos No.1 y 2 nos muestran que la infancia es un estadio transitorio, que ha sido y no volverá, quedando a lo más el testimonio icónico de que fui niño y que el otro simboliza su eclipsamiento, la serie de las fotos 3 a 8 nos permite sentir que en un universo de tiempo infinito mi reflejo infantil se sigue reproduciendo por siempre.

En una lectura profunda de la imagen fotográfica, el planteamiento de Roland Barthes (1994) nos remite a un enigma antropológico, como es el nexo entre vida y muerte. En una interesante comparación, el semiólogo francés observa que, en la antigüedad griega, el teatro constituía un viaje al pasado y a la muerte, debido a que el maquillaje permitía la coexistencia de un cuerpo vivo y muerto a la vez (op.cit.:72), respectivamente, el actor y el personaje; en tanto, la sociedad moderna ha legitimado una particular tecnología visual que cotidianamente muestra, arreligiosamente, a la muerte (op.cit.:160-161), por cuanto la esencia de la fotografía es, simultáneamente, realidad y pasado ("eso-ha-sido"), como consecuencia del atascamiento en la imagen fotográfica del tiempo cronológico y la desaparición del futuro como posibilidad (op.cit.:136,156).

Por ende, cada acto fotográfico es una "microexperiencia de la muerte", ya que al verme o ver a otros en el papel o en la pantalla, vivencio un sentimiento subjetivo (con validez intersubjetiva) del devenir como objeto, cuya radicalización es el "spectrum". Tal azorante atascamiento del tiempo, donde la fotografía afirma existencialmente al referente, pero lo inmoviliza como proyecto vital, convierte a la mirada del "spectator" en un testigo privilegiado de la fragilidad humana merced al dispositivo óptico-químico y a las pulsiones escópicas (irresistible apetito de ver) e icónicas (ver formas figurativas en perfiles aleatorios), idiosincráticas a la cultura occidental, que no obstante lo anterior, asimismo, le anticipa su futuro (evidentemente, sin mostrárselo): la objetivación de la posibilidad de su propia ausencia del mundo.

Retomando la tipología de las "actitudes psíquicas fundamentales" de Wilhelm Dilthey (Paredes Quintana, 1996:77-78), propongo que la "actitud representativa" aparece en el "spectator" ante cualquier fotografía, ya que se refiere a la conciencia del vínculo entre el cuerpo o cosa fotografiada, la luz y la mirada, mientras que las "actitudes afectiva y volitiva" emergen, por ejemplo, cuando me emociono ante el cuerpo amado mediado por el metal alquímico (Barthes) o le atribuyo la metáfora umbilical a la subjetividad iluminada (Sontag), y, en circunstancias especiales, como las de la serie de fotos No.3 a 8, cuando aspiro a más eternizaciones del "click" que, imaginariamente, reproduzcan hasta el infinito la sincronización de los campos visuales del "sujeto mirado" y el "sujeto mirante".

Pienso que la fotografía connota nostalgia, no sólo por el atestiguamiento de una vivencia (cuando la imagen encuadra a uno mismo y/o a otros), sino también por la "irrecuperabilidad" que impone la concepción lineal del tiempo. Paradojalmente, el "punctum" es el gatillante para que el "spectator" re-cree mágicamente ese instante ido, en una proeza mítica que antepone lo afectivo y lo volitivo (irrecuperar el pasado!) a lo racional (¡no hay futuro en la foto!). Un bello gesto simbólico en que la reversibilidad del tiempo social (a través de la memoria, el recuerdo, la añoranza, la nostalgia o la melancolía) pretende anular la irreversibilidad del tiempo físico (validada por el conocimiento científico).

Imagino el testimonio de un observador alienígena (¡influencia de la serie televisiva THE X FILES!), con estas palabras:



"Considerando que su existencia material está atravesada por múltiples variables tridimensionales, en la especie humana, es innegable el poder emotivo de las imágenes bidimensionales llamadas fotografías. Su deseo de atribuirles significado es una maravillosa locura, digna de compasión".

Para concluir, recupero una cita que encontré en un extraño ensayo sobre el registro fotográfico del Presidente José Manuel Balmaceda y que se atribuye a un excéntrico personaje llamado Conde de Saint Germain, cuyo status existencial es polémico, pero que al final de sus días trasunta la relación entre visión, nostalgia y muerte, que de manera oblicua extiende a la experiencia contemporánea con la imagen fotográfica : *"... estos pobres ojos que tanto han mirado ya pronto dejarán de ver"* (cursiva nuestra, Devés, 1992:24).

Esbozo Socio-Histórico de la Imagen Visual

Desde una perspectiva filogenética y ontogenética parece inoficioso discutir la ubicuidad de la imagen, dado que la mirada humana está condicionada biológicamente por dos órganos mutuamente interrelacionados en ella: el ojo y el cerebro. Es decir, la representación, reproducción y/o percepción visual de las cosas es probablemente coetánea con los complejos cambios anatómicos, psicológicos y bioquímicos que la especie humana experimentó desde hace unos dos y medio millones de años atrás, hasta fijarse dentro de ciertos parámetros genotípicos y fenotípicos por lo menos desde hace unos 50.000 años atrás. A partir de ello, se suscitaron diferencias perceptuales sobre lo visible a nivel intercultural, lo que obliga a transitar desde la mera recepción retínica de los objetos a la socialización de particulares configuraciones visuales; como ha sido advertido por los clásicos estudios antropológicos de Segall *et al* sobre los hábitos inferenciales perceptuales, Herskovits sobre la convencionalización de la imagen fotográfica, y Panofsky sobre la perspectiva como abstracción bidimensional de la realidad tridimensional (Zunzunegui, 1989:44-51).

Prefigurando el actual debate sobre el paradigma referencial, permanece la aguda intuición situacionista de la sociedad occidental como una "sociedad del espectáculo", donde las relaciones sociales serán mediatizadas por las imágenes, en una producción y acumulación sin precedentes (Debord, 1995). Esto resulta altamente sugestivo, pues hasta no hace mucho en la comunidad sociológica anglosajona se solía operar como si sus practicantes fuesen ciegos, prescindiendo fuertemente de la representación visual que era subestimada respecto a la palabra escrita, de ahí se suscribía la tesis de que la presencia de fotografías en tal argumentación científica amenazaba su status teórico y su mismo propósito cognoscitivo (Chaplin, 1994:198).

En una reciente exposición sobre las teorías de la cultura pop(ular), al sistematizar las ideas postmodernistas, se indica que la emergencia de la postmodernidad está marcada por el consumismo y la saturación de los *mass media*, bajo un marco socio-histórico que es la segunda mitad del siglo veinte (Strinati, 1995). El desplazamiento económico desde la producción hacia el consumo (acentuado en los países desarrollados tras la Segunda Guerra Mundial, mientras que en los de industrialización tardía se inicia desde los años setenta o más) guarda relación con la dinámica capitalista que precisó, en primer lugar, desplegar completamente sus bases materiales (industria pesada, maquinarias, obras públicas, alfabetización, salud pública, urbanismo), apoyándose en una "ética del trabajo". Una vez establecido el sistema de producción en el orbe, se pasó a una segunda etapa de masificación y diversificación del consumo, para lo cual se legitima la búsqueda de la calidad de vida, así como el acto de desear, adquirir y disfrutar de bienes y servicios en una continua segmentación e, inclusive, personalización, en lo que denominaría una "ética del consumo" (idem op.cit.:235-236). No es extraño, en este contexto, que los *mass media* asociados a la cultura pop(ular) refuerzan el consumo a través de sus múltiples pantallas y/o imágenes (televisión, videograbadores, videoclips, publicidad, fotografías, etc.), las cuales se incorporan a la vida cotidiana, tanto en lo público como en lo privado (ibidem). De allí que no resulte sorprendente describir la cultura contemporánea como una hegemonía de la imagen, en un régimen fragmentario y polivalente (Del Villar, 1997:317-318), con algunos datos estadísticos que oscilan entre el 80% al 94% para delimitar la información audiovisual del ciudadano postmoderno (Zunzunegui, 1989:21).

Por otro lado, se señala que una de las consecuencias beneficiosas de la modernidad, en una acepción amplia, ha sido la incorporación de la esfera del ocio al ciclo vital en un triple sentido: tiempo disponible y continuo para



practicar ciertas actividades recreativas, generalización de las diversiones entre distintos grupos sociales y la canalización por parte de organizaciones de algunas de ellas (Sue, 1982:25). Recogiendo la asociación entre ocio y consumo, según la cual ciertas pautas de consumo moderno se escapan de lo utilitario para entrar lo fútil, lo caprichoso o lo compulsivo, reactualizando la idea de gasto suntuario como ostentación de clase (Veblen, 1944); la popularización de la práctica fotográfica a nivel *amateur* aparece condicionada por el aumento de los ingresos *per cápita*, que tras satisfacer las necesidades básicas posibilitan el acceso y uso de varias tecnologías del ocio (Sue, 1982:102).

Teorías de la Imagen Fotográfica

En el estudio titulado "De la verosimilitud al *index*. Pequeña retrospectiva histórica sobre la cuestión del realismo en la fotografía", Philippe Dubois y Geneviève Van Cauwenberge establecen una distinción teórica que permite una sistematización y cronologización de los arduos debates que ha suscitado, desde 1826, el universo de imágenes fotográficas en su vorágine de producción y consumo. De ella surgen, entonces, las siguientes perspectivas que reseñamos así:

Teoría especular: la fotografía como "espejo de lo real", bajo el discurso de la "mímesis" (análogo objetivo de lo real), con énfasis en la "semejanza". Independiente de su status artístico, otras metáforas descriptivas e interpretativas son "verosimilitud", "autenticidad", "contingencia empírica", "sin intervención humana", "reproducción exacta del objeto fotografiado", etc.

Teoría transformativa: la fotografía como "transformación de lo real", bajo el discurso del "código" y la "deconstrucción", con énfasis en la "convención cultural". En un doble frente de reflexión gestáltica y semiótica y de crítica ideológica y antropológica, hay un alejamiento ante la ilusión representacional de la teoría previa, que cristaliza en otras metáforas como "transformación", "imagen desnaturalizada", "dispositivo culturalmente codificado", etc. Si bien abordando la imagen fílmica, que substancialmente es deudora de la fotográfica, Rudolf Arnheim en *FILM ALS KUNST* (1932) estableció las diferencias entre la imagen y el referente: determinación por ángulo, distancia y encuadre, reducción de la tridimensionalidad a bidimensionalidad, aislamiento de un punto espacio-temporal, fijación sensible en la representación visual. En tanto, Alan Sekulla recuerda en su artículo "On the invention of photographic meaning" de 1981 los denodados esfuerzos del antropólogo Melville Herskovits para hacerse entender con su registro fotográfico en mano, ante las inéditas expresiones verbales y no verbales de una mujer no-occidental que no ve en la foto a su propio hijo, ya que para ella no tiene mensaje alguno.

Teoría referencial: la fotografía como "huella de un real", bajo el discurso del "*index*" y la "referencia", con énfasis en una "cuádruple referencialidad". Extendiendo el alcance del concepto peirceano de *index*, dado a conocer el mismo año que los hermanos Lumière estrenan el incipiente dispositivo para ver imágenes en movimiento, Dubois & Van Cauwenberge sintetizan los aportes de Walter Benjamin, André Bazin y Roland Barthes en tal referencialidad múltiple: **conexión física**, es la correspondencia punto a punto entre el referente externo y la imagen fotográfica en la forma de una "huella"; **singularidad**, en tanto "*index*", la fotografía sólo remite a un referente determinado, el mismo que la ha causado y del cual es producto físico-químico; **designación**, la unión suficiente y necesaria define su cariz digital: "mira, aquí en la foto estás tú", que también nos informa de su contingencia espacio-temporal; **atestiguamiento**, cual observadora desinteresada, la imagen fotográfica da testimonio de existencia de una realidad, pues está constitutivamente impedida de comunicar sentido, es decir, "no habla por sí misma" (1994:42-51). En la exultante prosa de *LA CAMARA LUCIDA*, Barthes concluirá que su experiencia biográfica e intelectual le lleva al "noema" de la foto: el "eso-ha-sido", la "emanación del referente", la "metonimia del punctum".

Una de las derivaciones post-estructuralistas es una revisión teórica sobre el concepto de "representación visual", lo que obviamente afecta a la imagen fotográfica. En ese sentido, podríamos sugerir que la evolución histórica sobre la imagen fotográfica permite observar el desplazamiento desde la primacía del objeto, sea este el referente, la representación o ambos, hacia el énfasis en el sujeto, sea por las convenciones perceptuales, los mecanismos manipulativos o ambos, sea por la subjetividad que le confiere existencia (fotógrafo) o sentido (espectador). Sin



embargo, a fin de evitar un solipsismo metafísico ante su naturaleza indexal, la imagen fotográfica conlleva dos cláusulas de especificación: "principio del depósito" (todo objeto físico es capaz de sensibilizar determinadas sustancias químicas, a través de su huella luminosa); "principio de pura indexalidad" (entre el antes y después del registro de un segmento finito de la realidad surge el puro acto-huella: index platónico, instante amnésico de los códigos, horror/gozo de la técnica abandonada a sí misma).

Como index, la imagen fotográfica meramente existe, ya que para transformarse en símbolo o signo exige que el proceso decodificador se traslada al sujeto dador de sentido (Dubois, 1994). A diferencia de la teoría referencial, que relativiza el status ontológico de la imagen fotográfica, al extender el alcance del concepto peirceano de index; las teorías precedentes coinciden en la absolutización de la misma, sea por semejanza en la modalidad especular y por convención en la vertiente transformativa. Al menos genéricamente, las teorías especular y transformativa conciben a la imagen fotográfica como un dispositivo técnico apto para transferir lo real al papel, sea cual espejo o arcilla moldeable. En breve, mientras las teorías especular y transformativa hablan de "lo real", la teoría referencial habla de "un real".

Ahora bien, es menester considerar que la práctica fotográfica es un hecho social que trasciende la desnuda imagen, por cuanto toda fotografía supone un contexto humano de producción y recepción. Así, una fenomenología del hecho fotográfico asume primeramente la ligazón entre "lo fotografiado" (cualquier objeto real, cual fragmento del entorno visual), "lo fotográfico" (la técnica y sus efectos sobre la imagen) y "la fotografía" (el mensaje fotográfico en su materialidad). No obstante, en segundo lugar, integra a "el/la fotógrafo(a)" (emisor de la comunicación fotográfica) y "los espectadores" (receptores e intérpretes del mensaje fotográfico), en un proceso que reconoce cuatro etapas que preceden a la recepción social del barthesiano "eso-ha-sido":

1. El ojo del fotógrafo explora su entorno físico,
2. Parte de tal entorno es distinguida como objeto real,
3. La intención de registrar hace uso del objetivo fotográfico,
4. El mensaje emerge con la imagen fotográfica (Costa, 1977:17-21).

Dentro de las perspectivas interpretativas del acto fotográfico, en tanto práctica social, podemos destacar una de Susan Sontag, una serie de inteligentes textos sobre el mensaje fotográfico por parte de la célebre ensayista de los años sesenta, que no oculta su empatía biográfica con la "escritura de la luz". Sontag plantea una sugestiva aproximación sobre los usos sociales de la fotografía, asociando el incremento de la imagen fotográfica en la época moderna con la coetánea fragmentación de la tradicional célula social: la familia extendida; en un planteamiento que permite prever una valoración ambivalente sobre la representación visual de la familia humana, que en virtud de la imagen fotográfica restituye simbólicamente su anterior matriz comunitaria, a pesar de las tendencias atomizantes de la modernización y el modernismo (1981:18-19). Lo deslumbrante de la hipótesis de Sontag reside en que ella observa a la técnica fotográfica convertida en una sui-géneris modalidad de simbolismo expresivo (en la acepción de Cassirer), es decir, la imagen fotográfica simultáneamente recuerda, testifica y prolonga indexalmente el ideal premoderno de la familia extendida.

Bibliografía

Barthes, Roland, LA CÁMARA LUCIDA, Ediciones Paidós, Barcelona & Buenos Aires, 1994 (1980).

Chaplin, Elizabeth, SOCIOLOGY AND VISUAL REPRESENTATION, Routledge, London & New York, 1994.

Costa, Joan, EL LENGUAJE FOTOGRÁFICO, Ibérico Europea de Ediciones/CIAC, Madrid, 1977.

Debord, Guy, LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO, La Marca, Buenos Aires, 1995 (1967).



Del Villar, Rafael, TRAYECTOS EN SEMIÓTICA FÍLMICO-TELEVISIVA, Dolmen Ediciones, Santiago de Chile, 1997.

Devés, Eduardo, "La cara de Balmaceda : Fotografía, Psicología y Mentalidad", en Villalobos, S. *et al*, LA ÉPOCA DE BALMACEDA, pp. 23-40, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, DIBAM, Santiago de Chile, 1992.

Dubois, Philippe, EL ACTO FOTOGRÁFICO, Ediciones Paidós, Barcelona & Buenos Aires, 1994 (1986).

ENCICLOPEDIA UNIVERSAL SOPENA, Editorial Ramón Sopena, Barcelona, 1970.

Gubern, Román, MENSAJES ICÓNICOS EN LA CULTURA DE MASAS, Gustavo Gili, Barcelona, 1974.

Paredes Quintana, Ricardo, "Una aproximación al historicismo de Wilhelm Dilthey", en MAPOCHO, no.40, pp.65-82, DIBAM, Santiago de Chile, 1996.

Paredes Quintana, Ricardo, CULTURA CONTEMPORÁNEA EN EL CINE DE ANTONIONI. Un estudio del film BLOW-UP (1966), Tesis de Magister en Sociología, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1997.

Sontag, Susan, SOBRE LA FOTOGRAFÍA, Edhasa, Barcelona, 1981 (1977).

Strinati, Dominic, AN INTRODUCTION TO THEORIES OF POPULAR CULTURE, Routledge, London & New York, 1995.

Sue, Roger, EL OCIO, Fondo de Cultura Económica, México, 1982 (1980).

Veblen, Thorstein, TEORÍA DE LA CLASE OCIOSA, Fondo de Cultura Económica, México, 1944 (1899).

Zunzunegui, Santos, PENSAR LA IMAGEN, Cátedra/ Universidad del País Vasco, Madrid, 1989.