

Extraído de ZEMOS98

<http://www.zemos98.org>

De los dispositivos fotográficos a la cultura fotográfica

- Textos -



Publicado el Miércoles 1ro de septiembre de 2004

ZEMOS98

En un período de tiempo relativamente corto se han desarrollado una serie de nuevas tecnologías que han asumido una serie de usos y "programas" -siguiendo la terminología de Vilem Flusser- de funcionamiento gestados en otras tecnologías caracterizadas por sus propias peculiaridades técnicas y rasgos ontológicos. Sin embargo, estos rasgos han sido heredados sólo parcialmente por las tecnologías de los nuevos dispositivos. Y la cuestión que surge a propósito de esta situación es si la especificidad de la fotografía se encuentra ligada a una serie de aspectos relativos a la génesis tecnológica que había caracterizado a los dispositivos fotográficos hasta la irrupción de las tecnologías digitales, como apuntaba Bazin [1], o si por el contrario la especificidad de la fotografía se halla ligada con más fuerza a los "usos" que se han hecho con anterioridad de esos dispositivos.

Jaime Munárriz concluye en un artículo, en el que ahonda sobre la naturaleza de la fotografía digital que "...la fotografía digital es fotografía, y que su aparición ha puesto en evidencia las características más esenciales de ese medio de construcción de imágenes que denominamos fotografía. Podemos hablar, por tanto, de distintos tipos de fotografía, atendiendo a su procedimiento (...) Tenemos que destacar asimismo a la fotografía digital como uno de los casos posibles de imagen digital. De este modo, queda puesta en evidencia su doble naturaleza: por un lado, su carácter fotográfico, en cuanto al modo en que se forma la imagen (partiendo de la luz reflejada en una escena real y utilizando la cámara óptica), y, por otro, su carácter de imagen formada por pixels, infinitamente manipulable y combinable con otros tipos de imagen de naturaleza digital." [2]

Sin embargo, es muy posible que la noción de "lo fotográfico" no se haya desarrollado simplemente vinculada a elementos tecnológicos como son las cámaras, sino que lo haya hecho también a partir del uso de esos dispositivos tecnológicos.

Exponiendo sus criterios a la hora de hacer una historia de la fotografía, Joan Fontcuberta indica que "más que procedimientos, técnicas o estatutos semióticos, lo que debe importarnos es la «cultura fotográfica» o la «visión fotográfica», de la que se vuelven ahora depositarios otros sistemas" [3].

Esta noción de "cultura fotográfica" nos remite a unos paradigmas, en el diseño y uso de los dispositivos fotográficos, vinculados a un "programa" concreto que rige la fabricación de las cámaras fotográficas y que nos lleva a su vez a conceptos desarrollados por el ser humano mucho antes que la fotografía. Esta "programación" es la que ha fomentado esa confusión entre la indicialidad y la iconicidad, confusión que ha llevado a que se atribuya la indicialidad a la fotografía como si fuese su cualidad intrínseca y específica, cuando en realidad la semejanza visual entre la representación y lo representado no es más que una contingencia, ya que lo único que la fotografía nos asegura o nos proporciona es lo que Barthes ha calificado de "certificado de presencia" -al menos cuando el concepto de fotografía estaba ligado unívocamente a la noción de huella óptico-química-.

Las cámaras fotográficas han estado fabricadas desde siempre para que las personas que las utilicen obtengan una imagen que se parezca a lo que ven, o mejor dicho, que se parezca lo máximo posible a lo que se ha establecido que es lo que más se parece a lo que ven -un consenso por otro lado que ha avanzado y mutado junto al desarrollo tecnológico-. Los otros usos que se hayan hecho de estos dispositivos para propósitos diferentes a éste son desviaciones o subversiones de este "programa" a partir del cual han sido diseñados.

Volviendo a Flusser, la configuración de este "programa" tiene que ver directamente con el hecho de que las imágenes fotográficas sean representaciones de tercera generación -metacódigos de textos que "no designan el mundo de afuera, sino textos"- [4].

Y al fin y al cabo, nos encontramos con que las nociones de "lo figurativo" y "lo realista", como categorías estéticas que alcanzan el estatuto de mito y suponen un punto de referencia al menos en el desarrollo de la cultura occidental,

son el centro de esos textos que las imágenes fotográficas designan.

"Si la fotografía es considerada como un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible, es porque se le ha asignado (desde el origen) unos usos sociales considerados 'realistas' y 'objetivos'. Y si se ha presentado inmediatamente con las apariencias de un lenguaje sin código ni sintaxis, en resumen de un lenguaje natural, es ante todo porque la selección que opera en el mundo visible es totalmente apropiada a su lógica, a la representación del mundo que se impuso en Europa desde el Quattrocento." [5]

No podemos olvidar que la fotografía se constituye como una de las metas, alcanzadas por la modernidad, en lo que respecta a la representación de la realidad encaminada a conseguir representaciones visuales lo más parecidas posibles a sus referentes. Y supone por tanto un punto de inflexión en la historia de las representaciones visuales dirigidas a la representación de la realidad.

Por tanto, a partir de este punto de ruptura en el paradigma de la representación que supone la fotografía, llegamos al concepto de "fotorrealismo", como sinónimo de la representación visual figurativa y realista más perfecta que se puede obtener.

Así pues, para el desarrollo y obtención de representaciones infográficas de síntesis figurativas y altamente realistas se ha tomado como punto de referencia ese concepto de "fotorrealismo". Parece por tanto que hemos llegado a fabricar un concepto de "realismo" cimentado en la imagen artificial, y es que la idea de realismo se forma a partir de imágenes que nosotros hemos creado. Me atrevería por tanto a decir que éstas se pueden considerar casi como representaciones de cuarta generación, ya que nos remiten a su vez a unas representaciones que "no designan el mundo de afuera, sino textos". Del mismo modo, encontramos una corriente pictórica que fija sus propias normas de figuración y realismo a partir de este fotorrealismo, es el hiperrealismo.

Evidentemente, a la hora de adoptar esta noción de 'visión fotográfica' como un criterio a la hora de desarrollar categorías para el estudio historiográfico no nos podemos olvidar de 'hiperrealismo' y 'fotorrealismo'. Fontcuberta manifiesta que "si lo que rige nuestros criterios sobre la materia a historiar es esta noción de «visión fotográfica», todo el apartado de la fotografía hecha a mano, de la que el pintor Antonio López es su más insigne representante, debe tener cabida aquí también" [6].

Nos encontramos en un momento en el que en unas condiciones hipotéticas podríamos llegar a obtener dos imágenes exactamente iguales, obtenidas por procesos completamente distintitos (la cámara fotográfica por un lado y la recreación digital por otro) pero guiados siempre por esa "visión" o "cultura fotográfica": "¿Hay algo que mejorar en las imágenes de arquitectura que se obtienen con los programas de visualización más avanzados? Es difícil encontrar en ellas defectos desde un punto de vista técnico. Los algoritmos de irradiancia y seguimiento de rayos combinados simulan un modelo físico de iluminación, de materiales y de texturas casi perfecto. En algunos casos, las imágenes sintéticas del edificio no pueden diferenciarse de fotografías tomadas en las mismas condiciones de iluminación y punto de vista." [7]

Sin embargo, nos encontramos con una serie de usos de los dispositivos fotográficos empleados con la intención de subvertir su programa y planteando por tanto una desviación de esa norma implícita en la 'visión fotográfica', éste es de hecho el punto de referencia que ha guiado a buena parte de la fotografía con aspiraciones artísticas, creativas, plásticas o estéticas; porque el uso de los medios fotográficos enfocados a la experimentación ha intentado desligar el concepto de "iconicidad" del de fotografía.

Es muy probable que poco a poco, la noción de imagen visual cobre importancia a la hora de establecer categorías historiográficas y de estudio, y que le demos cada vez más importancia a las intenciones y a los objetivos que a los

medios usados para su desarrollo, obviamente sin dejar de tener en cuenta que la reflexión sobre la naturaleza de los propios medios es una de las vías de investigación que más interés despiertan.

Post-scriptum:

[1] Bazin plantea en *La ontología de la fotográfica*, en *¿Qué es el cine?*, que el proceso de plasmación de la imagen es lo que define la esencia misma de lo fotográfico: *La solución no está en el resultado sino en la génesis*.

[2] [Munárriz, Jaime](#) : La naturaleza desnuda de la fotografía , en el número 2 de la revista *Universo fotográfico* , de la Universidad Complutense de Madrid. Abril de 2000. p.60.

[3] Fontcuberta, Joan: p.387, en *La Fotografía en España : de los orígenes al siglo XXI* . Madrid: Espasa-Calpe (Summa Artis : historia general del arte; 47) 2001.

[4] Flusser : *Una filosofía de la fotografía* . Madrid, Ed. Síntesis, 2001. p.18

[5] Bordieu, Pierre : *Un art moyen* (París, Minuit, 1965, págs. 108-109.) citado en DUBOIS, Philippe: *El acto fotográfico: de la representación a la recepción* . Barcelona, Paidós, 1994. p.37.

[6] Fontcuberta, Joan: De la posguerra al siglo xxi , .p.387. En *La Fotografía en España : de los orígenes al siglo XXI* . Madrid: Espasa-Calpe (Summa Artis : historia general del arte; 47) 2001.

[7] [Fernández de Valderrama, F. Gonzáles](#) : *¿Hay vida después del fotorrealismo?* , *Arquitectura* , 316 (1999), pp. 96-101.

[1] Bazin plantea en "La ontología de la fotográfica", en *¿Qué es el cine?*, que el proceso de plasmación de la imagen es lo que define la esencia misma de lo fotográfico: "La solución no está en el resultado sino en la génesis".

[2] [MUNÁRRIZ, Jaime](#) : "La naturaleza desnuda de la fotografía", en el número 2 de la revista *Universo fotográfico*, de la Universidad Complutense de Madrid. Abril de 2000. p.60.

[3] FONTCUBERTA, Joan.(2001). "De la posguerra al siglo XXI". En VV.AA. (2001). *La Fotografía en España: de los orígenes al siglo XXI*. Madrid: Espasa-Calpe (Summa Artis: historia general del arte vol.47). p.387.

[4] FLUSSER, Vilem: *Una filosofía de la fotografía*. Madrid, Ed. Síntesis, 2001. p.18.

[5] BORDIEU, Pierre. (1965). *Un art moyen*. París: Minuit. págs. 108-109. Citado en DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*.(1994). Barcelona: Paidós. p.37.

[6] FONTCUBERTA, Joan. (2001). "De la posguerra al siglo XXI". En VV.AA. (2001). *La Fotografía en España: de los orígenes al siglo XXI*. Madrid: Espasa-Calpe (Summa Artis: historia general del arte, vol. 47). p.387.

[7] [VALDERRAMA, Fernando](#) .(1999) *¿Hay vida después del fotorrealismo?*. *Arquitectura* 316. pp. 96-101.