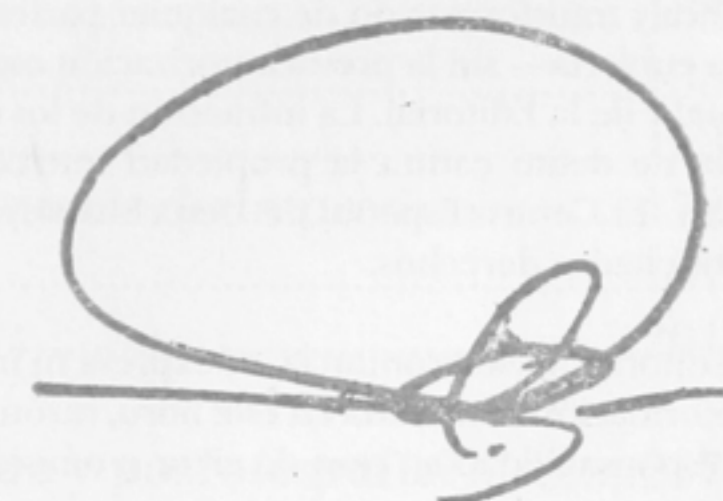


fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?

Laura González Flores



Editorial Gustavo Gili, SA

08029 Barcelona Rosselló, 87-89. Tel. 93 322 81 61

México, Naucalpan 53050 Valle de Bravo, 21. Tel. 55 60 60 11

Portugal, 2700-606 Amadora Praceta Notícias da Amadora, nº 4-B Tel. 21 491 09 36

FOTO **GG** RAFÍA

Definir la fotografía



Oh, necesidad maravillosa [...] oh, proceso poderoso [...] Aquí las figuras, aquí los colores, aquí las imágenes de todas las partes del universo reducidas a un solo punto [...] Las formas perdidas pueden ser regeneradas y reconstituidas en la imagen que se forma de la apertura estenopeica

Leonardo da Vinci¹

En capítulos anteriores hemos visto cómo para “la persona de a pie” la definición de fotografía pasa por la cámara: para ella, la fotografía es la cámara y la cámara, la fotografía. Así, en la comprensión cotidiana de la fotografía se produce una equivalencia entre el medio, la Fotografía, y el aparato o máquina, la cámara. Ejemplo de esto es la utilización a nivel gráfico del icono cámara para hacer una referencia al medio en general y no al aparato en concreto. Así, cuando en una carretera vemos el icono cámara, lo identificamos con la acción de tomar fotografías (“deténgase usted aquí y tome una foto de este paisaje pintoresco”), y no con el objeto representado, la cámara. Si por el contrario vemos el mismo icono pero esta vez tachado, obviamente entenderemos que se indica la acción opuesta, o sea, la prohibición de tomar fotografías (mas no la inexistencia de cámaras en ese lugar...). En ambos casos se hace uso de la metonimia para significar la totalidad del medio a través de un fragmento concreto. Así, en el nivel gráfico, la comprensión del medio funciona de manera equivalente a la definición popular o de aficionado de fotografía discutida en el segundo capítulo (fotografía = imagen producida por una cámara).

Prácticamente todas las definiciones del medio en ese primer nivel, cotidiano, de aficionado o popular, se basan en la identidad o equivalencia de fotografía y cámara, más que en una descripción de la naturaleza del medio o en una discusión de las cualidades específicas de sus productos. La definición de fotografía en este nivel podría sintetizarse en la siguiente fórmula:

FOTOGRAFÍA = cámara + luz + materiales fotosensibles + procesado en el laboratorio.

Esta definición es obviamente una reducción del medio a su tecnología. Las definiciones más básicas del medio, por ejemplo, aquellas que se hacen en los libros técnicos y en las academias o escuelas de fotografía, generalmente coinciden con este tipo de descripción reductiva. También siguen esta tendencia muchas de las primeras descripciones/definiciones que hicieron de este medio sus inventores. Uno de ellos, Nicéphore Niépce, describe su invención (llamada entonces por él "heliografía") con base a su proceso técnico:

La invención que he realizado y a la que he bautizado como "heliografía" consiste en la reproducción automática por la acción de la luz, con sus gradaciones de tonos del blanco al negro, de las imágenes obtenidas en la cámara oscura [...] Ésta es, en pocas palabras, la base de su invención [...] Primera sustancia: Preparación [...] ²

Niépce continúa con una detallada descripción de los diferentes materiales y procedimientos técnicos de la heliografía. Para él está claro que lo que define al nuevo medio es su proceso técnico. Tal concepción la compartirán Talbot y Bayard, quienes también presentarán sus invenciones basándose en argumentos técnicos. Así, encontraremos que la descripción del medio a través de lo tecnológico no sólo caracterizará las primeras definiciones de Fotografía, sino también la definición implícita de ésta en la literatura y las instituciones de enseñanza fotográficas. En ambas, generalmente la fotografía se entiende como técnica y no como medio. Lo más común, pues, es que se sobreentienda la necesidad de definir el

medio, ya que se considera que todo el mundo lo conoce: automáticamente se aplica la definición de "producción de imágenes a partir de una cámara" y se hace referencia al proceso técnico que explicamos antes. Aun en los pocos casos en que, en este ámbito popular, se intenta trascender la mera descripción tecnológica y se defina al medio como un producto cultural adscrito al Arte o la Ciencia (como en la definición del diccionario Herder que discutimos en el capítulo 2), rara vez se llega a explicar la razón de tal inclusión a uno o a ambos géneros: queda a merced del lector el sacar sus propias conclusiones al respecto.

En un nivel cultural más alto (el nivel de la enseñanza universitaria o de los textos especializados en Historia de la Fotografía) normalmente se define al medio pasando por alto su descripción técnica y realizando una justificación histórica de la fotografía como parte de los sistemas de representación. Es común que se subraye la génesis histórica del proceso (la evolución de la línea "óptica" Aristóteles-Al-Hazen-cámara oscura-Daguerre-etcétera) o, bien, que se explique su invención como la solución definitiva al problema de exactitud en la representación mimética de la realidad. Si la fotografía se inventa es porque ha surgido una necesidad creciente de realismo que la pintura no resuelve satisfactoriamente. Según este tipo de argumentos, la fotografía nace de la limitación técnica de los sistemas de representación y, básicamente, de la pintura. Aquí es adecuado recordar las muy citadas frustraciones de Niépce al dibujar las piedras litográficas y la no muy disimulada torpeza de los bocetos de William Henry Fox Talbot al utilizar la cámara lúcida. De estos casos podría concluirse que si los anteriores personajes no hubiesen tenido tantos problemas y hubiesen sido tan diestros en el dibujo como su hijo —Niépce— o su mujer —Talbot—, tal vez no hubieran sentido la necesidad de experimentar con la cámara oscura y con diferentes materiales fotosensibles y, por lo tanto, no habrían inventado sus técnicas fotográficas.³

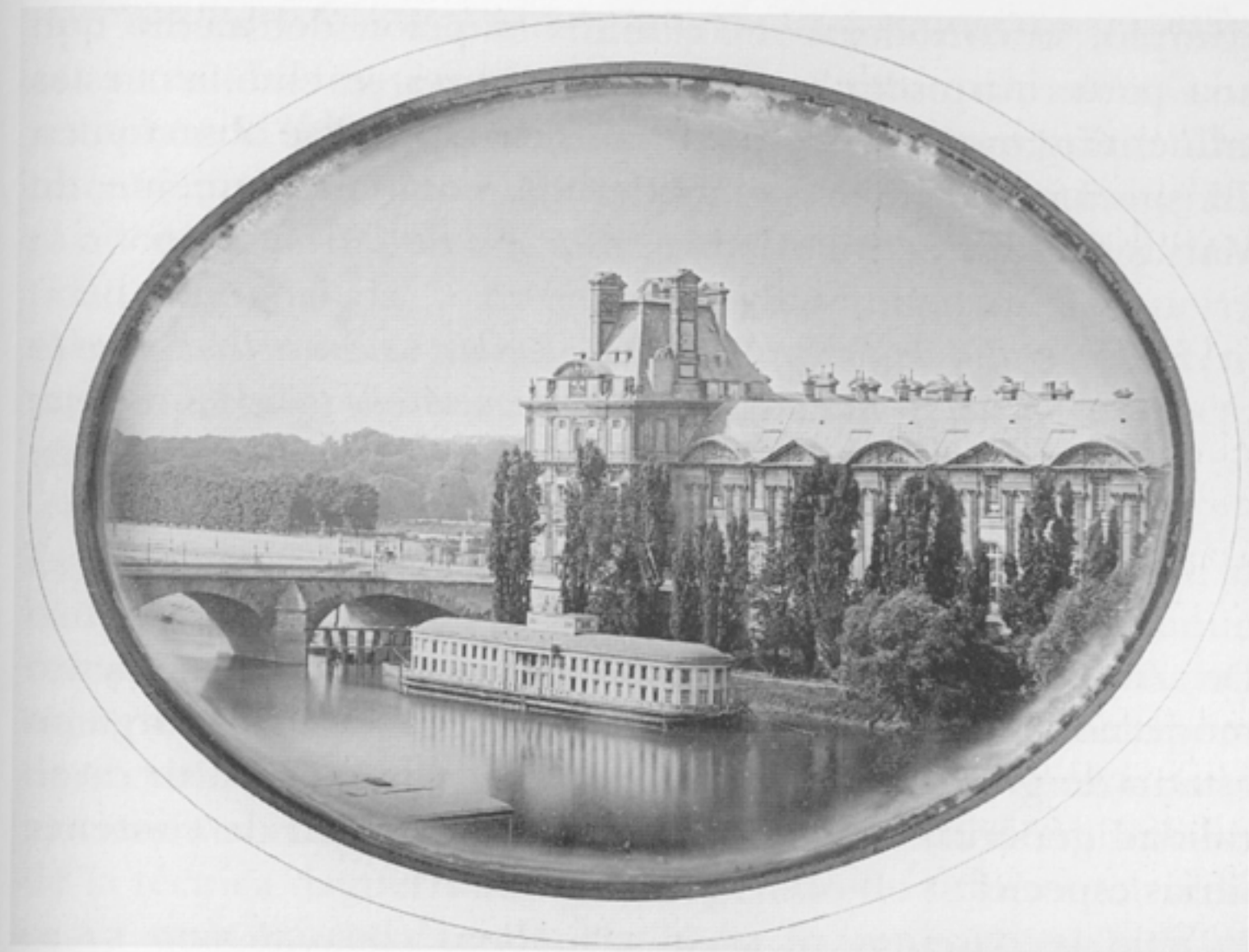
En el anterior tipo de explicaciones de corte histórico, la técnica pierde trascendencia para considerarse como una mera

solución a un problema de representación. La técnica se concibe como un elemento puente, pero no como algo que define un género: las razones por las cuales la fotografía se convierte en Fotografía (ahora con F mayúscula) rebasan la mera tecnología. Si analizamos los textos de Daguerre, el discurso de Arago ante la Academia de Ciencias o el conocidísimo reporte a ésta por parte de Paul Delaroche (“de ahora en adelante ¡la Pintura está muerta!...”), observaremos que todos ellos destacan la importancia histórica del invento.⁴ Tal conciencia del valor histórico del medio es la que hará merecer a Daguerre una pensión vitalicia por su invento (¡Francia regala el invento al mundo!).

En estos textos de orientación histórica encontramos una preocupación patente por justificar la integración del medio fotográfico a la Ciencia o al Arte. Arago, por ejemplo, resaltará más las bondades de la fotografía con relación a la Ciencia mientras que Daguerre y Delaroche la asociarán al Arte. Aunque Talbot siempre habla de la Fotografía como Arte (“...este nuevo Arte llamado Fotografía”) es notable cómo el peso de su discurso va cambiando de lo técnico a lo artístico conforme se da cuenta de los resultados económicos de la estrategia de Daguerre.⁵ Evidentemente, el Arte o la Ciencia constituyen etiquetas más prestigiosas que la de mera técnica.

En los textos históricos más recientes se observan varias tendencias: en primer lugar, la Fotografía se integra a la tradición occidental de los sistemas de representación o “ciencia del Arte”;⁶ en segundo, se discute la conflictiva cualidad de artisticidad del medio; y, finalmente, se trata a la Fotografía como un género en sí mismo, siguiendo una lógica moderna de autonomía paralela a la de la Pintura descrita en capítulos anteriores.

Todas estas explicaciones tienen su principio de razón. Cada una abarca una parte de la esencia del medio fotográfico y la explica parcialmente. Aunque algunos libros sí tratan la conflictiva inclusión de la Fotografía en el Arte (i.e., los libros de Stelzer, Scharf), pocas veces explican su paradójica pertenencia



Jacques Louis Mandé Daguerre,
El Louvre visto desde la orilla izquierda del Sena, daguerrotipo, 1839

cia simultánea a la Ciencia.⁷ Rara vez se reconoce, de manera explícita, la naturaleza híbrida del medio y se intenta abordar la paradójica pertenencia a géneros contradictorios. En prácticamente todos estos libros se hace patente un compromiso tácito entre la parte artística, científica y tecnológica del medio.

En los anteriores textos, la forma más común de evitar el espinoso problema de la clasificación es entender a la Fotografía según la ideología moderna, es decir, como un género autónomo que parte de un proceso tecnológico que sí es específico (cámara, materiales fotosensibles, etc.), y no como una especie (técnica de representación) que pertenece a algún género (Arte o Ciencia). Si acaso se mencionan las inevitables influencias de otras manifestaciones culturales sobre el medio, éstas se presentan minimizadas. Los efectos pictóricos, por

ejemplo, se consideran más una corrupción del medio que una parte intrínseca a éste: cuanto antes se eliminen estas influencias, mejor. Este tipo de consideraciones se observan en un sinnúmero de textos modernos, como el siguiente de Marius de Zayas, editor de la revista *291* de 1915 a 1916:

*La Fotografía, la fotografía pura, no es un nuevo sistema para la representación de la Forma, sino la negación de todos los sistemas representativos. Es el medio a través del cual el hombre de instinto, razón y experiencia se acerca a la Naturaleza para acceder a la evidencia de la realidad.*⁸

De Zayas es un ejemplo representativo del pensamiento moderno: puja por la autonomía de la Fotografía, le otorga un estatus de género aparte y, además, le atribuye, a partir de su calidad generica e independiente, la capacidad de contener varias especies:

*La Fotografía no es un arte, pero las fotografías pueden hacerse Arte.*⁹

En la visión característica de la modernidad, ejemplificada por Zayas, los términos se invierten: no es el género Arte el que contiene a la especie Fotografía, sino el género Fotografía el que puede incluir al Arte. La misma operación puede hacerse con la Ciencia:

*La Fotografía es la ciencia experimental de la Forma. Su propósito es encontrar y determinar la objetividad de la Forma.*¹⁰

El giro de lo específico a lo genérico es bastante claro en la evolución de la terminología fotográfica. Los primeros términos que se utilizaron para nombrar al medio contenían siempre alguna mención a su calidad gráfica o “artística”. Así, los nombres de las primeras técnicas fotográficas hacen referencia a técnicas de dibujo, impresión o reproducción (los *sun drawings* y los *photogenic drawings* de Talbot, y los *héliogravures* de Niépce) o, bien, utilizan algún sintagma orientativo como el sufijo “-tipo”: (*daguerrotipo*, *ambrotipo*, etcétera). En el “calo-

tipo” de Talbot no sólo se utiliza la terminación -tipo para indicar su calidad de técnica de impresión, sino que, además, se antepone la palabra griega *kalos* (= *belleza*) para indicar una intención artística. Con el tiempo, la nomenclatura fotográfica adoptará términos más indicativos de un género y una identidad diferenciada: a través de la denominación se querrá subrayar la condición autónoma de la Fotografía y se la intentará diferenciar de una mera especie más —un subproducto técnico— de los medios de reproducción gráfica.¹¹

Es sintomática la perspicacia autopromocional de Daguerre al bautizar la técnica de su invención con su apellido: aunque comparte con otras técnicas de reproducción el sintagma -tipo, se diferencia de éstas en el nivel nominal, constituyéndose como un invento aparte que asegurará a su inventor reconocimiento eterno y retribución monetaria. La identificación de la técnica daguerriana con el apellido de su inventor indica ya una marcada tendencia hacia lo genérico; si bien el daguerrotipo se asocia a la Ciencia y el Arte, de entrada se presume como un género aparte.

A pesar de ser un científico bastante reconocido, Talbot buscó la asociación de la fotografía con el Arte. ¿Será por esta razón que perdió una posible pensión, muchas patentes y reconocimiento como el inventor de un género nuevo? Está claro que antes de conocerse el invento daguerriano, Talbot nunca sintió la urgencia de patentar sus hallazgos, tal vez porque sentía que lo que tenía entre manos sólo era una *técnica*. Sin embargo, una vez que Daguerre puso el ejemplo, Talbot patentará varias técnicas de su invención bajo el nombre genérico de *Talbotipo*. Irónicamente, su estrategia logrará el efecto opuesto: como muy pocos usuarios quisieron pagar el uso de sus patentes, se desarrollaron, en cambio, cientos de fórmulas variantes de papel salado en Inglaterra.

La palabra que se acuñará después y que todos utilizaremos, “Fotografía” o “escritura o dibujo que hace la luz”, tiene la virtud de sugerir un carácter genérico y de prescindir de toda referencia a la intervención humana en general o a un autor

en concreto: es la Naturaleza la que se plasma a sí misma por medio de la luz.¹² El elocuente Daguerre hablará de la foto como “[algo más que] un instrumento para dibujar la Naturaleza; por el contrario, es un proceso físicoquímico que le da [a la Naturaleza] la posibilidad de reproducirse...”¹³ De manera congruente con el concepto de la *escritura o dibujo de luz*, también Talbot da a su libro el título de *El Lápiz de la Naturaleza*. Ambas referencias, la de Daguerre y la de Talbot, tienen las mismas implicaciones: la ausencia o minimización de la cámara como elemento tecnológico en el discurso fotográfico.

Algo similar pasará con el componente o potencial artístico del medio. Si en un principio en la terminología fotográfica hay indicios de una relación de la Fotografía con las técnicas gráficas o pictóricas, tales nexos desaparecerán conforme se afirma su identidad como género autónomo moderno. En conclusión, la evolución de los nombres de las técnicas fotográficas podría verse como la historia de su afirmación como género. Tanto el componente tecnológico (el proceso, la cámara) como el artístico o expresivo de la fotografía desaparecerán conforme el medio progresa hacia la autonomía moderna de lo fotográfico. La parte pictórica será considerada como un antecedente o influencia que el medio dejará atrás al madurar, ya que sólo así podrá convertirse en un género en sí mismo. Si hay un momento en que el debate sobre la artisticidad de la Fotografía deja de ser importante, éste será precisamente el período contemporáneo al de la Pintura moderna. Ésta contagiará a la Fotografía de una necesidad de búsqueda crítico-ontológica y, en consecuencia, de una valoración como género artístico independiente.

En esta madurez moderna paralela a la modernidad de la Pintura, la Fotografía se bastará a sí misma, y no le pedirá cuentas a nadie: comenzará a entenderse como un lenguaje autónomo que, por sí mismo, constituye un verdadero género o paradigma cultural. Como tal, abarcará una variedad inmensa de manifestaciones que irán desde la fotografía fija a la imagen fotográfica en movimiento del cine y el vídeo (y, en estos

momentos, también a la imaginería electrónica de raíz fotográfica).

A partir del momento en que la Fotografía logra una autoridad plena como paradigma resultará innecesario definirla con relación a algo más. Sobrará cualquier explicación de su conexión con el Arte o la Ciencia: tal asociación se sobreentenderá de manera tácita a través del canal de distribución que se escoja para el medio.¹⁴ Si la fotografía se integra a la prensa, la tecnología o la investigación, funcionará como Ciencia; si, en cambio, se contempla dentro de un contexto museístico, funcionará como Arte; y si, finalmente, se distribuye a través de canales políticos y/o publicitarios funcionará como Ética.¹⁵ Su adscripción a una u otra categoría no dependerá de una cualidad inherente de la imagen fotográfica, sino, más bien, de su funcionamiento dentro de un canal de distribución. Las obras de Irvin Penn, por ejemplo, pueden funcionar como publicidad y como arte; las de Salgado como reportaje y arte, etcétera.

En definitiva, cuando se habla sobre Fotografía en términos modernos tiende a sobreentenderse su definición. Se presupone que todo el mundo la sabe: la fotografía es ella misma, Fotografía con F mayúscula, y punto. Ubicua, la Fotografía pierde, en la época contemporánea, la condición de hija bastarda de la Pintura para instalarse cómodamente en un estado de proliferación y multiplicación escandalosa que desborda toda descripción. La Fotografía es todo: lo que está enmarcado sobre la mesa camilla, lo que se publica en la prensa diaria, lo que nos muestra el mundo en los libros de texto, lo que nos informa sobre el microcosmos y el macrocosmos.¹⁶ Incluye tanto las maravillosas imágenes de los fetos en la bolsa uterina de los años sesenta como las últimas imágenes enviadas desde Marte. Gracias a ella nos apropiamos simbólicamente del mundo y mediatizamos nuestra percepción de lo propio y lo lejano. Y todo esto lo asimilamos sin conciencia alguna: el medio, en su definición moderna, se torna inasible, natural y transparente.

Para que la Fotografía se vuelva transparente ha de borrarse todo rastro de evidencia material. Y qué mejor evidencia que el aparato que es el punto de partida de la imagen: la cámara. Esa "maravillosa necesidad" de Leonardo que, por otro lado, es una forzosa, inevitable y estorbosa herramienta para la materialización de la imagen desaparece en las definiciones especializadas o históricas del medio. Todo lo que implica la cámara en la imagen concreta (sus marcas en la imagen, su ideología implícita) se excluye de la discusión de la mayoría de libros de historia de la fotografía. Se la considera simplemente como un puente a la fotografía, un antecedente histórico o una herramienta sin mayor trascendencia. La cámara parece una "caja negra" invisible que aparenta no existir.

Y sin embargo, la Fotografía, tal y como la conocemos y como la entiende la persona de a pie, sólo es posible gracias a la mediación de la cámara: si no, simplemente sería el *dibujo fotogénico* de Talbot, o el *cliché-verre* de Courbet.¹⁷ De la cámara derivan todas las características que después, con medios fotosensibles y químicos adecuados, harán posible la materialización de una imagen con unas características concretas. La morfología de las imágenes depende inevitable e indiscutiblemente del aparato que las produjo. En el fondo, la definición del hombre de la calle se acerca peligrosamente al secreto de la caja negra: en las características de la cámara está la definición de sus cualidades como medio; en su construcción, la morfología de sus imágenes; y en su funcionamiento o programa, los hábitos de relación de los usuarios con el medio. La cámara es la base del "programa" o "dispositivo" llamado Fotografía.

La negación consistente y consciente de la cámara como eje vertebrador de la definición de Fotografía es significativa. Como hemos visto antes, sólo se la menciona como algo definitorio cuando se habla de la fotografía en un contexto técnico, como en los libros *La cámara de gran formato*, *El arte de la Hasselblad* o *La fotografía estenopeica* (o en la educación fotográfica que confunde la enseñanza del medio con la de su técnica). Más allá del nivel básico y cotidiano en que se hace equivar la fotografía a su tecnología, rara vez se menciona la

importancia de la cámara. En los libros de recopilación u orientación histórica se describe expeditivamente la relación de aparato y medio para trascender el tema y pasar a otro mejor; en conclusión, se sobreentiende la necesidad de definir el medio, ya que implica, tácitamente, que éste es un producto cultural autónomo. En ese tipo de contexto, la fotografía se aborda sólo a partir de su historia (retahíla lineal de eventos, autores y estilos), y no a partir de un cuestionamiento de sus cualidades específicas, o de un paralelismo con otros parámetros o disciplinas culturales. A continuación, intentaremos ver qué hay detrás de la cámara, de la imagen que produce y, finalmente, del paradigma o dispositivo fotográfico en el que se codifican diversos valores de comunicación social.

Notas

1. Cito la traducción inglesa del *Tratado de la Pintura* de Leonardo (C.A. 345b) por contener la mención específica a la cámara oscura excluida significativamente de la versión castellana. En esta última sólo se hace referencia al proceso de formación de imágenes en relación al sistema de perspectiva y no a la cámara oscura como instrumento epistemológico: Martin Kemp, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, Yale University Press, New Haven, 1992, p. 100.
2. J. N. Nièpce, "Memoire on the Heliograph", en: Alan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography*, Leete's Island Books, New Haven, 1980, p. 5.
3. Es obvia la simpleza de este argumento, ya que el problema común de las limitaciones técnicas de los diferentes inventores de la Fotografía fue simplemente un catalizador de la invención. La "idea" estaba en el aire: si no hubiesen sido ellos, otros la hubieran inventado. De aquí que resulte curiosa la fascinación de muchos libros de historia de la fotografía por resaltar los méritos de uno u otro inventor, así como la primacía de sus ideas y, como no, la nacionalidad del invento.
4. "Daguerrotipo" de Daguerre, y *Reporte* de François Arago, en: Alan Trachtenberg, *ibid.*