

El paradigma de la fotografía

Boris Kossoy *

Para que podamos reflexionar sobre los nuevos paradigmas que desde los años 90 han establecido una nueva praxis para la fotografía necesitaríamos varios seminarios. Aquí pretendo tan solo destacar algunas cuestiones que me parecen seminales para alimentar reflexiones sobre imagen, información y memoria. Pienso, desde luego, en la imagen fotográfica tradicional de base química, soporte de la información y del conocimiento almacenado sobre el mundo en los últimos 170 años, y en el crecimiento gigantesco que se verifica, en términos de tecnología de registro, de las imágenes digitales y, por último, en la respectiva preservación de una memoria en construcción. Hay, hoy en día, una reformulación dramática en la producción, circulación y almacenamiento de las informaciones por vía electrónica y la industria amplia cotidianamente su poderío en función de una masa consumidora insaciable. La cuestión está sobre la mesa y es de orden técnico, económico, social, político y cultural, como así también de orden ideológico; afecta a fotógrafos, historiadores, archivistas, museólogos y a todos los estudiosos preocupados con el futuro de las informaciones y con los propios métodos de análisis e interpretación históricos. Ciertamente esto ocurre porque los soportes de las informaciones fotográficas son hoy intangibles, virtuales, y ya no los artefactos fotográficos de la fotografía tradicional de base química (filmes, papeles específicos etc), objetos físicamente tangibles. En este sentido, la cuestión desborda antiguas fronteras, que hoy no existen más en virtud de la Internet, y se refiere a las formas de producción de las imágenes, a las dudas en relación a su almacenamiento, al dominio y las formas de control; la cuestión se refiere, en fin, al futuro de la memoria.

No obstante, a pesar de esta última revolución tecnológica - y, ciertamente habrá otras - la imagen permanece como medio de información, expresión y transformación; como representaciones construidas que aclaran y denuncian, promueven y conmueven a otros hombres, individuos y masas. La trama involucrada por la producción y la recepción de las imágenes fotográficas siempre ha estado permeada de realidades y de ficciones. Desde las primeras imágenes en las cavernas, en los *ateliers* medievales de xilografía, en las

* Profesor Titular del Departamento de Periodismo y Edición de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo

precursoras piedras de Senefelder, en las pioneras excursiones fotográficas por el Oriente, las imágenes han saciado el interés por lo desconocido volviendo, de esta manera, familiar el mundo y han sido tanto instrumento de investigación científica como herramienta de propaganda ideológica; un proceso, en fin, que ha alimentado el imaginario y las fantasías de las multitudes. No ha sido diferente durante el reinado de Bill Gates y no lo será después de él. La construcción e interpretación de las imágenes se conciben según *procesos de construcción de realidades*, destino de la fotografía y esencia, al final, de todos sus paradigmas.

El documento y la representación: el desmontaje de la información

Toda fotografía resulta de un proceso de creación; a lo largo de este proceso la imagen es elaborada y construida técnica, cultural, estética e ideológicamente. Para que podamos hablar sobre la construcción y desmontaje de la imagen fotográfica debemos percibir su complejidad epistemológica en tanto que *representación* y *documento* visual. La representación fotográfica está codificada, característica peculiar, también, a otras formas de representación visual. Su desmontaje se efectúa en la medida en que comenzamos a percibir los componentes técnicos, culturales, estéticos e ideológicos involucrados en su construcción.

A pesar de la enorme influencia que la pintura ejerce multi-secularmente sobre la idea de representación, la fotografía se acerca más al teatro: una búsqueda incesante por captar e interpretar la vida y no por intentar, exclusivamente, reproducirla. La idea que prevaleció durante el siglo XIX y la mayor parte del XX, la que dice que existe una perfecta ‘transparencia’ entre el dato y su imagen, es pura falacia. Cuando pensamos en gran parte de los retratados que registran las fotos, estamos refiriéndonos a los personajes que representan un determinado papel delante de la cámara, al límite de hablar de la representación de una representación. Por esta razón, la cercanía también de la fotografía con la literatura.

La fotografía presenta escenarios constituidos por objetos inmóviles, inanimados, paisajes urbanos o naturales o que abrigan situaciones y que sirven de fondo a acciones, hechos que tienen al elemento humano como personaje. Ora es el escenario de las fotos el propio objeto de la representación, ora es la acción que en su interior ocurre. Cualquiera que sea el foco de nuestra atención, los elementos que compondrán la imagen son transpuestos a una nueva realidad: el *rectángulo eterno* que los abrigará. Estamos frente a una

nueva realidad, una *segunda realidad* cuyo contenido arquitectado en función del nuevo espacio carga en sí, en la larga duración, la visión de mundo de su operador.

La imagen fotográfica siempre está construida, por más “documental” que sea su contenido. El dispositivo ya tiene en sí, por sí mismo y en su propio concepto, una *fórmula de ver* el objeto real según determinados preceptos y en sintonía al paradigma renacentista de representación del espacio visual: la perspectiva. Con la fotografía *construimos realidades* no tan sólo en el plano político e ideológico, sino también a partir de la ideología del propio sistema de representación visual sobre el cual se apoya tradicionalmente la fotografía; *esto es válido para las imágenes convencionales de base química y también para las electrónicas, las digitales, puesto que estas últimas siguen el mismo patrón de representación fundado en la perspectiva.*

Si la imagen fotográfica está construida técnica, estética, cultural e ideológicamente, como se dijo antes, el llamado testimonio fotográfico no es inocuo. La imagen fotográfica es antes que nada una *representación a partir de lo real* según la mirada y la ideología de su autor. Sin embargo, en función de la naturaleza del registro, en el cual se ha grabado el vestigio/apariencia de algo que ha ocurrido en la realidad concreta, en cierto tiempo y espacio, la tomamos, también, como un *documento de lo real*, una fuente histórica¹. En esta línea nos damos cuenta que el documento y la representación se encuentran, entre sí, indisolublemente relacionados: *documento/representación*². Estamos, no obstante, frente a una ambigüedad fundamental si descubrimos que *el alma del documento es la representación elaborada, construida* y siempre presente en el mismo, incorporada desde el momento de la génesis del registro. Es en este terreno pantanoso y ambiguo -- donde las ficciones encuentran meandros para enraizarse -- en el que debemos desarrollar nuestras interpretaciones.

Realidad y ficción en la trama fotográfica: procesos de creación/construcción de realidades

La creación y la interpretación de las imágenes (a partir de lo real o de las fantasías individuales y colectivas que pueblan nuestro imaginario) se insertan en procesos de creación de realidades. O mejor dicho, de construcción de realidades. La fotografía resulta siempre de esta construcción, ya sea que la misma se realice en tanto que expresión del autor (sin finalidades utilitarias), ya sea como registro fotoperiodístico o como medio de

¹ KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Ed., 1999, p.31

² *ibid.*, p.31

creación publicitaria, sin importar si han sido obtenidas según tecnologías tradicionales o digitales. Vemos diariamente como la publicidad y los medios construyen “realidades” y “verdades”.

A partir del desmontaje de la imagen fotográfica, se puede apreciar en que medida la misma incorpora el mencionado proceso, tanto en su producción como en su recepción. Es necesario reflexionar sobre ciertas ambigüedades fundamentales que resultan de que la fotografía sea un registro (es decir, un documento), materializado visualmente en la instancia final del proceso de creación del fotógrafo (que comprende el proceso de construcción de la representación). Las imágenes son adaptadas a las máscaras y discursos que mejor convienen en cada ocasión. La percepción de este *proceso de construcción de realidades* que ocurre tanto en la *producción* como en la *recepción* de las imágenes me parece fundamental, ya que, en caso contrario, estaremos deslizándonos sobre la superficie de las imágenes iconográficas ilustrativas sin densidad histórica.

De tales relaciones adviene la posibilidad ficcional de la fotografía. Pensamos, aquí, en una naturaleza ficcional intrínseca a la trama fotográfica que constituye el cimiento cultural, estético e ideológico de las manipulaciones que ocurren *antes* (finalidad, intención, concepción), *durante* (elaboración técnica y creativa) y *después* (usos y aplicaciones) de la producción de una fotografía. Pensamos en las manipulaciones que desde siempre se han perpetrado sobre los hechos, ya sea en los palcos fotográficos del siglo XIX, por donde desfilaba una burguesía ansiosa de su propia representación, ya sea en la página impresa de los periódicos a lo largo del siglo XX y hasta el presente. La manipulación, por más inocente que sea, está embutida en la praxis fotográfica.

El componente ficcional es, por lo tanto, inherente a la naturaleza de la fotografía en la medida en que es **constituyente** al propio proceso de creación del fotógrafo: cuando se da la *construcción de la representación*, un *binomio indivisible* y por lo tanto *amalgamado*, que se establece por relaciones indisociables, permanentes: registro / creación [o testimonio / creación]. Comprendemos entonces que no hay registro o testimonio fotográfico independiente del acto creador.

En esta construcción reside la estética de representación. Lo ficcional se nutre siempre de la credibilidad que se tiene de la fotografía en tanto que pretensa transcripción neutra, exenta, automática de lo real; es decir, en tanto que evidencia documental (herencia positivista).

La idea que siempre se ha propagado sobre la fotografía es la de su supuesta característica de objetividad, de donde proviene la certeza de su “transparencia” entre el hecho y el registro. Sin embargo, la representación desborda el hecho y la evidencia se exagera en esta construcción; así se materializa el índice fotográfico; así se materializa la prueba, el testimonio: a partir del proceso de creación. Así se crean realidades.

Las últimas dos décadas se han destacado por la investigación de nuevos caminos y por la elaboración de imágenes que buscan desprenderse de los paradigmas que, en buena medida, estaban ligados a la tecnología de una época; una tecnología que se vio estremecida por la introducción de nuevas formas del hacer fotográfico. Esto también comprende las ideas atinentes a la elaboración y a la presentación, al envío y a la apreciación que, en el contexto de un mundo conectado por la *Web*, han revolucionado las prácticas anteriores, en boga hasta principios de los años 90. Un período en que se ha buscado – a través de *collages*, sobreposiciones, manipulaciones digitales de toda orden, textos complementarios agregados a las obras, entre innumerables otras formas de interferencia y experimentación – una ‘reformulación’ de la idea de fotografía convencional. No hay novedad en cuanto a la experimentación fotográfica, y las vanguardias artísticas del período de entre-guerras bien comprueban esto, si bien, obviamente, nos vemos ahora con diferentes posibilidades de interferencia en las imágenes: más rápidas, precisas y propias de la cirugía.

Si pensamos en América Latina esto coincide, sin embargo, con un período marcado por la configuración de nuevos contextos socio-políticos y económicos que provocaron respuestas culturales y artísticas en el continente. La globalización acortó distancias, facilitó el refuerzo de las fantasías y la profundización de los antiguos estereotipos: temas atrayentes para innumerables seminarios pero que no constituyen el objeto de este análisis. Debemos ensanchar las fronteras geográficas de esta reflexión: el hecho es que la fotografía, en tanto que medio, siempre se prestó a un amplio abanico de usos y a las aplicaciones más diversas; la seducción y rapidez del sistema digital han sido determinantes para un cambio radical en la fotografía de prensa en todo el mundo; el fotoperiodismo, entre las aplicaciones de la comunicación, ha sido probablemente la forma que ha asumido más acentuadamente los cambios de sus paradigmas de producción de imágenes. Estos cambios se han hecho todavía más dramáticos con la introducción, también en el mismo período, del color en las páginas de la prensa diaria. Otras formas de producción y de difusión de las imágenes gestadas en el campo de la publicidad, por

ejemplo, se vieron más ágiles en su tarea creativa. Pocos resistieron la seductora posibilidad de participar efectivamente en la producción de la representación, pero no más allá de la simple captura de los objetos y del mundo por el simple registro fotográfico. Someter las imágenes digitales o digitalizadas a “tratamientos” en la computadora mediante softwares específicos como el *photoshop* y otros, forma parte del proceso. Las cámaras se vuelven rápidamente obsoletas en su forma y funciones y esto no es gratuito: resulta de todo un proyecto de expansión salvaje del consumo. La industria de la informática, de la imagen electrónica, de la tecnología digital asiste a un gigantesco desarrollo.

Una pos-producción estética y oportuna se ha vuelto corriente en la praxis fotográfica; una pos-producción jamás experimentada en la historia de la fotografía y de la comunicación. Es notorio que el propio fotoperiodismo haya sufrido influencias del nuevo pensar fotográfico. Un ejemplo preocupante: la selección inmediata de las tomas frente a un hecho, la respectiva elección de una o de otra imagen y, naturalmente, el subsiguiente acto de borrar aquellas que, a juicio del fotógrafo, son aparentemente no interesantes. No es necesario subrayar el peligro que corre la memoria en tener fotos borradas, por lo tanto, hechos borrados, por una decisión que puede ser equivocada. Se ha descubierto que uno u otro fotógrafo de prensa manipulaba sus fotos para exacerbar realidades. Acusados públicamente cayeron en desgracia, todos se espantaron del hecho. ¿Perplejidad o cinismo? Por otra parte, el fotoperiodismo ha sufrido fuerte competencia de los muy cuidados anuncios publicitarios de página entera promoviendo lanzamientos de conjuntos residenciales sofisticados o de musas provocantes invitando a los lectores-receptores a compartir las últimas creaciones de la moda. La página de la noticia y la de la ilusión están una al lado de la otra.

La posibilidad – y facilidad – de manipulación de las imágenes se ha vuelto el tema central de las discusiones en los círculos fotográficos, en la prensa, en la academia. No obstante, la manipulación es inherente a la construcción de la imagen fotográfica; es constituyente de su praxis ficcional. Esto es verdadero tanto para la fotografía de los días de hoy, de base digital, como también para las imágenes del pasado, elaboradas por la técnica del coloide húmedo. No importando cual sea el equipamiento o la tecnología la imagen fotográfica está siempre manipulada puesto que se trata de una representación según un filtro cultural: son las interpretaciones culturales, estéticas/ideológicas y de otras índoles las que se encuentran codificadas en las imágenes. Esas interpretaciones y/o

intenciones se gestan, como vimos, antes, durante y después de la producción de la representación, en función de las finalidades a las que se destinan las fotografías y reflejan la mentalidad y la ideología de sus creadores.

Es claro que la repercusión de la producción fotográfica como forma de expresión personal ha aprovechado las ventajas ofrecidas por las seducciones del mundo digital. Los fotógrafos *amateurs* y profesionales no resisten y están constantemente actualizándose en este sentido, o sea, adquiriendo nuevos equipamientos más potentes, con mayor resolución, con nuevos programas, lentes más luminosos y otros avances importantes: como el *single lens reflex*, o el *full frame* etc. Lo que ocurre en la informática con las computadoras, ocurre también con las cámaras y accesorios de esta industria electrónica millonaria donde el consumo y la desvalorización de los artículos forman la pareja feliz de este capitalismo devorador. El fenómeno electrónico se ha extendido masivamente involucrando toda la cadena de producción, promoción, difusión y consumo: críticos explicando, curadores especializados diseminándose, creadores exponiendo, galerías, museos, bienales y publicaciones abrigándolas y divulgándolas. El mercado de arte comercializándolas. Mucho se podría hablar sobre la fotografía de expresión personal en AL, especialmente bajo el aspecto temático, pero estaríamos [nuevamente] desviándonos de nuestro foco.

Y ahora de vuelta a nuestro inicio reafirmamos que, independientemente de la tecnología por las cuales las imágenes fotográficas han sido obtenidas, sean ellas de base química o electrónica, el historiador se ve frente a su tarea habitual, la de llevar el examen crítico a sus fuentes, en este caso las fuentes fotográficas.

Debe emprenderse, por lo tanto, un desmontaje de las imágenes. El desmontaje implica la idea de desciframiento: nuestro estudio está centrado en un continuo ejercicio de desciframiento de lo *aparente*, lo visible de la representación, lo iconográfico propiamente dicho, su *realidad exterior* (cargada de códigos), lo que vemos y pensamos que comprendemos, y de lo *oculto* de esa imagen, lo invisible a nuestros ojos, su *realidad interior*, sobre la cual poco o nada sabemos, aunque comprenda una cadena de hechos que buscamos determinar a través de indicios; son los ejes ausentes de la imagen. El desciframiento de sus realidades y, por lo tanto, de sus códigos, se desarrolla a través del *análisis iconográfico* (nivel técnico e iconográfico) y de la *interpretación iconológica* (dimensión

cultural e ideológica), instancias estas de la investigación a las cuales dedicamos especial atención en nuestra trilogía teórica³.

Sin embargo, ¿cómo pensar el análisis iconográfico en relación a las imágenes digitales, intangibles? ¿Cómo podemos verificar la autenticidad de estas *matrices sin cuerpos*? ¿Y el carácter fidedigno de sus informaciones? ¿Cómo imaginar las posibilidades incontrolables de manipulación en matrices virtuales?

Todavía un pensamiento que viene a la mente de todos aquellos involucrados de alguna manera con la memoria histórica, artística, periodística, y, de forma general, con la información, es el futuro que le está reservado a las imágenes y textos grabados en CD's y otros soportes de archivos digitales existentes – más allá de los que surgirán próximamente -- en lo que respecta a su durabilidad y accesibilidad de aquí a diez, veinte, cincuenta años. No es nuestra función hacer ejercicios de futurología, aunque existen certidumbres que nos vienen del pasado: la durabilidad de la documentación fotográfica. Daguerrotipos, copias albuminadas aplicadas en *cartes de visite* y en antiguos álbumes de familia han sobrevivido al tiempo en condiciones ambientales apenas razonables. Lo mismo podemos decir en relación a las copias en papel fotográfico a base de gelatina y otras emulsiones, así como también en relación a los negativos, artefactos estos que han merecido, en las últimas décadas, una atención cada vez mayor en términos de preservación y de conservación por parte de las instituciones. Pero, ¿cuál será el destino de la documentación generada según la tecnología digital? ¿Cuántas veces los archivos digitales tendrán que ser transferidos de determinados soportes a otros en función de la obsolescencia constante de los equipamientos de registro y almacenamiento de la información? ¿Cómo preservar la memoria de los hechos, del paisaje, de los personajes? ¿Cuál es el futuro de la memoria?

Con el avance de la tecnología digital las imágenes del mundo están igualmente comprometidas con lo maravilloso o con lo terrible, según los usos y aplicaciones a que se las destine. Esto nunca cambió puesto que adviene de las intenciones y acciones humanas; lo que cambia son las tecnologías. Podemos arriesgar que las memorias sintéticas a base de informaciones transplantadas de diferentes contextos, iconográficamente 'verdaderas', no son meras ficciones. ¿Cuál es la novedad de tal escenario en relación al pasado? *Tan sólo un*

³ Se trata de los libros *Fotografia & História* (1989, 2001), *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica* (1999, 2000, 2002) e *Os Tempos da Fotografia. O Efêmero e o Perpétuo*.(2007).

perfeccionamiento del proceso de creación/construcción de realidades, verdadero destino de la fotografía, su auténtico paradigma.