

LA REALIDAD DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

¿Una imagen sigue valiendo más que mil palabras?

En un momento en que la fotografía está en todas partes, casi todo lo fotográfico se vuelve banal pero a la vez gana prestigio en los círculos artísticos. Por otro lado hay una mayor conciencia de su manipulación. Por eso merece la pena preguntar de nuevo cuáles son las realidades que constituyen la imagen fotográfica.

Según Vilém Flusser (1998), *realidad* es “todo lo que nos depara el camino hacia la muerte, por lo tanto, aquello que nos interesa” (p.24). Para analizar la imagen fotográfica como mediadora de un mensaje es necesario distinguir las *realidades* que la constituyen. Recurrimos a los estudios de Kossoy (1999) que nos muestran la existencia de dos realidades: la *primera realidad* y la *segunda realidad* (pp.36-37).

La *primera realidad* es el pasado en su esencia. El hecho innegable de lo que no vuelve a ocurrir, independientemente de que esa información pase o no a la imagen registrada. Dentro de la *primera realidad* podemos encontrar la existencia de otra dimensión, que es la *realidad interior* (p.133). Esta se encuentra en la vivencia de las cosas, esto es, son las historias de las personas registradas, los contextos individuales que son invisibles a las cámaras fotográficas. Por ejemplo, los autorretratos de Douglas Gordon en *Monster*, enseñan un acto fotográfico transformativo, pero en ellos no es posible saber las verdaderas inquietudes personales de Douglas, o la hora del día, si estaba de buen humor, etc. En las fotos de Esther Ferrer, a pesar de poder demostrar y comparar los estados de envejecimiento, no percibimos a través de la imagen captada de qué forma lo ha vivido desde la experiencia personal. Solo muestra los cambios exteriores.



Douglas Gordon, *Monster*, 1996

La *segunda realidad* es la *realidad del asunto representado* (p.34), independientemente del soporte escogido para el efecto (papel, caja de luz, soporte digital, etc.). Se trata del asunto captado dentro de una *primera realidad* y que puede no corresponder a la verdad. Esta *segunda realidad* incluye también otra dimensión: la *realidad exterior* (p.34). Esta, a su vez, “es la cara aparente y externa de una micro-historia del pasado” (p.34), esto es, la imagen incluida dentro de los límites físicos de la foto. En esta realidad están todas las formas incluidas en el soporte bidimensional, delimitadas por el borde de la hoja, independientemente si corresponden o no a la realidad. Se trata por lo tanto del fenómeno de la imagen. Cuando Cindy Sherman decide retratarse en un determinado escenario, nos permite ver objetos, fondos, luces, etc., específicos, pero nada nos garantiza si lo que hay fuera de ese espacio es lo que capta la máquina. Posteriormente, también el nuevo encuadre a través de los cortes de imagen está englobado en esta *realidad*. Todos los aspectos registrados, aunque alterados digitalmente, están expuestos a varias interpretaciones, lo que hace de esta realidad muy subjetiva.



Cindy Sherman, UNTITLED #474, 2008

Entre las dos realidades Kossoy identifica una tercera, que se anexa a las anteriores: la *realidad de la fotografía* (p.47). Ésta está provista de la intención del artista, de sus ideologías, tendencias, gustos, etc., y alimentándose de la *primera* y *segunda realidad*, puede proceder a la construcción de nuevas realidades. Abre así el campo a múltiples interpretaciones, como la duda, la desconfianza, el engaño, la trampa, todo un universo de escenarios posibles. Es en esta *realidad* en la que el fotógrafo plástico se inserta.

El espacio de representación está constituido por estas tres *realidades*, que a su vez pueden provocar no solamente la ilusión de lo real (construcción de

realidades) sino también puede dar margen a intuiciones en relación a los aspectos que no son visibles en la foto. Aspectos que se pueden deducir, imaginar o descifrar en los códigos visuales de la imagen. Por eso se dice habitualmente que *una foto vale más que mil palabras*, aunque esta idea resulte falsa, porque todas las fotos dependen de la perspectiva del operador. Las *mil palabras*, son por lo tanto todo tipo de imaginación por parte del receptor al visualizar las tres realidades.



Joël-Peter Witkin, Night in a Small Town, 2007

Antes de que apareciera la fotografía en el siglo XIX, era la pintura la que se ocupaba de la representación de lo real. En este ámbito la pintura pretendía expresar los valores de la naturaleza, el realismo y la exteriorización del alma, es decir, la “transformación del mundo por el pensamiento, la materia por la idea” (Medeiros, 2000, p.55). Aunque, por más que la pintura intente acercarse a la sensación de lo real, la idea barthesiana de que «un retrato pintado, por parecido que sea (...) no es una fotografía» (Barthes, 2004, p.40), nos resulta acertada. El «*troppo vero*» del papa Inocencio X a Velázquez (1650) confirma las verdaderas aspiraciones de la imagen duplicada. En la fotografía nadie se plantea el *troppo vero*, pero si expone ciertos detalles que nos llevan a intuir más información de la que está visible en la foto. Nos cuenta Barthes que los redactores de Life rechazaron las fotos de Kertész, a su llegada a Estados Unidos en 1937, porque, dijeron ellos, sus imágenes “hablaban demasiado” (p.73).

Mientras que la pintura revela detalles que la fotografía no ofrece, la foto es capaz de incluir información que traspasa sus mismos límites, posibilitando un mayor poder de interpretación. A esta característica de la foto, Barthes llamó

campos ciegos (p.95). La posibilidad de *ver* más allá de lo que está visible en la imagen, estimula la imaginación para crear escenarios, reales o no reales, cautivando el universo artístico, o como dice Frade (1992), haciendo difícil la tarea de no resistir a tan “*pretenciosa soberanía de la voluntad artística*” (p.96). Esta soberanía es también la que lleva al fotógrafo a dejarse llevar por el culto de la individualidad.

Exteriorizar la individualidad del artista potenció la creación de escenarios que crean la ilusión de realidad (la ficción) que la imagen fotográfica permite crear y que asegura de forma efectiva las pretensiones de un público creativo que tiene preferencia por la manipulación. Se manifiesta así, porque aunque durante un tiempo la fotografía fue vista como portadora de lo real, ahora permite que el mismo medio sea la ilustración de lo que nunca ha sido. ¿Y no ha sido así en toda su historia? Robinson y Rejlander habían probado en el siglo XIX que la fotografía podía ser un medio perfecto para crear/modificar escenarios, hablando de montajes fotográficos de escenarios imaginados.



Oscar Rejlander, Rejlander el pintor presentando a Rejlander el voluntario, 1871

Esto hace que el hecho fotográfico nos permita formular la siguiente acción : realidad construida (ficción) = más bello que la fotografía = verdad. Para evidenciar la anterior relación nos acercaremos a las palabras de Susan Sontag (2004) sobre las capacidades fotográficas para la construcción de nuevos cánones de belleza: “La capacidad que la cámara tiene de transformar la realidad en algo bello, proviene de sus relativas debilidades como medio de comunicar la verdad” (p.128). Fontcuberta (2004) también es de la opinión que toda la foto es manipulada (incluso

la fotografía documental) y que fotógrafos humanistas como Eugene Smith o Sebastião Salgado se basan en no “dar forma a la verdad sino a la persuasión” (p.154). Esto significa que toda fotografía es de alguna manera alterada (porque está en los genes humanos la manipulación) y que por ello la imagen es más bella.



Joan Fontcuberta, Deconstruir Ossama, 2008

Por esta razón, y basado en la acción anterior, podemos crear un nuevo silogismo: Si la fotografía es la verdad y si la fotografía es realidad construida (ficción, manipulación), entonces la verdad es ficción (para la fotografía). Es decir, la ficción dice la verdad de las cosas y por eso es más bella. Será por esto que Fontcuberta afirma que “el buen fotógrafo es el que miente bien la verdad” (p.15).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland, (9ª Ed.), (2004) *La cámara lúcida, Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Ediciones Paidós.

FLUSSER, Vilém, (1998), *Ensaio sobre a Fotografia, Para uma filosofia da técnica*, Lisboa, Relógio D'Água Editores.

FONTCUBERTA, Joan, (5ª Ed.), (2004), *El beso de Judas, Fotografía y verdad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

FRADE, Miguel, (1992), *Figuras do espanto, A fotografia antes da sua cultura*, Porto, Edições Asa.

KOSSOY, Boris, (3ª Ed.), (2002), *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, Cotia, Atelier Editorial.

MEDEIROS, Margarida, (2000), *Fotografia e Narcisismo: o auto-retrato contemporâneo*, Lisboa, Assírio e Alvim.

SONTAG, Susan, (2004), *Sobre fotografia*, São Paulo, Companhia das letras.

Escrito por: Miguel Silveira