

EL SIGNO FOTOGRÁFICO. LA RELACIÓN SEMÁNTICA DE LA FOTOGRAFÍA CON LA REALIDAD

THE PHOTOGRAPHIC SIGN: PHOTOGRAPHY'S SEMANTIC
RELATION TO REALITY

FRANCISCA BENEYTO RUIZ

Universidad Nebrija
Facultad de Comunicación y Artes
Calle Santa Cruz de Marcenado nº 27 28015
Madrid, España
fbeneyto@nebrija.es

RESUMEN

La fotografía, a diferencia de otras prácticas visuales, tiene como principal función el registro de los acontecimientos debido al vínculo físico que establece con ellos. Sin embargo, la fotografía también crea discursos que la alejan de su función referencial desplazándose a terrenos más simbólicos. Su capacidad de actuar simultáneamente como huella, ícono y símbolo, ha tenido usos muy diferentes, lo que ha mantenido vivo el debate sobre su relación con el referente. A continuación, se propone una reflexión sobre el signo fotográfico y su vínculo con el referente según la función que se otorgue a la imagen.

Palabras clave: signo, fotografía, arte, huella, documento.

ABSTRACT

Photography's primary function, unlike that of other visual arts, is to record events, due to the close physical bond that exists between photographer and subject. Nevertheless, photography can also create narratives which distance it from its referential function and move it towards more symbolic realms. Given its ability to act simultaneously as icon, index and symbol, photography has been used in a variety of ways, keeping the debate about the relationship between signifier and signified very much alive. What follows is a reflection on the photographic sign and its relationship with the referent, depending on the image's function.

Keywords: Sign, Index, Symbol, Document, Photography, Art

Recibido: 11/07/2019

Aceptado: 09/09/2019

I. PRIMERAS REFLEXIONES SOBRE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

La fotografía irrumpió en el panorama cultural del siglo XIX y la expectación que suscitó fue importante, pues planteaba una relación con el referente muy distinta al resto de las imágenes conocidas hasta entonces. Si en las técnicas tradicionales se consideraba que la intervención del autor es constante en la creación de la imagen, en el proceso fotográfico se observó que no ocurría lo mismo, pues hay un momento en que la acción de la naturaleza es parte de la creación de la imagen, tal como ocurre en la creación de una huella.

Debido a esta particularidad, las primeras reflexiones sobre esta nueva técnica se centraban en la estrecha relación entre la imagen y la realidad, dado que su autor debe valerse de sus características físicas para poder crearla. De hecho, esta reflexión ha estado vigente desde sus inicios. Por poner un ejemplo, para Pierre Dubois, el momento que transcurre entre el disparo y la fijación del rastro de la luz en la superficie fotosensible es clave y constituye la característica principal de la fotografía, más que la expresión o mediación del propio autor.

A pesar de que Dubois considera que dicho momento es característico de la fotografía, no deja de ser un acto fugaz y controvertido. Una de las propiedades de la huella es su impresión producto de la física de los materiales, aunque el estímulo que la genera viene del exterior, por lo que si aceptamos la condición de huella de la fotografía aceptamos que su impronta responde a una característica del material, colocando al autor como un mediador del estímulo, por sobre su rol como productor de la imagen. No obstante, esta afirmación se refiere exclusivamente al disparo, atenuando la importancia de las acciones que acompañan a este momento.

Pierre Sorlin, en *El siglo de la imagen analógica*, no puede menos que matizar el tándem fotografía-realidad que se formuló en sus comienzos –“todas las invenciones de la era industrial, alborotaron viejos hábitos” (26)–, pues este vínculo se debilita en el momento en que ampliamos la idea de acto fotográfico e introducimos en él otras acciones que lo completan.

Roland Barthes también le concede a la fotografía un vínculo con la realidad muy estrecho, afirmando que de ella podemos decir *esto ha sido*:

Llamo “referente fotográfico” no a la cosa *facultativamente*¹ real a la que remite una imagen o un signo, sino a la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía. [...] Nunca puedo negar en la fotografía que *la cosa haya estado allí*. (Barthes, *La cámara lúcida* 121).

Aunque en la actualidad esta idea forma parte de lo que significa la fotografía –ella opera como documento de las noticias en los medios–, también se han incorporado en nuestro ideario otras consideraciones –fruto de una constante reflexión teórica y práctica– que atenúan este vínculo. Es necesario recordar que la expectación suscitada por la nueva imagen se debió al valor documental que ofrecía y su aporte en distintos ámbitos como las ciencias o el viaje. A pesar de los aportes de la fotografía, algunos la criticaron cuando su uso se expandió. Charles Baudelaire mantuvo una

¹ Las cursivas del párrafo se encuentran en el texto original, cuyo fin es enfatizar los matices que plantea el autor sobre el objeto real.

fuerte oposición a la fotografía como expresión artística, pues consideraba el proceso demasiado mecánico como para ser un arte. La causa de este rechazo no se debía tanto al contenido como a la construcción de la imagen.

El historiador del arte Georges Didi-Huberman sostiene que la imagen obtenida a partir de una impresión es un procedimiento que a lo largo de la historia del arte ha sido relegado a un segundo lugar, detrás de técnicas como la pintura o la escultura, de tal modo que todas aquellas obras creadas a partir de una matriz no gozaban del mismo prestigio que las nacidas directamente de la mano del artista. Esto puede deberse, como dice el autor, a un contacto excesivo de la materia con lo representado (Didi-Huberman, *La ressemblance* 118). Baudelaire estimó que la fotografía no se alejaba lo suficiente de la materia como para crear una verdadera representación. La forma en que se construye la imagen fotográfica fue fundamental para situarla en el panorama visual de la época, su creación a partir de la luz refractada por un objeto releva su valor de índice, entendiendo por índice o *index* la huella física de un objeto real que ha estado ahí en un momento determinado (Dubois 65). Así pues, aunque la fotografía no fue bien acogida por la crítica artística, en otros ámbitos –donde la fidelidad de la imagen era más necesaria– sí se aceptó como herramienta privilegiada debido a su capacidad mimética. Tal es el caso de las expediciones que se realizaban a otros países y colonias, donde los dibujantes que formaban parte de las expediciones fueron sustituidos por fotógrafos, cuyo trabajo se ajustaba mejor al registro que se buscaba

Por otro lado, la noción de huella desde la perspectiva del filósofo francés Paul Ricoeur ofrece una relación de causalidad que obliga a remontar la cadena de acontecimientos desde el encuentro de la marca hasta su causa. Debido a esta relación de causalidad entre el origen y la imagen, el filósofo le otorga a la huella la función de conector (Ricoeur, *Tiempo* 808). Una función referida a la historia y a la relación entre la impronta recogida del *aquí y ahora* y el acontecimiento pasado. Esta noción de huella como causa apuntada por Ricoeur nos acerca a la noción de origen en Walter Benjamin dentro de su obra “el origen del drama barroco alemán” y recogida por Georges Didi-Huberman. A partir del alemán, Didi-Huberman señala

que “por origen [se] entiende lo que está surgiendo del llegar a ser y del pasar” (Didi-Huberman, “El punto” 33). Una categoría construida en el movimiento y que afecta a todos los elementos que se manifiestan en su devenir, obligando al historiador a revisar constantemente la noción de historia. Si –volviendo a Ricoeur– la huella es de naturaleza causal, se entiende que es un elemento de carácter dinámico, donde origen e impronta se conectan constantemente.

No obstante, es el propio Benjamin en su texto “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” el que apunta a una decadencia del original en aquellos medios cuya base es la reproductibilidad seriada (Benjamin, *La obra* 22), en ellos se encuentra la paradoja que tensiona el centro del acto fotográfico: su condición de huella podría no apuntar a un origen debido a su anulación por las reproducciones sucesivas, aunque el propio Benjamin no es tajante en esta afirmación (Didi-Huberman, “El punto” 30-1).

Sin embargo, la noción de huella no solo es cuestionada por su carácter paradójico, otros discursos de la época reflexionan sobre la fotografía y centran sus argumentos en su fuente significación.

Tras un primer momento de gran credibilidad como documento, surgieron opiniones que matizaban esta confianza, argumentando que la fotografía era otra modalidad textual codificada que se debía aprender a leer. Lejos de ser una emanación natural de la realidad, tal como se pudo entender en una primera instancia, se comenzó a concebir como una imagen fuertemente connotada, dada la figura del fotógrafo en casi todo el proceso.

Si el instante cuando se abre el obturador y la luz pasa por el diafragma para plasmarse en la superficie fotosensible –momento en que las leyes naturales dirigen la acción– fue esencial para otorgarle ese valor de testigo, más adelante tomó fuerza la idea de que se trataba de una construcción cultural, al margen del tipo de fotografía realizada. Poco a poco, en el siglo XX esta percepción fue comprendiendo la imagen sometida a la mediación de quien la construye, a pesar de su estrecho vínculo con el referente. El arte cedió en sus límites, dado que se atribuye una presencia tras la fotografía igual que en una pintura. Así pues, a pesar de las críticas de Charles Baudelaire

contra todas esas “almas mediocres” que se asombraban ante la capacidad de la fotografía y, a pesar de su férrea postura contra su entrada en el ámbito del arte (Baudelaire 23), los discursos se templaron y empezaron a considerarla como una nuevo arte que expresa el pensamiento de la época.

De los diferentes discursos en torno a esta cuestión cabe destacar las notas de Walter Benjamin de comienzos del siglo XX, cuando las primeras posturas ante la fotografía ya habían pasado por una fase de reposo y reflexión. El autor escribió además una serie de textos sobre la figura de Baudelaire, donde analiza la posición del poeta ante la fotografía. El panorama elaborado por Benjamin sobre la fotografía, Baudelaire y París del siglo XIX nos ofrece una compleja visión de los parámetros en juego en ese momento. Benjamin sitúa a Baudelaire en su contexto para comprender sus resquemores con esta nueva técnica. Bajo el título “Sobre algunos temas de Baudelaire”, el autor revisa la amenaza que sentía el poeta por esos “progresos mal aplicados” y “la estupidez de la gran masa que los fomentaba”. Sin embargo, según Benjamin, Baudelaire aceptaba la presencia de la fotografía siempre y cuando se situara en el lugar que le correspondía y se detuviera “ante el ámbito de lo impalpable y lo imaginario”. (Benjamin 146).

Por su parte, Walter Benjamin encuentra en la fotografía un reflejo de aquello que Baudelaire perseguía en el arte. Se trata de las imágenes de los inicios de la fotografía, cuando la técnica requería de largas exposiciones y la labor del fotógrafo estaba concentrada en la creación de la propia imagen que en otros aspectos, como posteriormente ocurriría, según el autor, con los primeros fotoperiodistas. “el procedimiento mismo inducía a los modelos a vivir no fuera, sino dentro del instante. Durante la larga duración de estas tomas crecían, por así decirlo, dentro de la imagen, contrastando de este modo decisivamente con los aspectos de una instantánea” (Benjamin, *Sobre la fotografía* 31). En estas primeras fotografías Benjamin encuentra el aura, constituida por la compleja relación entre el tiempo acumulado en una imagen y en la memoria que rodea a algunos objetos. En cuanto a la fotografía, el aura es algo que atraviesa la imagen desde una lejanía para alcanzar la mirada (Benjamin 40). Aunque, el aura desaparece cuando la fotografía se reproduce industrialmente y la tecnología reduce los tiempos

de la toma, lo que significa la disminución de los segundos de exposición requeridos por las imágenes preindustriales y, por lo tanto, desaparece también ese tiempo acumulado en la escena, esencial en la aparición del aura. El espectador en la actualidad entiende que las decisiones y las condiciones del fotógrafo son fundamentales para la creación de la imagen y, por lo tanto, influyen en la posición que el espectador toma ante ella. Sin embargo, la condición de huella de la imagen fotográfica marca un vínculo inevitable con el referente, aunque sea para construir un discurso subjetivo. Si autores como Dubois o Barthes centran la atención del acto fotográfico en ese momento en que la luz se fija en la superficie fotosensible de la película –acto por lo demás fundamental en la creación de la imagen–, otros autores abren la perspectiva e incluyen momentos como la elección del objetivo para observar la realidad (Sorlin).

Tras este primer análisis de las diferentes posturas ante el hecho fotográfico, a lo largo de las siguientes líneas se analiza la ambigüedad semántica que encuentra un autor cuando decide colocar su cámara ante una escena.

2. LA RELACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA CON SU ENTORNO

¿Cuál es la razón por la que el individuo necesita expresar la realidad que le rodea representándola en un soporte? El naturalista y escritor Plinio el Viejo explica mediante una fábula el comienzo de la pintura como la solución momentánea a un deseo. En ella cuenta que una joven enamorada pide a su amado que se coloque entre la luz de una vela y un muro para que su cuerpo proyecte su sombra. Hecho esto la joven toma un trozo de carbón y repasa la línea de la sombra proyectada. Así, cuando su amado se marche, ella podrá guardar una huella de su cuerpo. “Lo que la fábula plantea es que, a los ojos del deseo, la representación no vale tanto como semejanza sino como huella” (Dubois 113). Por lo tanto, el comienzo de la pintura surge al delinear el contorno de una sombra. Se entiende pues, con esta alegoría, que el verdadero custodio del referente es un rastro más

que una imitación de la exterioridad, dada la estrecha relación material que se establece entre ellos. En este acto de tomar la silueta como representante del total, cabe señalar el concepto de mimesis en Aristóteles, considerada como una capacidad humana de encontrar y valorar las diferencias en lo semejante (Bartolomé 155). Si atendemos a esta noción de mimesis vemos que la potencia de la silueta no radica únicamente en su capacidad de conectar la imagen con el referente, sino en la fuerza creadora de establecer la semejanza en una diferencia.

Si a la alegoría relatada por Plinio se le añade, además, que el rastro a partir de la sombra no es una silueta simple, sino que alcanza un nivel de detalle casi idéntico a la realidad, entonces, podemos decir que estamos ante la revolución de la imagen, tal como seguramente lo debieron sentir aquellos que vieron por primera vez una fotografía en el siglo XIX. Gisèle Freund señala en la introducción a su libro *la transformación supuso*; la aparición de la fotografía trajo unos cambios hasta ese momento desconocidos, introdujo procedimientos que serían de gran influencia en el futuro, sobre todo en la obra de arte (Freund 8).

La relación entre estas dos manifestaciones de la experiencia, huella y semejanza, queda sellada en el fenómeno de la imagen fotográfica dado que expresa su referente a través de esos dos procedimientos en un solo acto. Al entender por realidad la experimentación del mundo “y la experimentación de nosotros mismos en medio del mundo” (Waldenfels 419), encontramos en la fotografía una experiencia que colma nuestro deseo de verla y tocarla, pues la huella tiene un componente físico que une con un hilo invisible una parte del mundo con su propia expresión. Por esta razón Dubois señala que el deseo pasa antes por la huella, pues si el deseo es el ansia de contacto, solo la impronta actúa de testigo táctil entre la realidad y la expresión a través de la imagen.

Un rastro es parte de la realidad en el mismo orden que la cosa misma, aunque su existencia esté supeditada a aquello que lo genera. Una sombra, un reflejo, los dientes marcados en la carne o las hojas plasmadas sobre barro son ejemplos más inmediatos de huella, sin embargo, nada de esto tiene la capacidad de cumplir con dos elementos del signo fotográfico: ser

rastros y al mismo tiempo compartir rasgos externos similares a la cosa². Si atendemos a los problemas semióticos en la comunicación visual estudiados por Umberto Eco, el signo fotográfico comparte, por un lado, las propiedades físicas del objeto representado y, por otro, rasgos basados en leyes de la percepción común que hacen de la imagen una experiencia visual basada en la familiaridad (Eco 218). Si bien Eco se apoya en las definiciones sobre el signo de Charles Sanders Peirce, las extrapola al terreno visual, el cual tiene unas características propias. La unión de ambas manifestaciones del signo y el hecho de estar fijado en una superficie ha conseguido que en la historia de la imagen haya un antes y un después de la invención de la fotografía, a pesar de los matices teóricos en torno a su vínculo con el referente.

Cuando Susan Sontag afirma que “cada fotografía fija es un momento privilegiado transformado en un objeto que se puede guardar y volver a mirar” (Sontag, *Sobre la fotografía* 27), le concede un valor de realidad, aunque se trate de una realidad transformada, significada y supeditada al deseo del individuo de poder llevársela consigo. Entonces si una realidad se transforma y se significa, ¿sigue siendo tal o pasamos a otro orden de cosas? Esta contradicción intrínseca a la fotografía, donde percibimos un rastro y al mismo tiempo una subjetividad, es uno de los ejes básicos en este complejo debate en que se alojan la mayoría de las contradicciones del significado de la fotografía para nuestra sociedad.

Si como afirma Husserl la realidad solo es una, pero es dada de diversas maneras (Waldenfels 414), se podría decir que la fotografía se vale de esa única realidad, quedando expresada según la intención y motivación de aquel que toma la cámara. ¿Consideramos entonces que la expresión y la intención del individuo que la captura es un reflejo de ella? En el siglo XIX, cuando este nuevo modo de creación de imágenes se extiende entre la población y se comienza a atender a la realidad según los parámetros marcados por la fotografía, surgen los diferentes discursos acerca de ella y su vínculo con el entorno, pues por un tiempo se consideró que esa realidad se traspasaba sin

² El reflejo en el espejo cumple con esta doble condición del signo, por eso se ha llamado alguna vez a la fotografía “el espejo con memoria”.

reducción ni síntesis al papel. Sin embargo, estos vínculos han evolucionado a lo largo del tiempo: cuando se extendió la fotografía, el ojo creyó situarse ante una imagen que parecía exponerlo todo sin atisbo de sombra, como un mecanismo para suplir las incapacidades propias de la percepción, ofrecía una prótesis visual que alcanzaría a ver incluso más allá de lo que percibimos a simple vista. Es decir, si la simple vista es una compleja negociación sobre lo que vemos y posteriormente comprendemos, dejando por el camino aspectos que no queremos o no podemos asimilar, parecía que la cámara era capaz de registrar todo lo que se ponía delante del objetivo de manera mecánica. Las ampliaciones o una velocidad de obturación lenta podían ofrecer una visión del referente muy distinta de lo que hasta el momento se conocía (Benjamin, *Sobre la fotografía* 28). Clément Rosset afirma que este deseo de ver más allá trajo engaños que aún hoy sonrojarian a sus crédulos espectadores (*Fantasmagorías*). Sin embargo, el paso del tiempo y la evolución de la técnica han hecho que se modifique y matice esta primera visión, junto con un examen crítico de la relación entre fotografía y realidad.

Asimismo, el positivismo influyó en la percepción de la fotografía en el siglo XIX, tal como señala John Berger, “todo hecho observable que fuera registrado por científicos y expertos ofrecería algún día al hombre un conocimiento tan total sobre la naturaleza y la sociedad que podría ser capaz de ordenar ambas” (Berger 99). Los parámetros sociales y culturales se desplazaron hacia otros terrenos y los hechos observables y objetivos empezaron a no ser los únicos que constituirían nuestra noción del entorno. Si la cámara nació en un momento que podía apoyar con su imagen los planteamientos sobre la realidad imperantes, vemos que hoy estos supuestos se matizan con otros modos de entenderla. No obstante, no es casual que la fotografía naciera en un momento y en un lugar donde el acercamiento a las cosas pasaba por la objetividad, y no es casual tampoco que el signo visual que provocó un cambio en el acercamiento a la realidad fuera precisamente el rastro debido a su vinculación con la cosa misma. En una sociedad donde estaban ocurriendo tantos avances científicos, la fotografía constituía un apoyo por su capacidad de objetivar los hechos. Sin embargo, ya se sabe que la mediación del operador puede suponer un acto de creatividad o de

voluntad de enriquecer el referente, creando imágenes fotográficas que, haciéndolas pasar por transmisoras de un hecho objetivo, esconden una fuerte manipulación. Las maniobras en el negativo realizadas bajo la ampliadora han permitido alterar desde sus inicios discursos y sucesos para ajustarlos a todo tipo de intereses (Jauvert). Con el cambio de siglo, aparecen nuevas teorías sobre el signo, al mismo tiempo que el arte y la fotografía evolucionan hacia nuevos terrenos. Entre ellas el estructuralismo y el posestructuralismo surgen como metodologías analíticas de la cultura y de la relación entre significante y significado, con la concepción del signo al centro del debate.

Si el estructuralismo lingüístico y antropológico nacieron del contacto con otras sociedades, descubriendo que existía una estructura sobre la cual basar el estudio de la lengua o los mitos (Pardo 15), el posestructuralismo comprendió que este análisis se podía extrapolar a otras ciencias humanas, se amplió este análisis a terrenos como la fotografía, tal como lo hiciera Roland Barthes.

En este nuevo contexto, al signo fotográfico se le reconoce un valor simbólico y es entendido como un texto, cubriendo de significado la totalidad de la imagen.

Las diferentes posturas sobre esta cuestión han hecho correr ríos de tinta sin llegar a establecer un consenso. Según Dubois “el panorama de las teorías sobre la foto ha permitido identificar [...] distintas posiciones epistemológicas en cuanto [...] a la cuestión del valor documental de la imagen fotográfica” (Dubois 51). Una de ellas la entiende como “una interpretación-transformación de lo real, como una creación arbitraria, cultural, ideológica y perceptualmente codificada” (Dubois 51), es decir, la imagen no es tanto una reproducción mimética como una reproducción interesada, o, dicho de otro modo, una reproducción basada en convenciones culturales. Esta manera de entender la fotografía se enlaza con la concepción sobre lo real establecida por el psicoanalista Jacques Lacan en su Seminario sobre lo real en 1964.

Para Lacan lo real es aquello que se resiste a lo simbólico y que le adviene al individuo de forma violenta sin que medie el significante y sin pasar por lo que él denomina la pantalla-tamiz (Foster 140).

Lacan se refiere a lo real³ como aquello que se escapa de toda la significación y nos llega en toda su crudeza, sin atender a matizaciones que suavicen su presencia, por lo que solo conseguimos hacernos cargo por la vía del trauma o la *tuché*, como él la denomina.

La mirada hacia las cosas es concebida a partir de un esquema donde el sujeto mira, pero el objeto también lanza su cono de visión, encontrándose ambos en un punto (pantalla-tamiz) donde se negocia la significación para que se pueda mirar el mundo sin el trauma que provoca lo real (Foster 142). El autor se refiere a la pantalla tamiz como “a la reserva cultural de la que cada imagen es un ejemplo. Llámese las convenciones del arte, los esquemas de la representación, los códigos de la cultura visual, esta pantalla-tamiz *media* la mirada del objeto *para* el sujeto” (Foster 143).

Si entendemos de esta manera que el encuentro con lo real solo se da cuando la pantalla-tamiz cae, podemos comprender que pocas veces nos encontramos con ello pues las imágenes que nos rodean y que forman nuestra cultura son por lo general un conjunto de códigos aceptados que se reparten en nuestro entorno fijados bajo los esquemas de representación señalados por Foster.

En esta noción de lo real se ofrece pues, una oportunidad de encuentro en la fotografía, en cambio esta postura es matizada por el filósofo Clément Rosset que ve en ella una promesa de sentido que según él, es falsa. Rosset entiende lo real como necesariamente insignificante (carente de sentido), único, fluido y sin posibilidad de ser fijado; un fundamento contrario a Lacan que le concede una esperanza de sentido, aunque (casi) nunca se llegue a experimentar. Según Rosset, Lacan coloca el sentido de lo real fuera de nuestro alcance, pero crea la ilusión de poder alcanzarlo. El filósofo argumenta que en Lacan “el sentido es esta espera, este diferir, esta diferencia entre las concepciones que se pueden hacer de él y él mismo. No se trata

³ Hay que matizar que lo real y la realidad son dos conceptos próximos, pero no iguales. Atendiendo a los análisis de Husserl y de Lacan, se extrae que si lo real, o su encuentro, se refiere a un estado psíquico del individuo en relación con el entorno, la realidad es un concepto fuera de él, donde se desarrollan los acontecimientos de este mundo. Se accede a ella a través de la experiencia.

pues, de captar el sentido sino solo de *seguirlo*. (Rosset, *Lo real* 80). Para Rosset, el argumento de Lacan se basa en que lo real está envuelto en un silencio prometedor, matérico que ya de por sí sacia (80).

Si Foster –siguiendo a Lacan– sitúa en la pantalla-tamiz el código con el que entender la realidad pero nos abre la perspectiva de que en algún momento podamos atravesarla y tocar lo real si las circunstancias lo permiten, Rosset borra toda esperanza al afirmar que lo principal de lo real es que ya está aquí y no tiene nada que ofrecer sino a sí mismo, sin posibilidad de aguardar ninguna revelación.

Es sabido el rechazo de Clément Rosset hacia aquellos argumentos que conceden a la fotografía una oportunidad de encuentro con lo real, pues es obvio que los suyos lo impiden; sin embargo, son precisamente los fundamentos de base de otros pensadores los que ofrecen, como hemos visto, una posibilidad de acercamiento desde ella.

3. LA HUELLA ICÓNICA, HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE LA REALIDAD

Antes de la invención de la fotografía, todos los intentos de acercamiento a una imagen fiel a la apariencia física de las cosas se quedaban cortos. La pintura, a pesar de tener la capacidad de crear imágenes con un alto grado de semejanza, no era suficiente para quienes querían una representación aún más fiel y cercana del objeto.

Es preciso aclarar antes de continuar que la referencia a la pintura como imagen que trabaja la semejanza realista se refiere a aquella que entronca directamente con el corpus cultural que precede a la fotografía. Como es sabido, la mimesis no es el único modo de abordar la imagen en pintura. En tradiciones no occidentales la relación con el hecho pictórico no busca necesariamente la semejanza. Sin embargo, en el entorno cultural de la fotografía, la imitación de la apariencia era un hecho central.

Debido a la experiencia del agua o del espejo ya se conocía una imagen creada con la materia del cuerpo y con su misma apariencia, sin

embargo, no se sabía cómo fijarla. Asimismo, técnicas como la cámara oscura o la experimentación con materiales que se alteraban con la acción de la luz dan la pista de que desde hace siglos hay una búsqueda de esa huella de apariencia real.

Por otro lado, si nos referimos al signo, el ícono es una manifestación que alude a un objeto o escena a partir de sus características de similitud física, independientemente de que tenga o no lugar. Por lo tanto, la representación mediante la semejanza, si bien ofrece una información sobre la realidad, no es suficiente para satisfacer el deseo de acercamiento al objeto, dado que no indica en ningún momento que la imagen representada tenga un referente en la realidad.

Abundando en esto, Umberto Eco sostiene que “los signos icónicos no poseen propiedades del objeto, sino que reproducen algunas condiciones de la percepción común” (Eco 222). Se trata pues, de convenciones sobre la percepción que responden a códigos externos al objeto mismo, lo cual no crea un vínculo real con él.

Sin embargo, con la fotografía nace una imagen que es primero huella antes que ícono y, por lo tanto, se obtiene una imagen doblemente satisfactoria: por una parte, ofrece ese efecto de proximidad tan deseado y, por otra, es tremendamente fiel a la apariencia. Por fin la imagen del espejo queda fijada en una superficie.

De todas las posibles huellas que un cuerpo es capaz de generar, el reflejo ha sido el que se ha transformado en imagen fija. El efecto de realidad es creado por la semejanza física codificada según nuestra experiencia, unido a una operación indicial donde el objeto desprende un rastro. La satisfacción que ofrece en un primer momento la fotografía viene entonces de esta maniobra: el objeto proyecta un reflejo de su apariencia fijado en una superficie fotosensible, obteniendo de este modo una copia a partir del mismo.

Debido a esta forma de crear una imagen, en un primer momento las principales funciones de la fotografía eran, en palabras de Eco, las de singularizar, atestiguar y designar el entorno, haciendo de ella un producto, un artefacto visual. La trayectoria de la fotografía, por lo tanto, comenzó

con reportajes documentales que singularizaban, designaban y atestiguaban realidades, aunque estas operaciones portaran al mismo tiempo un proceso de codificación de su entorno cultural.

Existe, sin embargo, una práctica fotográfica que, a pesar de ser un documento, no responde a una existencia real, por lo que se altera el proceso de codificación que en un primer momento ampara. Se trata, tal como lo denominó el historiador Hal Foster, (2001), de la simulación.

La simulación, un caso de construcción simbólica

Aunque uno de los principales usos de la fotografía sea describir y registrar los acontecimientos que nos rodean, estos son tomados en ocasiones para dirigirlos hacia otras direcciones. Si la realidad es rica en imágenes y escenas, esta se ve además enriquecida por la capacidad del individuo para ofrecer una mirada que potencie sus distintos planos de significación. Técnicas como la pintura, que preceden a la fotografía y que a lo largo de los siglos han servido de documento, también han planteado reflexiones sobre su capacidad de representación, ya sea por su manera de describir o de simbolizar. La pintura y fotografía, que en distintos momentos han transmitido el mensaje de la realidad –valga la contradicción–, han reflexionado desde el lenguaje en torno a este rol cultural asignado. Asimismo, tal como lo expresa Paglen, estas formas de expresión también obligan a pensar sobre la manera de mirar las imágenes desde sus características constructivas, pues constituyen a la imagen misma.

Durante las distintas etapas de la fotografía encontramos ejemplos variados de cómo la realidad en ocasiones no se toma de manera literal, sino que se emplea como material hacia una reflexión. Quizás un primer ejemplo lo encontramos en el pictorialismo, un movimiento que proponía una práctica fotográfica más cercana a los códigos y valores de la pintura, alejándose así de su función documental (Coronado e Hijón).

Sin embargo, considero interesante el siguiente caso de reflexión hacia la realidad a través de la fotografía. Hal Foster, en su libro *El retorno de lo real*, habla de aquella fotografía que, a pesar de tener un efecto representacional

de lo espontáneo, su materia no está tomada de los acontecimientos que surgen del flujo que vivimos. A esta práctica la llama *simulación* o falta de compromiso con el referente, pues no se detiene en trascender dicha realidad entrando en otros terrenos de la representación como sería el caso de la abstracción, sino que su objetivo es alterarla mientras su apariencia física sigue ahí. Este hecho en la pintura es habitual, pues la mano del artista tiene permiso tácito para incluir en su obra íconos con el rol de símbolos y no tienen por qué reflejar la existencia de algo externo. Sin embargo, la fotografía no nació en principio, como se ha visto, para crear una nueva imagen-simulacro, sino que estaba dirigida a atrapar la realidad y con ello ordenarla: singularizar, atestiguar, designar.

Hal Foster pone como ejemplo de trabajo fotográfico de simulación la serie *Untitled Film Still* de la artista estadounidense Cindy Sherman, en la que muestra escenas de mujeres aparentemente ahogadas por la vida que en realidad nunca han existido. En esta serie la artista se registra a sí misma en escenas cotidianas representando distintos papeles. Ya no se trata de abandonar la apariencia física de las cosas para referir la realidad desde otro plano, Sherman vuelve a la apariencia física, pero sin ataduras a ningún referente estrictamente real. Esta extraña finta se expresa en esta serie, donde vemos a la artista constantemente atrapada por la cámara en momentos cotidianos: anda por la calle, lee una carta, saca la compra en la cocina o se suicida en la bañera. Todo lleno de vida y al mismo tiempo inexistente. Ante estas fotografías sin referencia real, ¿cuál es entonces la posición del espectador?

Estas acciones fotográficas que sitúan la obra en un plano simbólico que documental fuerzan a reflexionar sobre ese corpus de significaciones que manejamos para entender el mundo. Liberada de la función estricta del documento, Sherman trae a su obra referencias derivadas de la cultura y las transforma en imágenes concretas revestidas de un halo cotidiano que rezuma naturalidad, aunque la imagen es, como digo, una reserva de signos y metáforas propios de su contexto utilizados por la artista para mostrar al espectador su identidad como pueblo.

Si el símbolo se comprende como aquellas “figuras recurrentes dentro de las cuales una cultura entera se reconoce a sí misma” (Ricoeur *Teoría*

66), Sherman se vale de estas manifestaciones culturales para asimilarlas, manejarlas y expresarlas.

Por otro lado, en un análisis sobre el vínculo de la realidad y la imagen fotográfica, Joan Fontcuberta señala que la obra del artista Pedro Meyer es documental, a pesar de que se percibe una manipulación de la imagen con medios digitales. Para Fontcuberta, como para Sherman o Meyer, las realidades también pueden ser expresadas con elementos ficticios y esto no les rebaja su valor de registro. Joan Fontcuberta asevera, en el caso del artista Pedro Meyer, que su trabajo “manifiesta algunos de los síntomas que indican una nueva consciencia documental” (144). Una consciencia que se basa forzosamente en un hecho estrictamente observable para referirse a una realidad. Este enfoque, a pesar de no ser bien acogido en círculos más ortodoxos del documentalismo, es un hecho que acaba por darse en la fotografía, más aún entrando en el terreno del arte. De esta manera, la apertura de los usos, la técnica que en un primer tiempo se entendió como el paradigma del documento objetivo, ensancha el concepto de realidad y objetividad.

En el caso de Cindy Sherman, la artista documenta la situación de la mujer americana de fines de los setenta a pesar de que esas escenas nunca tuvieron lugar fuera del estudio. Ante estas fotografías, los conceptos, *esto ha sido* y el referente, adquieren una identidad tautológica que forzosamente empieza y acaba en ellos, pues no pueden aludir a nada más. Efectivamente, en un estricto plano material es la interpretación de la realidad la que se dispara hacia el terreno de lo simbólico y del estereotipo, como la base de Sherman para abordar el simulacro.

Ante la serie de la artista, el espectador debe entenderla como una construcción que señala una realidad abiertamente connotada, es decir, si bien estas fotografías se valen de la realidad para crear la imagen, esta es completamente significada por la intención de la artista.

Los elementos en las series fotográficas de Sherman, Meyer y otros artistas que han trabajado según este principio, están estructurados para crear un significado y no representar la existencia de su referente, aunque se valgan de él. Su esfuerzo no es destacar el mensaje ‘esto, esto es así, vea’,

sino crear una coherencia significativa con un mensaje que no se remite a referentes externos a la imagen.

Sin embargo, a pesar de que la fotografía-simulacro se centra en el ícono, el principio fotográfico es un índice, una huella. Por lo tanto, en este punto se encuentra el eje principal de la simulación: estos artistas trabajan la fotografía para establecer una representación icónica que trasciende la realidad, tras una observación detenida emerge su aspecto indicial –que siempre ha estado ahí–. Así, en las imágenes de *Untitled Film Still* hay, además de una representación, un acto que empieza y acaba dentro del encuadre. Las mujeres de estas fotografías solo están ahí, en ese trance, y aunque la mirada del espectador construya un sentido fuera del encuadre, lo cierto es que el acto fotográfico está dentro de los bordes de la imagen.

El simulacro crea carcasas vacías de contenido referencial bajo una apariencia cotidiana, suspende la escena en un espacio indeterminado, ni mentira ni verdad. Sin embargo, esta operación, a pesar de entenderla como la emancipación de la fotografía de su referente externo, depende aún de su apariencia para trazar un camino paralelo. Por lo tanto, aunque se trate de imágenes cuyo referente es un montaje, su código adquiere un significado referencial debido a que su contexto es el mismo que el de cualquier imagen. En palabras de Fontcuberta, nos encontramos ante documentales, aunque sean creados fuera de los parámetros establecidos por la primera etapa de la fotografía.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN: EL ÉXITO DEL SIGNO FOTOGRÁFICO

La aparición de la fotografía porta una amplia reflexión sobre la representación de la realidad, así como el acercamiento entre la imagen y el referente. En principio, esta tiene un uso documental más eficaz que un dibujo, un grabado o una pintura; sin embargo, su evolución conceptual ha matizado dicho uso y lo sitúa en el orden de la significación y la interpretación. Aunque la fotografía ha gozado desde sus comienzos de una credibilidad que no han

tenido otros modos de representación, su trayectoria ha propuesto que los conceptos de verdad y de realidad necesitan ser observados más allá de la literalidad de los hechos. La fotografía más que aportar objetividad a sus representaciones –indudablemente la aporta– abre un debate sobre las condiciones de esa representación.

Pierre Bourdieu cuestiona el concepto de documento, pues considera que el uso documental de la fotografía se basa en una condición cultural más que en la naturaleza intrínseca de su registro, los usos de la fotografía son desplazados según sus condiciones culturales. Las ideas de objetividad y realismo en la fotografía responde a la tradición de representación mimética en Occidente, responsable de que la fotografía se perciba como un lenguaje no codificado, cuya apariencia tan cercana a la realidad no deja lugar a la significación. El logro de la fotografía no ha sido tanto conseguir una imagen análoga de la realidad, sino crear la ilusión de un signo insignificante, valga la contradicción, en otras palabras, un mensaje sin código: un signo que rompe la dicotomía significante-significado haciendo que el segundo esté sometido al poder del primero (Barthes, *Lo obvio* 39). Sin embargo, el sometimiento del significado no implica su inexistencia. La significación está ahí, tapada con una apariencia objetiva, real y sin matices, pero inevitablemente presente e imposible de eliminar. Este éxito de la fotografía ofrece una objetividad y certeza que otras técnicas no han conseguido, aunque ella es manejada por un autor, quien inscribe a la fotografía en el ámbito de lo subjetivo.

Los primeros usos de la fotografía y la expectación a su alrededor encubrieron su significación más allá de la deixis; no obstante, se ha admitido que el signo fotográfico, lejos de ser denotativo, conlleva una fuerte connotación. Por lo tanto, la naturaleza del signo fotográfico no se ciñe exclusivamente a su doble condición de huella e ícono, aunque resulte su manifestación más evidente. Su vertiente simbólica es parte de su mensaje, expresa una visión de la realidad tal como ocurre con toda representación. Esta comprensión no se detiene en el soporte visual donde se aloja la materialidad de la imagen, sino que está basada en las convenciones de nuestro sistema de percepción y recepción de lo visual, que también acompañan la comprensión de la imagen. La fotografía

artística ofrece menos duda de que el signo fotográfico es una manifestación simbólica, aunque en la fotografía documental todavía hay resistencias al ingreso de un contenido subjetivo, a pesar de las muestras evidentes de que ella surge sobre la base de una serie de decisiones del fotógrafo, tales como la elección de un objetivo, un encuadre, un tipo de cámara o un punto de enfoque.

Sin embargo, no cabe duda de que la fotografía posee una relación con el referente que no tienen otras imágenes, pues, aunque queramos incidir en su contenido simbólico, no hay que olvidar su condición de huella, aunque también esté sujeta a operaciones de significación, aumentando así su compleja lectura.

Así pues, para acercarnos a la verdadera naturaleza de este tipo de imágenes, si tal cosa es posible, es necesario considerar que es un signo excepcional en el que están las tres condiciones establecidas por Peirce: nace de una huella, tiene apariencia icónica y transmite un contenido y, por último, se basa en convenciones sociales para comunicar, como los símbolos (Eco 218). Por lo tanto, a pesar de que su modo de acercarse al referente –tomando su rastro de la luz– hay que conceder al signo fotográfico también su dimensión expresiva y simbólica, así como la codificación cultural empleada por el autor. Estas características de la fotografía hacen que los espectadores adaptemos nuestro sentido de la coherencia, así una imagen es rastro de la realidad y, al mismo tiempo, una expresión subjetiva, pues vemos reunidos en un mismo soporte la huella de un objeto y el punto de vista del autor. La realidad y su significado están unidos a la subjetividad de alguien que, por otro lado, es testigo: “de verdad eso que nos muestra ocurrió”, pues la fotografía es desde hace décadas el vehículo principal que nos trasmite los acontecimientos. Sus mensajes han modificado el concepto de realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. (Nota sobre la fotografía)*. Barcelona: Paidós, 1989.
- . *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Bartolomé, Castor M.M. “De la alienación imitativa a la potencia mimética. Platón y Adorno, Aristóteles y Benjamin”. *Revista Universitas Philosophica*, n.º 35, 2018, pp. 145-73.
- Baudelaire, Charles. *Écrits sur l'art. Tomo II*. París: Gallimard y Librairie Générale française, 1971.
- Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- . “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989, pp. 17-57
- Berger, John. *Otra manera de contar*. Murcia: Mestizo, 1997.
- Bourdieu, Pierre. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- Coronado e Hijón, Diego. “Arte, fotografía e ideología. El falso legado pictorialista”, *Euskal Herriko Unibersitatea*, 2001, www.ehu.es/ojs/index.php/Zer/article/view/6112
- Didi-Huberman, Georges. “El punto de vista anacrónico”. *Revista de Occidente*, n.º 213, 1999, pp. 25-39.
- . *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. París: Les éditions de Minuit, 2008.
- Dubois, Pierre. *El acto fotográfico. De la representación a la percepción*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Eco, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen, 1981.
- Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas 1990.
- Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.

- Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.
- Jauvert, Alain. *Le commissariat aux archives. Les photos qui falsifient l'histoire*. París: Bernard Barrault, 1986.
- Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Pardo, José Luis. *Estructuralismo y ciencias humanas*. Madrid: Akal, 2001.
- Paglen, Trevor. "Imágenes invisibles". *La Fuga.cl*, 2016 www.lafuga.cl/imagenes-invisibles/944
- Ricoeur, Paul. *Tiempo de narración III. El tiempo narrado*. Madrid, México DF, Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
- . *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Madrid-Ciudad de México-Buenos Aires: Siglo XXI, 2006
- Rosset, Clément. *Fantasmagorías seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*. Madrid: Abada, 2008.
- . *Lo real. Tratado de la idiotez*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Penguin Random House, 2019.
- . *El "siglo" de la imagen fotográfica. Los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La Marca, 2004.
- . *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara, 2005.
- Sorlin, Pierre. *El siglo de la imagen analógica*. Buenos Aires: La Marca, 2019.
- Stoichita, Víctor. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela, 1999.
- Van de Walle, Josephine. "Modern Classics: Cindy Sherman - *Untitled Film Stills*, 1977-1980", *Artlead*, 2017, www.artlead.net/content/journal/modern-classics-cindy-sherman-untitled-film-stills/net.
- Waldenfels, Bernhard, "Fenomenología de la experiencia en Edmund Husserl", *Areté Revista de Filosofía*, vol. 29, n.º 2, 2017, pp. 409-42.