

LA CUADRATURA DEL CIRCULO

Reflexiones sobre el espacio en el proceso fotográfico

Por María Elena Hechen

Psicóloga. Profesora de la carrera de Fotografía. ISET 18. Rosario.

PALABRAS CLAVE

FOTOGRAFIA-ESPACIO-CORTE-ENCUADRE-RECTANGULO

RESUMEN

El presente artículo analiza la problemática espacial en el proceso fotográfico, estableciendo relaciones con el espacio pictórico y el cinematográfico.

Examina la subjetividad implícita en el acto de "corte" fotográfico, la elección del encuadre, el instante del disparo y la consiguiente configuración del espacio excluido. Propone deshomogeneizar el espacio fotográfico, a partir de analizar las múltiples situaciones en que se evidencia la influencia de lo existente por fuera de lo encuadrado.

Asimismo problematiza la convención del rectángulo en el formato de la imagen occidental post-renacentista, las semejanzas y diferencias entre la percepción humana del espacio real y la construcción del espacio fotográfico.

KEY WORDS

PHOTOGRAPHY-SPACE-CUT-FRAME-RECTANGLE

SUMMARY

The present article analyses the issue of space in the photographic process, establishing relations with the pictorial space and the cinematic space. It examines the implicit subjectivity in the act of the "photographic cut", the choice of frame, the instant of shooting and the consequent configuration of the excluded space.

It proposes to alter the unity of the photographic space. This can be achieved by analysing the multiple situations in which the influence of the existing objects outside the image within the frame becomes evident. It also questions the convention of the rectangle in the format (shape) of the post-Renaissance western image, the similarities and differences between the human perception of the real space and the construction of the photographic space.

*"La naturaleza que habla a la cámara
es distinta de la que habla a los ojos,
distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente
aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con conciencia".
Walter Benjamin¹*

El presente ensayo pretende reunir algunas ideas respecto de la construcción espacial en la imagen fotográfica. Al pensar en la ontología de la imagen fotográfica aparece la necesidad de saber qué es lo que la distingue de otras imágenes.

Así comenzamos por plantearnos que el verbo de la fotografía es elegir, por lo cual el fotógrafo selecciona algo del continuum de la realidad y detiene su transcurrir durante un tiempo determinado; captando ese fragmento de espacio que ha elegido.

Podemos decir que el operador realiza un tajo (cut), y que la fotografía sería el resultado final de esa acción. Hablamos entonces de una tajada única y singular cortada en vivo de un sola vez.

La cuestión del espacio en la pintura, la fotografía y el cine. Diferencias esenciales.

El pintor trabaja con una superficie virgen (el lienzo en blanco) y va colocando allí todo lo que quiere. Se trata de componer en función de ciertos límites dados, en ese sentido sostenemos que el marco pictórico es un universo cerrado, autónomo y que su construcción no genera ningún tipo de amputación en el mundo.

El espacio fotográfico es paradójal puesto que no es algo dado, pero tampoco es algo que se construya. La maniobra de selección en el continuum que lleva a cabo el fotógrafo supone una operación que se realiza en bloque. Se trata de diseccionar todo un espacio pleno, de un solo golpe. Funciona como un golpe de hacha, retiene un trozo de lo real y por lo tanto en esa misma acción excluye el entorno. Se trata de una situación que implica violencia y un corte irremediable.

El espacio fotográfico implica selección y corte, como consecuencia de esa operación de encuadre aparece la noción de espacio off. Este espacio es parcial con relación al infinito del espacio referencial, y al mismo tiempo entraña siempre un resto, un residuo, un otro, un fuera de campo, un espacio off, que si bien es invisible no significa de ningún modo que sea neutro.

En el caso del cine la pantalla no funciona como un marco, sino como un escondite, donde los personajes que salen siguen viviendo en un campo ciego. En cambio, se pueden encontrar muchas fotos en las que no existe ningún campo ciego, todo sucede dentro de él y una vez fuera del mismo todo termina.

El Espacio off

Lo que una foto no muestra es tan importante como lo que muestra. Hay una relación del afuera con el adentro. La fotografía aparece ligada a algo que no está allí, que se revela como excluido, el espacio off, que aunque ausente del campo de la representación se sabe presente en el momento de la toma, pero fuera de campo.

En fotografía el espacio off es literal, no como en el cine que es metafórico. Una vez realizada la elección del encuadre un personaje jamás podrá salir del espacio para luego volver, una vez que está en el campo fotográfico queda apresado allí, como moscas en el ámbar².

Barthes³ sostiene que el hecho de plantear que la fotografía es una imagen inmóvil alude no sólo a que los personajes no pueden moverse sino que además no se salen, están anestesiados y clavados como mariposas. Pero, por otro lado, señala que el punctum, definido por él como aquello que me perturba de esa foto, crea un campo ciego, una especie de espacio fantasmático donde los personajes cobran vida. Esa sería una manera de impulsar al espectador fuera del marco. De esta forma el punctum es una especie de más allá del campo.

A este respecto señala “en la foto *algo se ha posado* ante el pequeño agujero, quedándose allí para siempre, a diferencia del cine en donde *algo ha pasado* y ha sido arrebatado por la sucesión continua de imágenes”.

En el caso de la fotografía, la imagen aparece plena sin posibilidad de añadirle, ni modificarle nada, a diferencia del cine donde la imagen no posee esta completud, quizás por ese fluir que la empuja sin cesar. Justamente esa plenitud que presenta la fotografía por tratarse de un espacio eternamente detenido, donde todo lo que aparece se encuentra embalsamado, es lo que provoca a su vez la sensación de angustia y melancolía por tratarse de una imagen sin futuro.

Philippe Dubois⁴ señala la existencia de cuatro espacios que definen la imagen fotográfica:

-Referencial: es el continuum.

-De representación: es el marco de la imagen construido arbitrariamente.

-Representado: es la zona del espacio de representación que se transfirió a la foto.

-Topológico: el espacio referencial del espectador en el momento en que mira la foto y en la relación que mantiene con el espacio de ésta.

La articulación entre espacio representado y espacio de representación es lo que define el espacio fotográfico.

En el momento de la toma se establecen relaciones entre el espacio referencial, en el que se busca y elige y el espacio que finalmente se toma, que constituye el espacio fotográfico.

La contemplación de la imagen, a su vez, pone en relación el espacio fotográfico como tal y el espacio topológico del que mira.

Por eso es que cada imagen–acto fotográfico articula estas cuatro categorías de espacios.

Existen dos casos paradigmáticos que muestran como el **tajo** (denominamos así a la operación fotográfica de corte de tiempo y espacio) deja fuera de campo justamente al tiempo. Se trata de aquellas imágenes que al representar fotográficamente el movimiento, excluyen el tiempo.

Es el caso de un movimiento demasiado rápido que al ser registrado con una película lenta no permite que los desplazamientos se inscriban en la superficie sensible y si lo hacen aparecen como desdibujados. Lo que queda registrado es un halo, un aura.

El caso opuesto es cuando la toma fotográfica mediante una velocidad sumamente rápida detiene el movimiento en seco, superando los umbrales de nuestra percepción. De esta manera la instantánea nos devuelve un movimiento inmovilizado de un instante.

La mirada o la no-mirada a cámara y el fuera de campo resultante en cine y en fotografía.

Resulta interesante analizar los juegos de mirada para comprender sus implicancias en la determinación del fuera de campo en fotografía⁵.

La mirada a cámara en cine está desterrada exceptuando contadas excepciones, como es el caso de las películas *La Rosa Púrpura del Cairo* de Woody Allen y *El león del desierto* de Moustapha Akkad. Por otro lado la mirada de la cámara es invisible, es una ida sin retorno. Las miradas fuera de campo se vuelven más hacia los espacios laterales del campo, el espacio off se extiende más allá de los bordes del cuadro como si lo imaginario desbordara el corte por los costados.

En la imagen fotográfica, en cambio, la mirada a cámara es habitual. El fuera de campo es un espacio que no es lateral no va más allá de los bordes sino que se desborda por delante. Como si la fijeza de la mirada que busca la complicidad inicial con el operador en el momento de la toma generara el fuera de campo que se percibe luego en la recepción de la imagen, posicionando de manera explícita al operador como interlocutor invisible.

Si bien el espacio fotográfico resulta aparentemente y por definición siempre finito, limitado, cerrado, rodeado, con relación al espacio referencial que es infinito, ilimitado, sin fronteras, existen una serie de situaciones en las que el primero se expande y se convierte en un verdadero laberinto, o feria de ilusiones

con un grado de complejidad tal que exige al espectador la activación de una serie de mecanismos ligados a la percepción para poder leer la imagen fotográfica.

Por lo tanto analizar la arquitectura espacial del campo fotográfico requiere considerar las múltiples opciones que el lenguaje fotográfico le posibilita al operador a los fines de deshomogeneizar dicho campo.

Así encontramos casos de elementos ligados al decorado tales como, puertas, ventanas, espejos, cuadros, todo lo que es susceptible de introducir en el interior del espacio homogéneo del campo fragmentos de otros espacios. Estos reencuadres internos introducen en el cuadro espacios situados en la lateralidad o en la avanzada frontal.

Philippe Dubois señala cuatro distintas opciones como:

-Recentrado: se trataría de la inserción de un marco vacío, sin contenido, en el marco mismo de la representación que sólo produce un efecto de localización-focalización. Aísla una porción de espacio como totalidad, pero sin consecuencias, no rompe ni oculta.

-Fuga: cuando los recortes naturales se inscriben en el espacio referencial y agujerean el espacio representado: puertas, ventanas, que dan sobre un campo nuevo. Aquí el campo (la caja escénica) y el fuera de campo (lo que las aberturas dejan entrever) constituyen un espacio continuo y homogéneo en el plano referencial, no hay truco ni manipulación sino simplemente una elección del punto de vista, y un cut que construye todo el espacio fotográfico.

-Obliteración: cuando hay superficies opacas que obstruyen algunas porciones de campo, produciendo un efecto de enmascaramiento cuadrados negros, rectángulos blancos.

-Incrustación: se trata de insertar en el interior del espacio real enmarcado por el aparato un fragmento de espacio virtual exterior al marco primero pero contiguo y contemporáneo al mismo, un espejo, cuyo reflejo ocupa un espacio en el campo, enmascara. La diferencia con el caso anterior es que aquí la superficie obliterate no es neutra no manifiesta un agujero sino una presencia. En algunos casos por tratarse de dos espacios en uno y por no poder situarlos con facilidad, no se puede distinguir el reflejo del reflejo del reflejo, así como tampoco se distingue lo que es el campo del fuera de campo.

La cuestión del rectángulo

Originalmente la imagen es circular, semejante a la que se forma en el fondo de nuestra retina cuando percibimos. Cualquier simple experiencia realizada con una cámara oscura da cuenta de este hecho, la pregunta es ¿dónde, cuando y por qué? surge la forma rectangular del encuadre.

La imagen captada resulta rectangular, debido a un reencuadre interno realizado por un dispositivo mecánico entre el objetivo y la película denominado ventana. Finalmente se trata de repetir y así perpetuar el gesto del encuadre en la ventana, en el espejo, en el visor en la réflex, en la ampliadora, en los passe-partout, en los enmarcados para exposición, rectángulos y cuadrados hasta el infinito.

A menudo se postulan equivalencias entre la visión humana y la cámara fotográfica. A este respecto sostenemos, en principio, que la visión humana es binocular, presenta un contorno con bordes redondeados, es bastante imprecisa en los sectores periféricos, también manifiesta movilidad en el cuello y las órbitas oculares, con una gran ductilidad en cuanto a la capacidad de selección de zonas en foco.

De manera que es muy poco lo que la asemeja a la cámara fotográfica, con su mirada ciclópea, y fija. A pesar de todo esto la cultura occidental ha impuesto contra-natura la idea del encuadre rectangular, la fotografía lo hereda de la pintura de caballete, y es coherente con el espacio rectangular de la boca del escenario teatral a la italiana ⁶.

Aún sabiendo que la rectangularidad de ese marco transgrede las características de la visión natural, no nos resulta extraño, nos hemos familiarizado, es una convención cultural que se ha consolidado a partir del siglo XIV, con el formato rectangular de las paredes, las ventanas de las casas, las páginas de los libros, los pizarrones, etc.

Se puede observar que ni en la Pintura Prehistórica (pensemos en las Pinturas Rupestres de Altamira o Lascaux), ni en el Arte Oriental aparece esta necesidad de circunscribir el espacio referencial mediante ningún tipo de encuadre, sin que por esto se observe caos en lo compositivo. Quizás la idea de encuadrar

responda a aquellos primeros encuadres extra-biológicos que el hombre pudo tener, donde las superficies reflectantes naturales producían formas irregulares, pero ya estaban dotados de la propiedad de delimitar un campo visual reflejado en su superficie.

En realidad según el planteo de M. Schapiro recién al final del segundo milenio antes de cristo se empezó a pensar en aislar la imagen mediante un marco continuo, equiparable a las murallas de una ciudad. Por lo cual deducimos que se trata simplemente de una concepción diferente del espacio (estática) construida a partir del punto de vista fijo que supone un ojo único de un observador vertical con sus pies sobre el suelo. Estamos en presencia de la perspectiva lineal, que ordenó la manera de ver el mundo en Europa Occidental en el momento en que predominaba el espíritu racionalista y científico, cuando las preocupaciones de la época eran el orden y la racionalidad, en momentos en que el capitalismo sucedía al feudalismo.

Podemos sostener que en principio fue la pintura occidental, desde el renacimiento hasta mediados del siglo XIX, luego la fotografía hasta principios del siglo XX, seguida por el cine hasta la segunda posguerra mundial y finalmente la televisión quienes han sostenido la adopción de este encuadre. Lo cual no es un decisión neutra, el hecho de acotar voluntariamente una imagen en un encuadre manifiesta que quien lo delimita le está concediendo importancia a esa porción de espacio.

Corolario

Desde el punto de vista psicológico se considera la comprensión del espacio como algo previo al conocimiento del tiempo, por observarse en el hombre primitivo y en el niño pequeño.

Para constituirnos como sujetos desde el punto de vista existencial necesitamos tomar conciencia del hecho de ser seres verticales con relación a la horizontalidad del suelo; la organización espacial de nuestra presencia en el mundo es una necesidad psicológica.

El acto fotográfico, en su momento inicial (la toma) pone en relación el espacio referencial que es el continuum en el que se busca y elige, y el espacio que finalmente se selecciona (fotográfico). En el final de dicho acto, que tiene que ver con la recepción de la imagen, también se establece un juego de relaciones entre el espacio fotográfico como tal y el espacio topológico del que mira.

Podemos decir que tomamos una foto tal como miramos el mundo. Y es justamente porque la foto se identifica con nuestra mirada que el espacio de esta nos parece coincidir exactamente con el espacio real, tal como lo capta nuestra percepción.

Estas puntualizaciones tienen como finalidad aportar elementos que permitan superar esa fatalidad que caracteriza a la imagen fotográfica, la invisibilidad de su significante.

En este sentido la toma fotográfica es comparable al juego de ajedrez puesto que en ambos casos se tiene una idea más o menos clara al comenzar, a continuación se pasa al acto, y se ve lo que salió después del corte (golpe). Y cada vez que se juega se repite el mismo golpe.

Y retomando la idea del comienzo respecto del verbo de la fotografía que es elegir, planteamos que la compulsión a la repetición es propia del acto fotográfico. Es difícil que se tome una única foto, se suele tomar una serie, para luego *elegir*, repetir, recomenzar siempre; como en la pasión del juego o del acto sexual, no se puede dejar de hacer ese tajo en el continuum.

Notas Bibliográficas

1. BENJAMÍN, Walter. *Discursos Interrumpidos I*, Ed. Taurus, Bs.As.. 1989. p. 67
2. AUMONT, J. *La imagen*, Ed. Paidós, Bs.As.. 1992. p. 176
3. BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*, Ed. Paidós. Bs.As. p. 106
4. DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico*, Ed. Paidós, Barcelona. 1986. p. 159
5. GUBERN, R. *La mirada Opulenta*, Ed. G.Gilli, México. 1992. p. 266
6. GAUTHIER, G. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Ed. Cátedra, Madrid. 1992. p. 23

Registro Bibliográfico

HECHEN, María Elena

"La Cuadratura del Círculo, Reflexiones sobre el espacio en el proceso fotográfico", en La Trama de la Comunicación Vol. 10, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario. Argentina. UNR Editora, 2005.