

Imagen fotográfica: ¿una cuestión de límites?

Por Susana Mattanó

SUMARIO:

La imagen fotográfica está atravesada por diversos límites que rigen su función comunicacional y expresiva, además de su relación con la representación de aspectos de la realidad, los sujetos y la circulación del conocimiento. Este artículo reflexiona sobre la ruptura de límites formales, éticos y estéticos de la imagen fotográfica que modifican la percepción y el conocimiento de la realidad, y transforman el modo de concebir la Fotografía: de medio y fin en sí misma, a soporte que admite otros soportes de expresión y comunicación propios del Arte contemporáneo caracterizado por el mestizaje y la hibridación.

DESCRIPTORES:

Imagen fotográfica, Comunicación visual, Límites formales, éticos y estéticos, Realidad manipulada, Fotografía como medio y como Arte.

SUMMARY:

Photography is crossed by different limits which rule the communicational and expressive functions of the image and its relationship with representation of reality, subjects and knowledge circulation. This article reflects on the formal, ethical and aesthetical limits and how, when they are broken, they modify the perception and the knowledge of reality and they transform the conception of Photography as medium and end in itself to be conceive as support that admits other expression and communication supports typical of Contemporary Art which is characterized by mixture and hybrid productions.

DESCRIBERS:

Photography, Visual communication, Formal, ethical and aesthetical limits, Manipulated reality, Photography as medium and as Art

LÍMITES QUE LIBERAN

Reflexionar sobre la imagen fotográfica implica considerar tres conceptos que se encuentran vinculados - en íntima relación- al lenguaje visual: cuerpo, imagen y cuerpo de la imagen.

La existencia del hombre es corporal y el cuerpo una construcción simbólica, social, cultural y -en verdad- el lugar de los límites y de la libertad del sujeto. En las acciones de la vida cotidiana, el cuerpo produce y registra sentido. El cuerpo como lugar y tiempo íntimos de la condición humana marca una ruptura con el otro y es factor de individuación.¹ Reconocer el propio límite del cuerpo como separación de una realidad otra, externa al sujeto, permite el reconocimiento y la aceptación de la diferencia. Reconocer el límite abre posibilidades a nuevas relaciones y nuevas interpretaciones en un proceso de semiosis infinita.

El término imagen proviene del latín *imago* y significa "máscara del muerto" en alusión a los ritos funerarios de las sociedades arcaicas en las cuales el culto de los antepasados exigía la supervivencia de los muertos en imagen.² La imagen evoca una ausencia en su propia nominación: no es aquello que revela sino aquello de lo que se vale a través del proceso de semejanza en la representación plástica y del proceso de analogía en la fotografía. Al igual que el cuerpo, la imagen es una construcción cultural; un campo de fuerzas en acción y un campo de producción de sentido. Ambos -cuerpo e imagen- son espacios simbólicos que propician y permiten el encuentro. Según Mauricio Vitta "en realidad la imagen es un elemento inseparable de la idea misma de civilización. Cada época ha establecido su propio conocimiento acerca de la imagen y sus propias premisas para intervenir sobre la realidad".³ Además, es una herramienta de expresión y comunicación con funciones diversas: informativa, estética y epistémica pues la imagen también es una herramienta de conocimiento.

En la imagen, autor y lector se relacionan en una

dialéctica que involucra producción, lectura e interpretación y, al igual que el cuerpo, el cuerpo de la imagen es el lugar de los límites y de la libertad del sujeto; el lugar del encuentro de miradas; plano de fusión de las diferentes visiones del mundo de sujetos en acción interpretativa en campos diferentes: el campo de la producción y el campo del reconocimiento. La imagen representada es precisamente un encuentro del sujeto con su propia visión del mundo que abre las posibilidades del encuentro con el otro.

El cuerpo de la imagen está definido por su propio marco-límite, el cual clausura el vaivén entre lo declamado y lo externo, produciendo una impresión de realidad. Jacques Aumont opina que "el marco-límite es lo que detiene la imagen, define su campo separándolo de lo que no es la imagen, es lo que instituye un fuera-de-marco"⁴ Si bien, muchas veces, el marco-objeto (el cual resulta del proceso de enmarcado) coincide con el marco-límite, es este último (con independencia de que la imagen tenga o no un marco-objeto) el que señala el borde, la forma de la imagen, el formato de la fotografía. Pensar en una fotografía alude al recorte, al fragmento necesario que limita un acontecimiento. La imagen fotográfica (como texto visual con límite formal propio) plantea un diálogo entre polaridades siempre presentes: una fotografía "es esencialmente (...) un signo de recepción"⁵ y, además, "texto en devenir"⁶ que fluctúa entre la presencia y la ausencia; la representación y la realidad; lo público y lo privado; lo dicho y lo no dicho; el límite y el no límite. Y en verdad, si la imagen fotográfica es límite, fragmento, también es espacio ilimitado ya que generación y recepción de la imagen están sujetas a reglas de producción e interpretación internalizadas y recreadas por el universo simbólico de cada individuo. Cuestiones formales, técnicas, estéticas, éticas y culturales son las que desarrollan y sostienen la construcción de sentido entre lo propuesto y lo interpretado, espacio pluridimensional en donde cuerpo del sujeto y cuerpo de la imagen se

interrelacionan y se liberan en un diálogo de intercambio insospechado.

IMAGEN FOTOGRAFICA Y MANIPULACION DE LA REALIDAD: EL DESVANECIMIENTO DE LOS LIMITES.

En fotoperiodismo, el vínculo entre texto visual y texto escrito es el que permite evaluar la supuesta veracidad de los argumentos, en consecuencia, la imagen fotográfica se instala como expresión de verdad. Es el reportero gráfico quien ofrece con el recorte de su mirada la propia visión del mundo que fotografía, a pesar de que la fotografía publicada es muchas veces una distorsión de la imagen originaria producida con o sin consentimiento del fotógrafo como consecuencia de tensiones entre la comunicación que se pretende, el impacto visual, la denuncia, el sensacionalismo, el mercado y las pautas editoriales.

El sujeto que observa vincula -en el proceso de reconocimiento- la imagen fotográfica a la realidad a través del conjunto de indicadores de analogía presentes en la imagen. Puede ocurrir que a los ojos del lector común pasen desapercibidas alteraciones intencionalmente provocadas en las imágenes, o bien, que quien observa no pueda discernir si se trata de una imagen original o de otra, producto de la fusión de historias que se entrelazan. Cobra aquí relevancia el concepto de realidad nada simple de definir. Comprendemos la realidad asociada a algo que acontece, que existe, que es; y el concepto mismo de realidad surge por oposición cuando “se crea un contraste entre la realidad y algo más –apariencia, ilusión, representación, arte- que desmembra la realidad y la sitúa a cierta distancia.”⁷ Es necesario también comprender que no existe “la realidad” en términos de absoluto sino que son posibles diversas realidades, diversos puntos de vista, diversos mundos, y que es el propio sujeto –ya sea autor o lector- el que interpreta hechos, acontecimientos, realidades. En interacción, lo oculto y lo presentado, lo dicho y lo no dicho hacen que la imagen se

convierta en un universo de construcción de sentido en donde se expresa y comunica a través de eso que está presente ahí, en la imagen, como también en lo que no está ahí presente. Así, la imagen fotográfica deviene en una nueva realidad y se constituye en espacio de resignificación de valores, creencias, saberes y experiencias. Por ello, las imágenes fotográficas, alteradas intencionalmente cuando manipulan hechos, acontecimientos, objetos, sujetos o situaciones –producto tanto de acciones de fotógrafos o de necesidades editoriales–, se constituyen en espacios nuevos y diferentes a los que dicen remitir, construyen nuevo sentido de esos acontecimientos y sucesos. Se abren así nuevos cuestionamientos sobre la función de la imagen fotográfica en fotoperiodismo que permiten contemplar distintas posturas de análisis frente a los fotomontajes o a las imágenes alteradas, retocadas o editadas, que van desde pensar la acción y el producto fotográfico como el resultado de la distorsión del suceso a través de la manipulación de la imagen a pensarlo como resultado de la interpretación de ese suceso a través de la mirada del fotógrafo y de los recursos técnicos empleados.

Al referirse al fotomontaje –técnica que surge entre guerras, reflejo del “desgarro” de la época– Blaqué alude a la estética del collage definida originariamente por Braque y Picasso como la inserción en el lienzo de elementos recogidos de “la realidad” y opina que en las prácticas de fotomontaje es la fotografía la que es considerada además de fragmento de la realidad como materia, mientras que el fotomontaje –pensado como gesto– es el medio que permite dar sentido a un aspecto de la realidad a través de la unión o inclusión de varios fragmentos.⁸ El fotomontaje, al igual que el collage, da origen a la intertextualidad ya que textos escritos y visuales se combinan en la construcción de sentido. El procedimiento del fotomontaje caracterizado por el corte, la ruptura, la unión, plantea a su vez la ruptura con el orden clásico; la reconstrucción de la

"función-artista", el cual se convierte en un constructor o montador; la ruptura del aura de la obra única y de un único punto de vista a través la construcción de uno nuevo. Es precisamente el fotomontaje el que ofrece la única respuesta adecuada a la disociación y a la fragmentación que, en las últimas décadas, "caracterizan la percepción, las relaciones con los hombres y las cosas, la realidad misma."⁹ Si pensamos que por su naturaleza icónica y de fragmento de tiempo y espacio, la imagen fotográfica es límite de lo real, pero a su vez, no es la realidad misma, sino la representación de alguno de sus aspectos y que, además, la representación de la realidad puede ser distorsionada -y de hecho ha sido manipulada desde los comienzos de la fotografía con diversos fines- es necesario reflexionar sobre las consecuencias del desvanecimiento de esos límites. También es necesario preguntarnos cuáles son los alcances de la ruptura intencional de la continuidad entre lo visible del mundo real y la realidad propuesta por la imagen fotográfica; cuáles son las consecuencias cuando se interrumpe dicha continuidad y el quiebre es producto de la manipulación misma de aspectos de la realidad que necesitan o pretenden ser comunicados de una manera particular. ¿Puede realmente comunicarse algo en forma híbrida sin que el acontecimiento tenga la impronta de quien comunica? ¿Dónde hallar el frágil límite que encuadre al sujeto que interpreta fuera de un acontecimiento del que no ha participado y en el cual ahora participa al atravesar con su propia mirada la imagen de lo acontecido? Conocer los procesos de alteración de las imágenes no sólo modifica nuestro modo de mirarlas sino también nuestras respuestas posibles cuando enfrentamos procesos de producción y reconocimiento, lectura e interpretación.

La estética de la imagen fotográfica también se impregna de cuestionamientos éticos. Cuando aspectos de la realidad son manipulados -aunque las intervenciones intencionales sobre las imágenes

puedan o tiendan a tener efectos "inocentes" como ser el beneficio de la estética corporal del sujeto fotografiado a través de un lifting virtual- es necesario tener en cuenta que, muchas veces, esos retoques se vuelven en contra del sujeto y de la imagen misma ya que, por ejemplo, un quiebre antinatural de alguna articulación del cuerpo (producto del recorte a través de herramientas informáticas) más que embellecerlo, lo perjudica. Otros efectos "inocentes" de manipulación de aspectos de la realidad son los errores de construcción de la imagen cuando en ciertos fotomontajes se fusionan distintas fotografías desconociendo o no teniendo en cuenta cuestiones espaciales propias de la representación tridimensional ilusoria en el soporte bidimensional. Cito como ejemplo superposiciones equívocas de planos o pantallas y perspectivas invertidas que presentan tamaños mayores en el último plano sin prestar atención al efecto de gradación en la profundidad espacial tan característica de la imagen fotográfica.

Otra cuestión a considerar son las estéticas propias de las problemáticas contemporáneas como por ejemplo, la estética de la violencia, la cual puede naturalizar y nivelar los márgenes de dolor o bien potenciar la agresividad.¹⁰ Lo importante aquí es preguntarse cuáles son los alcances de esos enunciados fotográficos manipulados, y cuáles los efectos de esas enunciaciones que desdibujan límites formales, estéticos y éticos poniendo en acción pasiones y emociones humanas como así también cuáles son los rastros que dejan en nosotros esas huellas artificiales y provocadas en esa huella que es la propia imagen fotográfica. En verdad, también es necesario tomar conciencia de que la manipulación de ciertos aspectos de la realidad encierra cierta manipulación del conocimiento. Y si consideramos posturas teóricas que señalan que "la fotografía implica el conocimiento y aceptación del mundo, tal como la cámara lo registra"¹¹ no podemos eludir que "el límite de su revelación de la realidad es

borroso para el fotógrafo que puede despertar consciencias o conducir a juicios injustos.”¹²

Recordemos que aún la fotografía analógica con su naturaleza de iconicidad y “de materialización de signo de existencia”¹³ siempre ofreció -y sigue ofreciendo- el negativo como original, posible también de ser alterado. La fotografía digital también abre un universo posible de ser modificado con recursos informáticos, pudiendo una imagen mutada –sin que el lector lo perciba- instalarse como la original, por lo tanto, como expresión de verdad, de realidad y de conocimiento. Los avances tecnológicos -si bien no pueden ser desconocidos ni rechazados- imponen mayores saberes y una mayor reflexión sobre la ética profesional en el proceso de producción de las imágenes y una mayor educación en el proceso de reconocimiento de las mismas. No es lo mismo corregir errores o defectos técnicos de una imagen que manipular aspectos de la realidad a través de cambios en la imagen fotográfica con el fin de direccionar los procesos de lectura, de interpretación y de construcción de sentido. Es necesario tener presente la insospechada dinámica de la relación obra-sujeto (autor-lector) en la cual no se trata de elegir como dice Didi-Huberman “entre lo que vemos (...) y lo que nos mira (...). Hay que inquietarse por el entre y sólo por él.”¹⁴

FOTOGRAFÍA COMO MEDIO VERSUS FOTOGRAFÍA COMO ARTE: LA PÉRDIDA DE LOS LÍMITES.

Hacia fines de los años sesenta, y con el surgimiento del arte conceptual, diversas manifestaciones artísticas incorporan el medio fotográfico como registro de las acciones efímeras que comienzan a dar un protagonismo al cuerpo en las artes como medio de expresión y comunicación. Es el momento histórico de la obra-acto, de las performance caracterizadas por la mutación, la action painting, el land art y los happenings, manifestaciones artísticas que permiten que la fotografía vaya cambiando su rol de registro docu-

mental hasta convertirse en la obra misma. En opinión de Domíneque Blaqué esta transición se produce tanto con los documentos fotográficos de las acciones efímeras que son firmados e incorporados al circuito comercial a través de la venta, como también con aquellos casos en que “el medio fotográfico no se limita a la simple reproducción documental de una acción realizada con anterioridad, sino que forma parte del proyecto, de su conceptualización, de su realización y de su modo de exposición.”¹⁵

Los años setenta marcan una mutación social y cultural que incluye a las artes plásticas: aparece un nuevo concepto de obra en donde el lenguaje se centra en el proceso mental, en la investigación y en las ideas. Hasta ese entonces la prensa era soporte y fin del medio fotográfico y a partir de esta década, la fotografía se introduce en el ámbito de las artes plásticas. Esta aparición dentro de las artes, poco a poco deja de ser documento de la manifestación artística, se convierte en parte de la acción y luego en la obra misma. Esta situación abre la posibilidad de considerar dos posturas fotográficas y, a su vez, dos campos de análisis de la imagen fotográfica contemporánea. Una postura señala la naturaleza de la fotografía como medio y fin en sí misma, y la otra inscribe a la fotografía dentro del campo de las artes plásticas como otro soporte de expresión y comunicación posible y entiende a la fotografía como medio pero nunca como fin en sí misma. Esto de ninguna manera implica el fin de la autonomía de la fotografía, sino que permite comprender la propia naturaleza del arte contemporáneo caracterizado por la pérdida de límites de las disciplinas; “(...) con la entrada de la fotografía en el campo de las artes plásticas, se abre también la posibilidad –que desarrollará ad infinitum el posmodernismo- de la hibridación, de la mezcla y del mestizaje, la contaminación de los medios que constituye, sin lugar a dudas, una de las principales determinaciones del arte contemporáneo.”¹⁶ A comienzos de los años ochenta aparece el término de

"cuadros fotográficos" o "foto-cuadro" concibiéndose la imagen fotográfica en relación al modelo pictórico, sin necesidad de que intervenga el gesto mismo de pintar. Se la concibe como objeto autónomo, frontal, atemporal, de grandes dimensiones y a color, categorizándola como fotografía plástica, la cual -en tiempos posmodernos caracterizados por la hibridación y la mezcla- deconstruye los mitos vanguardistas de originalidad y novedad y se aleja del dogma de la pureza del medio planteado por la modernidad. La hibridación y el mestizaje se manifiestan en fotografía en la aparición de fotografías-esculturas, fotografías-pinturas y fotografías-videos. Según Blaqué, la entrada en arte de la fotografía a finales de los años sesenta no sólo da origen a la fotografía plástica sino también permite la reconstrucción del paradigma del instante decisivo, el instante del acontecimiento. Si bien la cuestión temporal, el corte, es la esencia del fotoperiodismo o del reportaje fotográfico, hacia los noventa ya no es el eje de la fotografía debido a que los artistas plásticos contemporáneos están más interesados por la apropiación de imágenes, la crítica y la política que por la captura del instante; aparece la idea del instante dado ya no como recorte de un momento sino como un momento cualquiera, intercambiable y neutro.¹⁷

El límite planteado por el fotoperiodismo y la fotografía de reportaje es -sin dudas- desafiado y roto por la fotografía plástica. Hay un desplazamiento de interés hacia el objeto, la arquitectura, el sujeto en pose más que la captura de un instante significativo. Los cambios en la concepción de la obra fotográfica la acercan a la forma pictórica planteando nuevamente un interrogante que más preguntarnos sobre los límites de la fotografía y los límites propios de la pintura nos permiten reflexionar sobre la pérdida de límites y la interdisciplinariedad en las manifestaciones artísticas contemporáneas. Además de la presencia de intertextos en la imagen fotográfica estamos en presencia de la integración e interacción de distintos medios (pintu-

ra, escultura, fotografía, cine, video) en las producciones fotográficas contemporáneas que legitiman ese mestizaje y esa hibridación.

Sorpresivamente, la fotografía contemporánea plantea un paradigma de cierre y de apertura, de limitación y libertad, en donde el sujeto participa de la deconstrucción y construcción de sentido de la imagen y de sí mismo a través de las tensiones planteadas entre los límites formales -inevitables de la fotografía- y el borramiento de dichos límites, consecuencia de la interdisciplinariedad en la que está inmersa. Por todo ello, la fotografía contemporánea establece también una red de comunicación propia de la época, operando en conexión con otros medios, superándose a sí misma como medio y ofreciendo posibilidades ilimitadas de expresión y comunicación, lectura e interpretación en enunciados híbridos, mestizados e intertextuales.

NOTAS:

1. DEBRAY, Régis. "El nacimiento por la muerte" en *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona, 1998.
2. LE BRETON, David. "Lo inaprensible del cuerpo" en *Antropología del cuerpo y modernidad*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1995.
3. VITTA, Mauricio. "La representación del mundo" en *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*, Paidós Arte y Comunicación, Barcelona, 2003, p. 27
4. AUMONT, Jacques. "El papel del dispositivo" en *La imagen*, Paidós, Buenos Aires, 1992, p. 153
5. SCHAEFFER, Jean-Marie. *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen, 1990, p.7.
6. Si recordamos a Barthes cuando se refiere al texto verbal como "nominación en devenir" y expresa que es la lectura la que encuentra sentidos, y que "encontrar sentidos es designarlos" podemos decir que el texto visual, al igual que el escrito, es una nominación en devenir generada por una representación visual. BARTHES, Roland. *S/Z*. 7a edición. Siglo Veintiuno, México, 1992, p. 7
7. DANTO, Arthur. "Filosofía y arte" en *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Buenos Aires: Paidós Estética 31, 2004, p. 124
8. BLAQUÉ, Dominique. *La fotografía plástica. Un arte paradójico*. Gustavo Gili, Barcelona, 2003
9. *Ibid*, p. 195
10. TEIXEIRA RIBEIRO, Luiz Augusto: "Manipulación en el fotoperiodismo: ética o estética" en *Revista Latina de Comunicación Social*. La Laguna (Tenerife), octubre de 1999, nº 22. <http://www.ull.es/publicacioens/latina>, recuperación: 18/09/2008
11. *Ibid*, p.2
12. *Ibid*
13. SCHAEFFER, Jean-Marie. *Op.cit.*, p. 76
14. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial: Buenos Aires, 1997, p. 47
15. BLAQUÉ, Dominique. *Op.cit.*, p. 16
Ibid, p. 43
16. BLAQUÉ, Dominique. *Op.cit.* "Deconstrucción del paradigma del instante decisivo"

REGISTRO BIBLIOGRÁFICO

MATTANÓ, Susana

"Imagen fotográfica: ¿una cuestión de límites?" en *La Trama de la Comunicación, Volumen 14, Anuario del Departamento de Comunicación*. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina. UNR Editora, 2010.