

LA FOTOGRAFÍA COMO DOCUMENTO

Francisco Alonso Martínez

Doctor en Bellas Artes

La caracterización de la fotografía

La caracterización del medio que aquí nos incumbe ha variado sustancialmente desde su invención. La aportación decisiva en este aspecto, según nuestro entender, la hizo Charles S. Peirce, quien a partir de sus estudios de semiología acuñó la noción de "índice" (o indicio), que a la postre sería decisiva para profundizar en la naturaleza de la fotografía¹. Según él, un indicio "es un signo que remite al objeto que denota porque está realmente contaminado por ese objeto²." Es decir, un indicio es una huella de algo. Y la fotografía es precisamente una huella luminosa registrada en una superficie químicamente preparada para ello. Sin embargo, no se trata de una huella realizada directamente, no manipulada, como podría ser la huella dejada por el pie de un individuo en la arena. El flujo de fotones que posibilita la toma fotográfica, antes de "impactar" en la superficie sensible, se halla mediatizado por un dispositivo óptico y mecánico que alteran su naturaleza primigenia -excepto en el caso de los fotogramas-. Más aún, antes de hacerse perceptible, esta huella ha de pasar por un tratamiento químico y óptico para hacerse visible. Por tanto, la huella fotónica sufre una transformación, el grado de la cual viene determinado por el fotógrafo.

La importancia de esta transformación ha sido con frecuencia minusvalorado, particularmente durante los primeros años de la fotografía. El mismo Daguerre, al dar cuenta de su invento, afirmaba que "el daguerrotipo no es meramente un instrumento que sirve para dibujar la naturaleza (...); le da el poder de reproducirse a ella misma³." Opiniones similares de los tratadistas del siglo XIX las tenemos a centenares. La no consideración de la transformación que sufre la realidad en el dispositivo fotográfico era en cierto modo lógico, puesto que mediante este dispositivo se lograba un grado de verosimilitud jamás alcanzado hasta el momento. El receptor de la imagen fotográfica, sabedor de su carácter indicial -aunque sea ajeno a esta nomenclatura-, no se detiene a indagar lo que se encuentra más allá de lo verosímil, lo verdadero: "la fotografía, por su génesis automática, manifiesta irreductiblemente la existencia del referente, pero esto no implica a priori que se le parezca. El peso de lo real que la caracteriza proviene de su naturaleza de huella y no de su carácter mimético⁴."

A partir de estas consideraciones se puede dar una definición de fotografía más atinada que la proverbial de "escritura con la luz", y que además es aceptada por bastantes investigadores: fotografía es la formalización de una huella lumínica. Esta acepción recoge los dos requisitos básicos que comporta la naturaleza del medio: carácter indicial y proceso de transformación.

El documento fotográfico

Toda fotografía es un documento. Esta afirmación puede parecer rebatible por lo categórica que resulta, pero es consecuencia inevitable de su naturaleza específica.

Se ha convenido en el apartado anterior que la imagen fotográfica es un indicio, esto es, una huella lumínica (formalizada). Toda huella informa en mayor o menor medida del agente físico que la ha causado, de su referente -no en vano la existencia de todo indicio implica una relación causal entre el agente y el indicio-; registra materialmente algún tipo de información, por precaria que sea. Si todo indicio es un documento, y toda fotografía es indicial, forzosamente toda fotografía es un documento⁵. Esto ocurre siempre, al menos desde el

punto de vista ontológico⁶. Y precisamente el punto de vista ontológico es más estable en cuanto a definición se refiere que el punto de vista formal, y mucho más todavía que el punto de vista funcional o instrumental.

La duda que nos asalta tras analizar estos aspectos es inmediata: ¿existen fotografías que no informan de nada? A la vista de algunos ejemplos no muy numerosos, en principio puede parecer que sí⁷. Existe la posibilidad, la opción creativa, de que el proceso de transformación que comporta toda fotografía discorra por derroteros distintos al que marca el de la semejanza con el referente -o que surjan "ruidos" o "parásitos" visuales, buscados o no. Entonces, la disolución de las figuras llega a imposibilitar su distinción y, por tanto, la imagen puede convertirse en un conjunto abstracto cuya capacidad informativa sea puesta en entredicho. En tal caso, la aportación informacional del referente queda reducida a la mínima expresión, pero no anulada: su rastro luminoso y la creatividad del autor quedan registrados. Por consiguiente, incluso la fotografía abstracta participa de la documentalidad. En tanto que la fotografía comporta la unión con una vivencia materializada, siempre es documental. De esta manera queda invalidada la extendida división de la fotografía en artística y documental.

El mayor o menor desarrollo de la documentalidad consustancial al medio dependerá de la voluntad del fotógrafo y de los límites del mismo medio. Ciertamente, buena parte de los estudios teóricos sobre fotografía de las últimas décadas se han encaminado a acotar, respaldados por los avances en la psicología de la percepción, los límites de la imagen fotográfica y su relación con la realidad. El documento fotográfico también tiene límites en su capacidad de registrar la realidad, algunos de ellos infranqueables: "la fotografía es sólo la apariencia del objeto representado", es decir, la imagen de una imagen⁸. Consecuentemente, la pérdida de información en el camino que discurre entre el objeto y su imagen fotográfica es notable. Bordieu sintetiza el proceso de esta manera tan clara y concisa: "entre todas las cualidades del objeto, sólo se retienen las cualidades visuales que se dan en el instante y a partir de un punto de vista único, las cuales son transcritas en blanco y negro [actualmente sobre todo en color], generalmente reducidas y siempre proyectadas en el plano⁹." Al hilo de estas puntualizaciones se puede decir que la imagen fotográfica no es idéntica al objeto al que hace referencia, pero sí permite identificarlo¹⁰. Se establece así una relación de semejanza entre la imagen fotográfica y la imagen que se desprende del referente. Esta relación puede ser más o menos íntima, dependiendo de las características de cada imagen, por lo que se establecen distintos grados de semejanza o, según los semiólogos, de iconicidad. Cuanto más alto sea el grado de iconicidad, mayor será también la densidad informacional. Y como la capacidad de registro del medio fotográfico es usualmente elevada, su grado de iconicidad ha de ser igualmente elevado, como mínimo para los estándares de iconicidad que nos ofrece la tecnología actual.

En resolución, podemos afirmar que no existe un tipo de fotografía de carácter documental, sino que toda fotografía es intrínsecamente documental¹¹.

Límites informacionales de la fotografía

El mito de la perfección de la imagen fotográfica, mito alimentado por su gran capacidad de registro, permaneció incólume durante el primer siglo de su historia. A partir de ese momento empezaron a cuestionarse sus virtudes informativas y ha acabado hoy en día siendo relativizado, que no negado.

Las dificultades que presenta la iconicidad para su pleno desarrollo son, según Santos Zunzunegui, las siguientes¹²:

- a) Eliminación de la información no susceptible de ser reconvertida en términos ópticos.
- b) Paso de la tridimensionalidad a la bidimensionalidad.
- c) Carácter estático.
- d) Alteración del cromatismo típico del mundo.
- e) Encuadre como límite infranqueable.
- f) Dialéctica entre el poder de resolución del ojo y estructura discontinua -granular-.

Algunas de ellas constituyen obstáculos insalvables y otras se traducen simbólicamente a partir de diversas convenciones. La información no visual se pierde irremisiblemente: gustos, olores, sonidos y texturas no dejan rastro alguno en la huella luminosa; el paso de la tridimensionalidad a la bidimensionalidad está apoyado por el artificio de la perspectiva lineal como símbolo espacial, pero la posibilidad de espacio "ocupado" desaparece; el movimiento queda registrado sólo haciendo uso de recursos simbólicos; la gama cromática de la realidad es traducida a una escala de grises dependiente del tipo de película utilizada -ortocromática, pancromática...-, o bien a un registro cromático reducido y alterado por la temperatura de color del momento de la toma y el tipo de película o papel usados; el encuadre, forzosamente estático, determina unos límites inamovibles y crea el denominado fuera de campo; por último, la estructura granular puede llegar a evidenciar las partículas que componen la imagen y, por ende, manifestar la discontinuidad de la misma -dependiendo del poder de resolución del ojo y del material utilizado-. Sin embargo, de entre todas las carencias, es quizás la de la imposibilidad de trascender el aquí y el ahora la más acusada.

Algunos de los límites de la fotografía, ya lo hemos dicho, han sido minimizados mediante el uso de recursos simbólicos; otros han sido ampliados mediante diversas mejoras de tipo técnico. La primera dificultad que surge en el camino que lleva hasta una hipotética iconicidad absoluta es la eliminación de la información no susceptible de ser reconvertida en términos ópticos. Y obviamente, si la luz del referente es insuficiente, éste no puede ser reconvertido en términos ópticos. Los recursos utilizados serían innumerables, y también sus lenitivos: la imposibilidad de captar el cromatismo del entorno por parte de la mayoría de procesos fotográficos, por ejemplo, llevó al artificio de pintar las fotografías a la acuarela; la escasa sensibilidad de las primeras placas provocó que muchos individuos quedaran retratados con los ojos difuminados por el inevitable parpadeo, con lo que el retoque se hizo necesario, etc.

Otros límites pueden ser parcialmente salvados mediante la propia experiencia de la realidad del receptor. Éste tiende con frecuencia a aplicar el conocimiento que posee del entorno en las lagunas informacionales que presenta toda imagen fotográfica. La consecuencia directa de este proceso es la tergiversación parcial -puede ser insignificante o determinante con relación al conjunto- de la imagen. Toda laguna informativa percibida por el receptor comporta una tensión visual que debe mitigarse, aun a costa de la verdad. Y como la laguna más evidente es la limitación que supone el aquí y el ahora de toda imagen fotográfica, la tergiversación más evidente se hallará en el antes y el después de la imagen, y en el espacio contiguo a la parte encuadrada. La precariedad informacional de una fotografía descontextualizada es absoluta. Una imagen fuera de su contexto puede ser cualquier cosa.

Junto a las limitaciones provocadas por la naturaleza misma del medio, existen otras externas a él, procedentes del entorno, de la manipulación no preceptiva de la imagen por parte del fotógrafo. Estamos hablando de los "ruidos" comunicacionales. Joan Costa define los ruidos fotográficos, restrictivamente, como "todos aquellos elementos visuales que no percibimos en la visión directa del objeto y sí en su imagen fotográfica¹³." Una acepción más genérica diría que ruidos son "todos aquellos elementos que interfieren en la comprensión del mensaje¹⁴." Las causas de ruido aducidas en el medio fotográfico son las siguientes:

1. Utilización de palabras o imágenes que no corresponden al campo de experiencias del receptor.
2. Presencia de mensajes que tienen exceso de información, lo que dificulta su descodificación.
3. Inclusión de textos que acompañan a una imagen entorpeciendo o desviando la atención.
4. Exceso de esquematización y/o abstracción que dificulta la comprensión del mensaje.
5. Incorrecta utilización de colores que ofrecen un significado que no se corresponde a la realidad.
6. Insuficiente calidad técnica que dificulta su correcta interpretación."¹⁵

La virtud del análisis de Costa sobre los ruidos visuales estriba en que considera que éstos (los ruidos materializables), usados intencionalmente por el fotógrafo, se convierten en signos específicos de la fotografía, que pueden aumentar la gama de posibilidades creativas de la fotografía.

A tenor de lo expuesto podemos decir que no existe en fotografía la documentalidad absoluta: siempre se crearán nuevas alternativas técnicas que aumenten el grado de iconicidad de la imagen *ad infinitum* -mayor poder de resolución, ajuste cromático, corrección de perspectivas, etc.-. Asimismo, siempre se establecerán nuevos límites o se alterarán los ya existentes, porque la ausencia de límites no es la documentación, son los objetos mismos, su fisicidad. La fisicidad de los objetos y su ubicación en el espacio seguirán siendo afortunadamente insustituibles: "en todas partes dondequiera exista una completa experiencia espacial para la vida, ninguna representación es suficiente"¹⁶. La realidad virtual -en teoría, la documentalidad a su más alto exponente- jamás podrá transgredir los límites de la virtualidad, porque éstos se renuevan constantemente hasta el infinito.

Objetividad y subjetividad en el documento fotográfico

El documento fotográfico es forzosamente subjetivo, por más que la mecanicidad del medio intente encubrir esta cualidad. No obstante, hay que reconocer que el medio ofrece muchos recursos generadores de objetividad que, si son potenciados adecuadamente por el operador, convierten en una tarea ardua el rastreo de la subjetividad. Se trata, en definitiva, de la tensión que se establece entre la denotación y la connotación, entre la indicación y la interpretación. Ambos elementos se dan siempre en el fenómeno fotográfico sin excluirse mutuamente.

El ideal del documento fotográfico se condensa en la indicación; la "huella luminosa formalizada" indica la existencia de un referente registrándolo. Pero esta acción lleva ya el germen de la interpretación: la indicación misma y su formalización. Indicar algo supone un primer grado de interpretación, puesto que implica un proceso de selección del entorno, un conferir importancia a lo seleccionado en detrimento de lo no seleccionado. Y seguidamente, su formalización en una superficie sensible -elementos con los que se manifiesta el primer peldaño de la creatividad-. Como la propia mirada es de por sí subjetiva, la toma fotográfica también debe serlo; la toma fotográfica no puede sustraerse a aquélla.

A la implícita subjetividad que manifiesta toda indicación hay que unirle la explícita subjetividad que supone toda interpretación. La mirada del receptor, al centrarse en una imagen, aplica automáticamente lo que Schaeffer denomina "saber lateral", esto es, el conjunto de conocimientos y creencias que tenemos acerca del objeto representado, tomados en el sentido más amplio posible¹⁷. Arnheim afirma que "la imagen viene determinada por la totalidad de experiencias visuales que hemos tenido de ese objeto, o de esa clase de objeto, a lo largo

de nuestra vida", a lo que habría que añadir que incluso la información no visual está a menudo implicada en el proceso de percepción, a modo de de sinestesia¹⁸. La contemplación de la imagen de un limón puede venir asociada, y mediatizada, por el conocimiento de su acidez. El poder de connotación de las imágenes fotográficas es realmente considerable. El propio Barthes pondera su poder de esta manera: "la connotación llega muy lejos. ¿Hay que afirmar que es imposible una denotación pura, un más acá del lenguaje?"¹⁹

El documento fotográfico, ansioso por lograr una objetividad que reafirmaría su vocación primigenia, se queda siempre a medio camino. Únicamente estableciendo con escrupulosidad unos parámetros técnicos que posibiliten la lectura unívoca de la imagen -caso de la fotogrametría, por ejemplo- avanza un poco más en esa dirección. Al fin y al cabo, es la propia subjetividad de la documentalidad la que asegura sus posibilidades estéticas, porque la documentación misma acaba convirtiéndose en interpretación.

NOTAS

1. PEIRCE, Charles S.: *Collected Papers*, vol. I y II. Ed. Harvard Univ. Press. New York, 1931, 1960. (Citado en DUBOIS, Philippe: *El acto fotográfico: De la representación a la recepción*. Trad. de Graziella Baravalle. Ed. Paidós. Col. Paidós Comunicación nº 20. Barcelona, 1986, y en SCHAEFFER, Jean-Marie: *La imagen precaria: Del dispositivo fotográfico*. Trad. de Dolores Jiménez. Ed. Cátedra. Col. Signo e Imagen nº 22. Madrid, 1990.)
2. PEIRCE, citado en SCHAEFFER, J.-M., *ibidem*, pág. 42.
3. Citado en BIFET, Roser; CASANELLES, Eusebi (textos): *La força de la imatge: 150 anys de fotografia*. Ed. Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1990, pág. 10.
4. DUBOIS, P., *op. cit.* pág.31.
5. Documento es, según García Gutiérrez, "todo medio material que transmite cualquier tipo de mensaje", o sea, cualquier tipo de información. Eso sí, debemos matizar que esta información es diferente de la que aporta su propio soporte material. V. GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio Luis: *Lingüística documental*. Ed. Mitre. Barcelona, 1984, pág. 34.
6. El documento fotográfico cumple, además, con las premisas restrictivas que algunos documentalistas exigen a todo documento para ser considerado como tal: un soporte material, un contenido y un medio. NÚÑEZ CONTRERAS, L.: *Archivística. Estudios básicos*. Ed. Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla, 1981, pág. 34.
7. No se consideran en este trabajo los quimigramas, de origen no exactamente fotográfico.
8. APARICI, Roberto; GARCÍA MATILLA, Agustín; VALDIVIA SANTIAGO, Manuel: *La imagen*. Ed. UNED. Madrid, 1992, pág. 48.
9. BORDIEU, Pierre: *Un art moyen: Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Ed. de Minuit. Col. Le Sens Commun. Paris, 1965, pág. 108.
10. Al menos para un receptor familiarizado con el dispositivo fotográfico.
11. Es significativo que, al espigar el término "documento fotográfico" entre los autores del siglo XIX, éste brille por su ausencia, sobre todo cuando el empleo de la fotografía con finalidad reproductora se desarrolló con rapidez. Probablemente daban por sobreentendida la documentalidad de la fotografía. La comprensión de esta característica específica, su evidencia, conllevó su superación terminológica. La confusión ha surgido ya en nuestro siglo: "aplicada a la fotografía, la palabra documento fue usada por primera vez por J.E.A. Atget a inicios del s. XX" (ROTHSTEIN, Arthur, *Documentary Photography*. Focal Press. Boston, 1986, pág. 1.) El desbarajuste creció espectacularmente a partir de los años treinta, con los trabajos fotográficos basados en la Depresión Americana, momento en que aparece la fotografía documental como estilo. Desde entonces, esta confusión se ha mantenido.

12. ZUNZUNEGUI, Santos: *Pensar la imagen*. Ed. Cátedra. Col. Signo e Imagen nº 15. Madrid, 1990, págs. 132-133.
13. COSTA, Joan: *El lenguaje fotográfico*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1977, pág. 40.
14. APARICI, R.; GARCÍA MATILLA, A.; VALDIVIA SANTIAGO, M., *op. cit.* pág. 50.
15. *Ibidem*, pág. 51.
16. ZEVI, Bruno: *Saber ver la arquitectura*. Trad. de Cino Calcaprina y Jesús Bermejo. Ed. Poseidón. Barcelona, 6ª ed., 1991.
17. Expresión frecuentemente utilizada en su libro antes citado.
18. ARNHEIM, Rudolf: *Arte y percepción visual*. Trad. de Mª Luisa Balseiro. Alianza Editorial. Col. Alianza Forma nº 3. Madrid, 6ª ed, 1985, pág. 63.
19. BARTHES, R.: "El mensaje fotográfico", en *Lo obvio y lo obtuso*. Ed. Paidós. Col. Paidós Comunicación nº 21. Barcelona, 1992, pág. 26.

RÉSUMÉ

La spécificité de la photographie est due à son caractère d'indice qui, à son tour, représente la base de sa capacité documentaire, intrinsèque au moyen. Cependant, il existe certaines limites à cette capacité, ce qui fait que le niveau d'iconicité par rapport au motif enregistré ne soit pas le plus élevé possible. Ce à quoi, d'autre part, il faut ajouter l'existence de "bruits" communicationnels qui nuisent à la documentalité. De plus, bien que le caractère mécanique du moyen favorise l'objectivité, il n'est pas exempt d'un composant subjectif sans aucun doute important, qui en permet d'ailleurs la fonction esthétique.

SUMMARY

The specific nature of photography comes from its indicative character, a character which in turn forms the foundation of the documentary capacity inherent to the medium. There are nevertheless certain limitations on that capacity which mean that the degree of iconicity in relation to the motif recorded is not as high as it could be. To this is added the existence of communicational "noises" which get in the way of the documentary function. Similarly, despite the fact that the mechanic character of the medium fosters objectivity, the medium is not free from a clearly important subjective element, which is what renders possible its aesthetic function.