



## La estética fotográfica en el paso a la digitalización. Primera parte

### La Ontología de la imagen fotográfica análoga

**Alberto J. L. Carrillo Canán y María de Lourdes Gómez Mendoza (BUAP)**

acarrillo\_mx@yahoo.com / gmlourdes08@hotmail.com

Tomando como marco general el problema filosófico de la estética de los nuevos medios, nos interesa discutir los cambios en la ontología y la estética de la imagen fotográfica que se han generado a partir de la digitalización de la imagen. Examinaremos la evolución que ha tenido el medio fotográfico en relación con la cuestión del realismo en la imagen fija, tanto análoga como digital. Por realismo plástico en general se entiende aquí la noción básica de que "(...) el arte es (...) la reproducción exacta de la naturaleza (...)".<sup>1</sup> El término "realismo" se utiliza aquí como categoría estética y será en relación con ella que avanzaremos de la ontología y la estética de la fotografía a las de la imagen digital fija en general, la cual de las imágenes digitales es la más cercana a la fotografía. En nuestro examen veremos que el realismo de la imagen digital se mueve entre el realismo propio del registro icónico de información lumínica y el realismo plástico de una ilusión tecnológica. Esto nos servirá para establecer en términos ontológicos la existencia de *tres medios diferentes*: el pictórico tradicional, el fotográfico ya sea análogo o digital y, por último el pictórico digital, cada uno con su categoría estética determinante la cual dependen de la naturaleza del medio en cuestión. Finalmente ilustraremos nuestro análisis con la obra artística de Pedro Meyer, uno de los pioneros en México y en el mundo en el campo de la fotografía que se ayuda del procesamiento digital de imagen.

La discusión de los problemas señalados se hará en tres partes. En esta primera parte abordamos el asunto de la "ontología de la imagen fotográfica" concentrándonos en la fotografía tradicional o análoga. La segunda parte estará dedicada a la ontología de la imagen digital fija así como a la estética de la imagen tecnológica fija en general. En la parte tercera y final resolveremos definitivamente el problema de la diferencia ontológica entre los tipos principales de imagen fija y sus categorías estéticas, todo lo cual se ilustrará y precisará examinando la estética de la imagen tecnológica en el caso del artista Pedro Meyer.

### 1. Introducción

La "ontología de la imagen fotográfica" discutida por André Bazin, así como el carácter indécico de la fotografía según Philippe Dubois, nos servirán para determinar los elementos que distinguen a la fotografía análoga de la imagen digital, en especial respecto de sus cualidades estéticas. Introdutoriamente y de una manera muy general e incompleta diremos por ahora que mientras que la imagen análoga es indécica, la digital tiene una determinación "ontológica" que podemos acotar mediante dos características: 1) la codificación digital de la información análoga proveniente del entorno lumínico y 2) la *transformación* de dicha información análoga codificada digitalmente. Mientras que la mera digitalización de la información análoga también es indécica y no implica ninguna creación, nada que vaya más allá de la información

---

<sup>1</sup> Formulación crítica de Baudelaire, en: AF 22. Véase la lista de bibliográfica y de abreviaturas al final de este texto.

análoga misma y las cualidades estéticas que la acompañen, la transformación de la información digitalizada, llevada más allá de cierto punto, para ser precisos, al punto de la *manipulación*, significa eliminar el carácter indéxico de la fotografía (análoga o digital) y e implica literalmente la creación de imagen, llevándola hasta la *ilusión*, es decir, hasta la generación de algo nuevo respecto de la información análoga original correspondiente a los motivos fotográficos propiamente dichos, con lo que el carácter estético de la imagen también resulta alterado radicalmente: en vez de motivos reales se tienen motivos ilusorios. En este sentido, la mera codificación digital de la información análoga mantiene al fotógrafo en el nivel del *registro* de información lumínica, que es el nivel definitorio de la *fotografía* análoga y la digital, mientras que la manipulación de la información digitalizada va más allá de la fotografía propiamente dicha llegando al nivel de la *creación* de imagen y, con ello, a un nivel que en cierto sentido – pero solamente en cierto sentido muy general – es ontológica y estéticamente análogo al de la pintura. Mientras que el fotógrafo análogo es básicamente un reproductor mediante registros automáticos, con sus cualidades estéticas correspondientes, el fotógrafo digital puede utilizar la reproducción o los registros para ir más allá de ellos y lograr una creación ilusoria diferente de la estética del mero registro. En suma, la fotografía digital, llevada a cierto nivel en su transformación, se convierte en un medio radicalmente diferente de la fotografía análoga, no solamente en términos de su naturaleza (“ontología”) sino también en términos estéticos. Adelantado resultados diremos aquí que la estética de la fotografía, análoga y digital, es la *estética del extrañamiento*, mientras que la imagen digital en sentido amplio se ubica en la *estética de la ilusión*, hasta cierto punto como la de la pintura; para distinguir esta ilusión específica de la *ilusión pictórica* tendremos que hablar de la *ilusión tecnológica*.

## 2. La “ontología de la imagen fotográfica”

En esta sección abordaremos el problema de la naturaleza de la imagen fotográfica análoga o tradicional basándonos fundamentalmente en Bazin y en Peirce, no obstante, nos será de utilidad hacer referencia a otras concepciones sobre el asunto. Como quedará claro ya desde aquí, la diferencia entre realidad e ilusión será fundamental para entender el tipo de realidad específico de la imagen fotográfica y siendo la ilusión una categoría estética fundamental, resulta plausible que en la clarificación de la ontología de la fotografía la dimensión estética desempeñará un papel central. También vale la relación inversa: la clarificación del problema estético de la fotografía y de la imagen fija en general depende de la clarificación de la naturaleza del medio correspondiente, es decir, la estética del medio es en primer lugar un problema del ser del medio.

### 2.1 El orden de realidad de la fotografía según Bazin

El teórico cinematográfico André Bazin aborda explícitamente lo que él considera problema de la “ontología” de la imagen fotográfica, sin embargo, a pesar de su agudeza teórica Bazin no es filósofo profesional y su texto seminal sobre la “ontología de la imagen fotográfica” es un mero ensayo,<sup>2</sup> por lo que es necesario hacer alguna precisión a sus aportaciones, lo cual requiere reconstruir elementos esenciales de su teoría. Un filósofo profesional podría empezar por señalar que lo que Bazin llama la “ontología” de la imagen fotográfica parece ser más bien su naturaleza

---

<sup>2</sup> El artículo medular así titulado es el que abre la famosa recopilación de ensayos de Bazin titulada *What is Cinema?*, publicada por Jan Renoir.

tecnológica, lo cual no es, sin más, un problema filosófico, sino más bien un problema de la ciencia empírica. Sin embargo, aquella naturaleza de la imagen fotográfica discutida por Bazin, tiene en realidad implicaciones filosóficas, según veremos; pero para ello es necesario reconstruir en sus grandes líneas algunas de las ideas centrales de Bazin en el texto señalado.

La invención de la fotografía fue el resultado de numerosos experimentos acumulados que satisficieron el anhelo de lograr la reproducción plástica perfecta de un objeto mediante técnicas desarrolladas *ex profeso*. Obviamente, los primeros antecedentes de las técnicas de reproducción se encuentran en productos de antiguas civilizaciones para las cuales la reproducción plástica era un procedimiento mágico: *reproducir* algo ya existente era conservarlo – la máscara egipcia del cadáver momificado “conservaba” la faz del difunto –, mientras que *producir* una figura plana o tridimensional era anticipar una realidad, por ejemplo, la imagen propiciaba la caza (Lascaux) o la fertilidad (Venus de Willendorf) (WC1 10). La evolución paralela del arte y la civilización liberó a las artes plásticas de su función mágica original, de tal manera que tanto el deseo de “preservar artificialmente la apariencia corporal” (WC1 9) de un ente “raptándolo del flujo temporal para mantenerlo el dominio de la vida” (WC1 9), como la práctica mágica propiciatoria, dieron paso al ideal profano de la reproducción plástica perfecta. Así, según Bazin, “(...) en el siglo XV la pintura occidental comenzó a despreocuparse de la expresión de una realidad espiritual (...) para tender a la *imitación* más o menos completa del mundo exterior.” (WC1 11)<sup>3</sup> Este es el problema estético del realismo en las artes plásticas: el ideal de la reproducción del “exterior” o de la naturaleza, ideal que en tanto tal había surgido ya por vez primera entre los pintores y los escultores de la Grecia Clásica.<sup>4</sup>

Por lo que hace a la imagen bidimensional, Bazin señala que la aparición de la fotografía liberó a la pintura de su incesante búsqueda de la reproducción perfecta, es decir, la liberó de la “obsesión por el realismo” (WC1 12) de una manera por demás revolucionaria. Por una parte, la forma dejó de tener un *valor imitativo* y pudo ser devorada por el color (cfr. WC1 16); por otra, la fotografía va más allá de la mera “ *semejanza hasta la identidad misma [de la imagen] con su modelo*” (WC1 16). En términos pictóricos lo primero lleva a la pintura abstracta (por ejemplo Rothko), mientras que lo segundo es la evidencia de la aparición de un medio nuevo, totalmente diferente de la pintura, un medio nuevo en el que la *reproducción* no es simple semejanza sino *duplicación* real: el objeto adquiere no una mera imitación sino un verdadero doble en su imagen fotográfica dado que la fotografía es “la toma de una *impresión* mediante la manipulación de la luz” (WC1 12),<sup>5</sup> es decir, la fotografía es una “*transferencia de la realidad de la cosa a su reproducción*” (WC1 14) o, en otras palabras, “[l]a imagen fotográfica es el objeto mismo, (...) debido al proceso del que surge, *comparte el ser* del modelo del cual es la reproducción; ella es el modelo.” (WC

<sup>3</sup> Las cursivas al interior de una cita son nuestras a menos que expresamente se indique que son del autor del texto citado.

<sup>4</sup> Recuérdese aquí la anécdota contada por Plinio el Viejo sobre la disputa entre Zeuxis (nacido aprox. en el 464 a. C.) y Parrasios para decidir quien era mejor pintor. Zeuxis pintó unas uvas que al ser develadas engañaron a los gorriones, después de lo cual Zeuxis pidió a Parrasios que corriera el velo de su pintura para poder apreciarla, resultando que la cortina era pintada, a continuación Zeuxis declaró vencedor a Parrasios porque si bien él, Zeuxis, había engañado a los gorriones, Parrasios lo había engañado a él. Cierta o no, la anécdota atestigua la vigencia del ideal realista como marca de excelencia pictórica ya en la Grecia Clásica.

<sup>5</sup> Como lo expresa de una manera más precisa técnicamente Dudley Andrew en su prólogo a la edición inglesa de Bazin: se trata de la “*impresión*” de un “*patrón único de luz refleja [propio del objeto] sobre la emulsión*” (WC1 xv).

14).<sup>6</sup> Con ello se subvierte la situación mágica original de las artes plásticas: en vez de la substitución de la identidad del objeto reproducido por su imagen (cfr. WC1 10), la fotografía nos entrega la verdadera “identidad del modelo y la [su] imagen” (WC1 10). En vez de un substituto mágico de la identidad se tiene la *duplicación tecnológica* del modelo en su reproducción fotográfica.<sup>7</sup>

Por lo demás, dado que según Bazin el problema estético del realismo es “esencialmente la historia de la *semejanza*” (WC1 10), resulta natural que en el paso de la simple *semejanza* entre objetos a cierta *identidad* entre los mismos, Bazin distinga un problema ontológico implícito en el desarrollo que va desde la *reproducción plástica* de la realidad a su *reproducción tecnológica*, problema que está parcialmente oculto por el hecho de que ambas son reproducciones de la realidad. Tal vez la mejor manera de mostrar que realmente aquí hay un problema ontológico propiamente dicho es seguir la propia sugerencia de Bazin en el sentido de que “[e]l mundo estético del pintor es de diferente clase que el mundo alrededor de él (...)” (WC1 15) – ya que los límites de tal mundo estético “(...) encierran un microcosmos substancial y esencialmente diferente (...)” (WC1 15) del mundo que rodea al pintor –, mientras que, por el contrario, “[l]a fotografía en tanto tal y el objeto mismo [el modelo] *comparten un ser común*, a la manera de una huella digital.” (WC1 15) En otras palabras, “(...) la fotografía realmente contribuye en algo al orden de la creación natural en vez de ofrecer un *substituto* del mismo.” (WC1 15)

Queda claro que la insistencia de Bazin en que la fotografía y el objeto fotografiado tienen cierta identidad, en que comparten el ser, refiere a un orden común de la realidad, refiere al hecho de compartir o ser parte de un mundo que es completamente diferente del “mundo estético del pintor” (WC1 15), del mundo de la ilusión pictórica. Y en verdad, el mundo de la fotografía es el mismo que el mundo que rodea al pintor, es el mundo de la “creación natural” (WC1 15), expresión que, obviamente, no desconoce que una fotografía es un artefacto, algo creado por el hombre, sino que indica que la fotografía pertenece al mismo orden de realidad que su objeto o modelo. La imagen pictórica genera una ilusión de realidad, una ilusión del mundo que rodea al pintor, ofrece un mero “substituto del mismo” (WC1 15); por el contrario, la fotografía en su significado o relevancia tiene la misma importancia que tiene la “huella digital” respecto del dedo que es su modelo, la misma que tiene la huella del dinosaurio respecto del animal mismo. En otras palabras, la densidad ontológica de la fotografía no es la de la ilusión, que es en lo que reside la densidad ontológica de una pintura figurativa – el verdadero y único competidor pictórico de la fotografía, dado que la pintura abstracta pertenece a otro mundo estético que el del realismo plástico –; la densidad ontológica de la fotografía, el orden de realidad al que pertenece – independientemente de sus cualidades estéticas – es el mismo orden de realidad que el del objeto fotografiado. Por eso, como dice Bazin, “[l]a fotografía nos afecta como un fenómeno en la naturaleza (...)”. (WC1 13). Siguiendo entonces la sugerencia de Bazin, podemos decir que la pintura no agrega nada al orden de la realidad sino solamente al de la ilusión, mientras que la fotografía se suma al mundo con una realidad que es del mismo orden que su modelo – como la huella del animal se suma al mundo del animal, “al de la creación natural” (WC1 15), es decir, la fotografía se suma al mundo de la realidad, no de la ilusión. En otras palabras, mientras que la realidad definitoria o esencial de la pintura no es la de ser un objeto

---

<sup>6</sup> Dado que en este caso las cursivas en la cita son del autor, nosotros usamos subrayados para resaltar lo que queremos.

<sup>7</sup> Para Barthes la fotografía *repite mecánicamente* su motivo (cfr. CL 4).

del mundo sino la de ser una ilusión, la fotografía misma es una realidad del mundo, más acá de toda ilusión.<sup>8</sup>

Por supuesto, expresiones de Bazin respecto de la fotografía, como el que es una “huella”, una “impresión” (WC1 12), un “molde lumínico” (WC2 98), y otras, pueden precisarse más. Una oportunidad de lograr tal precisión es recurrir a la teoría peirceana del índice, lo cual haremos siguiendo a otro autor.

## 2.2 De la semejanza pictórica al índice

Philippe Dubois hace un recorrido por las diferentes posiciones sostenidas a lo largo de la historia de la fotografía y concluye que van de “la verosimilitud al index” (cfr. AF 21). Dubois distingue tres momentos históricos de la teorización sobre la fotografía: la imagen como *imitación* de lo real (verosimilitud), la imagen como *transformación* de lo real y, finalmente, como *huella* de lo real, momentos que corresponden a tres tipos de teorías, a saber, la de la mimesis, la del código y, finalmente la teoría de la referencia (index) (cfr. AF 1983).

Históricamente, según Dubois, la primera posición, planteada en el siglo XIX, consideró a la imagen fotográfica como la *imitación* más perfecta de la realidad (cfr. AF 20). La naturaleza de la fotografía es tal que “(...) permite hacer aparecer una imagen de forma ‘automática’, ‘objetiva’ y casi ‘natural’ (...) sin que intervenga directamente la mano del artista (...)” (AF 22), con lo que la semejanza, la verosimilitud de la imagen, queda asegurada al no depender de la habilidad y el estilo personales del pintor. En otras palabras, la idea subyacente es considerar a la naturaleza técnica de la fotografía como la base de una *capacidad mimética* excepcional. No es que se considere en sí misma dicha naturaleza técnica sino que se le juzga en relación con el principio de la mimesis. Como lo podría decir McLuhan, se considera un medio emergente, la fotografía, con categorías propias de un medio pretérito, la pintura. La categoría pretérita para considerar el novel medio de la fotografía era, en este caso, la categoría de la semejanza.<sup>9</sup> Por otra parte, esta capacidad mimética excepcional, tecnológica, de la fotografía plantea casi de inmediato un conflicto en términos de teoría estética, de la concepción del arte.

Para la idea del arte – popular en el siglo XIX – como imitación de la realidad, frente a la capacidad imitativa de la fotografía el artista está en desventaja, es inferior y, con ello, necesariamente deviene superfluo. El realismo plástico, como ideal estético supremo de la pintura y la escultura, resulta insostenible si es que se quiere salvar al artista y su función frente al asalto de la fotografía. La irrupción de la técnica fotográfica en el tradicional terreno de la reproducción obliga tanto a artistas como a teóricos estéticos a desplazarse del realismo hacia otras categorías estéticas. En primer lugar, el realismo fotográfico ya no está ligado a la *ilusión* de realidad. Mientras que la pintura de la Mona Lisa o el retrato de Enrique VIII dan la ilusión correspondiente al permitir ver algo solamente como el pintor lo vio o lo imaginó, la fotografía de una persona, aún de una persona difunta, permite ver algo con su apariencia objetiva dado que es registro de propiedades lumínicas generadas por la presencia de dicha persona en alguna ocasión y en algún lugar determinados. En vez

<sup>8</sup> Por supuesto, es posible abordar el asunto de la ilusión estética plástica como un tipo particular del problema filosófico de los mundos posibles, pero esto iría mucho más allá de la simple clarificación de que, en efecto, Bazin tiene razón en su sugerencia de que la representación fotográfica en su diferencia de la reproducción pictórica no es un mero problema de las ciencias empíricas sino, además, un problema de la reflexión filosófica propiamente dicha.

<sup>9</sup> McLuhan tiene frases notables acerca de esto, como aquella de que se inicialmente se consideraba al automóvil como un carromato sin caballos (cfr. UM 292)

de ilusión, a diferencia de la pintura, la fotografía ofrece realidad: una verdadera huella o impresión de una realidad. En otras palabras, la dimensión estética de la fotografía ya no puede ser la del realismo propio de la ilusión plástica.

Por supuesto, una salida al problema consiste en negar básicamente el carácter estético o artístico de la fotografía y adoptar la posición de que lo propio de la misma es la tarea meramente documental, apegada, a la referencia, a lo concreto, al contenido (cfr. AF 27); sin embargo, aún así, el “daño” al realismo plástico queda hecho: la capacidad para la copia desarrollada por el pintor siempre será inferior a la reproducción automática distintiva del medio fotográfico. Por ello, la degradación teórica de la fotografía a mera técnica de registro sin dimensión estética propiamente dicha, debe ir acompañada, de todos modos, por un abandono del realismo como categoría estética. Por ello, si para la fotografía queda la esfera de lo documental, para el arte pictórico quedaría la forma, lo imaginario (cfr. AF 27) y, podríamos agregar, lo abstracto, el paso de la representación a la expresión – en cierto sentido, la “musicalización” de la pintura, como la entendió Kandinsky –. Por otra parte, las referencias históricas, comprueban que en efecto, la originalidad de la fotografía se atribuía a su objetividad, dado que entre el objeto inicial y su representación no se interpone nada más que una cámara; de ahí su utilidad científica y documental. Niepce, por ejemplo la ocupó para registrar grabados, Fox Talbot, desde 1839, fotografía plantas y flores, y también se tienen los famosos reportajes sobre la campaña de Crimea o la Guerra de Secesión en Norteamérica. Todo ello da muestra cumplida del temprano uso documental de la fotografía.

Por nuestra parte, estamos lejos de negar o minimizar la dimensión estética de la fotografía, pero este tema lo abordaremos más abajo; por lo pronto retomaremos el tren de ideas básico expuesto por Dubois respecto de la teorización sobre la fotografía que va desde la idea de una mimesis potenciada hasta la idea del índice.

La segunda posición señalada por Dubois, que se ubica básicamente el siglo XX, es la que considera a la fotografía como transformación de lo real a través de su representación mediante un conjunto de convenciones variables, ligadas meramente al tiempo y al lugar. Con ello la imagen fotográfica ya no se considera un registro, un simple efecto del arreglo lumínico sino, para empezar, como el resultado de un conjunto de convenciones visuales y espaciales. Según esta corriente la fotografía no es, de ninguna manera, una mera reproducción de lo real sino su transformación al hilo de convenciones, “en el mismo sentido que el lenguaje” (AF 20), convenciones que como el lenguaje son algo, “culturalmente codificado” (AF 20) y naturalmente, arbitrario.

En particular Damisch, Bourdieu, Braudry, entre muchos otros, se levantan contra la idea de la mimesis fotográfica y subrayan que la fotografía está codificada tanto desde el punto de vista técnico como cultural, social y estético (cfr. AF 33). Para sostener esto se partió de la simple observación de que la imagen fotográfica no es perfecta, contiene fallas en la representación y este argumento fue utilizado desde finales del siglo XIX y principios del XX por los defensores de la fotografía como arte, específicamente por los pictorialistas,<sup>10</sup> que buscaron temas y efectos cuasi pictóricos,

---

<sup>10</sup> El término “pictorialismo”, está asociado con cierta noción de “fotografía artística”, y se originó en el libro de Robinson, *Pictorial Effect in Photography* (1869). El término se refiere a un tipo de fotografía desarrollada entre finales de la década de 1880 y 1920. Frente a la concepción del producto fotográfico como algo meramente técnico, los pictorialistas defendieron la idea de que la fotografía puede ser una obra de arte; esto fue parte de un movimiento que intentó marcar distancia entre la práctica fotográfica de aficionados y la profesional, oponiéndose a la idea de la fotografía como mercancía. El pictorialismo buscaba “hacer arte” acercándose a la pintura tanto en sus temas como en el aspecto final. En este sentido los pictorialistas buscaban conseguir fotografías con una composición y un acabado

muy cercanos al impresionismo, con recursos como la goma bicromatada, carbones, bromóleo, platino o bien interviniendo los lentes aplicando vaselina. Ellos René Colson, Constant Puyo, George Davison, Robert Demachy entre otros desarrollaron estas técnicas y la idea correspondiente.

Una vez señalada cierta brecha entre el objeto fotografiado y su reproducción fotográfica, el siguiente paso consistió en buscar lo convencional en la fotografía. Así por ejemplo, para Pierre Bourdieu "(...) la fotografía es un sistema convencional que expresa el espacio según las leyes de la perspectiva (habría que decir, de una perspectiva (...)" (MA 73.), de hecho, según Bourdieu, la fotografía "(...) le debe su apariencia de objetividad (...) a la conformidad con reglas que definen su sintaxis dentro de su uso social (...)" (MA 77). En otras palabras, existirían "(...) normas que organizan la captación fotográfica del mundo (...)" (MA 6); obviamente tales "normas" son un asunto de convención y resultan "(...) indisociables del sistema de valores propios de una clase, de una profesión o del círculo artístico, respecto del cual la estética fotográfica no es más que un aspecto (...)" (MA 6), por supuesto, un "aspecto" de una ideología total, dominante y multiforme.

Por su parte, Damisch denuncia el que, según él, "la familiaridad con la imagen [fotográfica]" (citado por Dubois, AF 36) lleva a que la misma "(...) parezca totalmente natural y que no se preste atención a su carácter *arbitrario* y altamente elaborado (...)" (citado por Dubois, AF 36); de hecho, según Darmisch, las imágenes fotográficas "(...) no tienen una base natural (...) pues los principios que dirigen la construcción de una máquina fotográfica (...) están ligados a una noción *convencional* del espacio y la objetividad (...)" (citado por Dubois, AF 36). En suma, para los teóricos de la transformación o la construcción convencional de la realidad por medio de la fotografía, esta no es un agente inocente y realista, por lo que pasan a una especie de denuncia de la misma a partir de la "desconfianza en cuanto a la objetividad, la neutralidad y la naturalidad del medium fotográfico" (AF 42).<sup>11</sup> Por supuesto, en este marco el carácter estético de la fotografía pasa a un plano completamente secundario y, de hecho, la noción de realismo ya no tiene absolutamente ningún sentido más que como un engaño ideológico, de clase.

La tercera posición parte básicamente de la noción de índice o índice introducida por Peirce. El índice es "una representación por contigüidad física del signo con su referente" (AF 42); siendo más específicos, o como diría Peirce mismo, hay una "conexión física" (EP 6) entre el signo y su "objeto" (EP 9).<sup>12</sup> Así, por ejemplo, la dirección de la veleta está en conexión física con el viento, por lo que la orientación de la veleta *indica* la dirección del viento reproduciéndola. De la misma manera, las huellas del dinosaurio indican la presencia del animal en un tiempo dado en un lugar determinado. En el caso de la placa fotográfica, lo que se tiene es la "*huella* de una realidad" (AF 43).<sup>13</sup> Así, discutiendo en contra de la idea de la codificación fotográfica,

---

pictórico. Como puede verse, se trata nuevamente de una situación en la que, como diría McLuhan, se toma un medio pretérito para conceptualizar un medio novel.

<sup>11</sup> Barthes tiene una forma interesante de resumir esta idea: "Entre los analistas de la fotografía (sociólogos y semióticos) la moda actual es remitirse a la relatividad semántica: [la fotografía] no es 'realidad' (con gran desprecio por los realistas, quienes no se darían cuenta que la fotografía siempre está *codificada*), nada sino *artificio*: *Thesis*, no *Physis*; (...) lo que representa está *fabricado*." (CL 88) Es decir la fotografía, lo que muestra, lejos de ser realidad, es mero artificio, una construcción.

<sup>12</sup> Peirce dice: "El índice está *conectado físicamente* con su objeto; ambos forman una unidad orgánica." (EP 9)

<sup>13</sup> Peirce mismo dice lo siguiente: "Las fotografías (...) son en ciertos aspectos exactamente *iguales* a los objetos que representan. *Pero* esta similitud se debe a que las fotografías son producidas bajo circunstancias en las que fueron forzadas físicamente a corresponder punto

Pascal Bonitzer dice que una fotografía “(...) es en primer lugar una *muestra directa* de lo real que la química hace aparecer (...)” (citado por Dubois, AF 45).

Como lo señala Dubois, se subraya ahora la singularidad de lo real, más allá de cualquier convención o código (cfr. AF 45). Esta idea de la singularidad de la “huella” o del índice acoplado con una realidad igualmente singular, como toda realidad, está implícita en las declaraciones de Barthes de que “[u]na fotografía nunca se distingue de su referente (...)” (CL 5), de que “(...) la fotografía siempre lleva a su referente con ella misma” (CL 5), o bien, de que la “[l]a fotografía es literalmente una *emanación* del referente.” (CL 80); de hecho, la “(...) fotografía *repite mecánicamente* lo que nunca podría ser repetido existencialmente.” (CL 4) En todo esto está implícita la cualidad singular de la fotografía y de su referente: un referente corresponde a una fotografía, su fotografía. Para evitar confusiones y discusiones inútiles, digamos que el “referente” es lo que aparece frente al lente – ciertos objetos y su entorno – y que el lente puede “cubrir” desde su ubicación y orientación. El referente así definido es el causante del arreglo lumínico que es captado por el lente y queda registrado sobre la película fotosensible – o, en su caso, el sensor digital –.<sup>14</sup>

El nombre de una persona (“Matías”) o la declaración verbal de un evento (“está lloviendo”) tienen igualmente un referente singular (la persona y el evento), pero en sí mismos son parte de un código y de las combinaciones del mismo y, por tanto aplicables repetidamente a la misma persona y a todo evento similar. Por ello, Barthes dice que la oración, la palabra pueden “correrse” de un lado a otro (cfr. CL 28), y ciertamente eso es un ingrediente de la potencia característica del lenguaje, a saber, la generalidad del código y de sus reglas. Por el contrario, una fotografía es tan singular como su referente, es decir, está más allá o, si se prefiere antes, de cualquier código y de la regla, que son el dominio de lo repetitivo y de lo general. Por ello, Barthes dice con razón que “[l]o que la fotografía reproduce (...) ocurrió solamente una vez: (...) nunca podría ser repetido existencialmente (...)” (CL 4); con ello la fotografía “(...) está fuera [del ámbito] del *significado* (...)” (CL 34). En otras palabras, el dominio de la fotografía es el de la percepción y la percepción es, a su vez, el dominio de lo singular; lo singular antes de toda repetición, de todo patrón y de todo concepto y de toda palabra, que son el dominio de lo general, del código. Más aún, el nombre de la

---

por punto a la naturaleza. En ese sentido, entonces, pertenecen a (...) los signos (...) debidos a una *conexión física*.” (EP 6).

<sup>14</sup> Evidentemente, el referente así definido es relativo al lente, su ubicación y orientación, pero esto no quita ni un ápice a la objetividad de la relación entre el referente y su fotografía. Por ejemplo, el referente acotado por un lente normal de 50mm será diferente del referente del gran angular de 8mm en la misma ubicación y con la misma orientación; el segundo lente permite captar una porción mucho mayor del entorno, sin embargo, la captación, por diferente que pueda ser, es igualmente objetiva. Lo mismo puede decirse de las variaciones en la calidad del lente: por grandes que sean y por mucho que influyan en el resultado, la relación entre el referente y la fotografía sigue siendo igualmente objetiva. Además de los factores ya señalados están, claro, los ajustes hechos a la cámara, por ejemplo, al tiempo y a la apertura, pero también para ellos vale lo mismo: no alteran la objetividad de la relación entre el referente y la fotografía. Por supuesto eliminamos de nuestra consideración del caso de fotografías totalmente sobreexpuestas o totalmente subexpuestas que dan lugar a imágenes totalmente grises blancas o negras, es decir, iguales, para referentes distintos. Por lo demás, una definición más tradicional del referente se limitaría al objeto o motivo de la fotografía, el cual en ocasiones puede ser un tanto ambiguo – por ejemplo cuando se toma una vista amplia –. Pero aún con esta definición más tradicional la situación no cambia esencialmente: en todo caso lo que está frente a la cámara tiene, dados el lente y la cámara y su ubicación y posición, una relación totalmente objetiva con la fotografía. En cualquier caso vale la tesis de Barthes ya citada arriba en el sentido de que la fotografía es literalmente una emanación del referente, una impresión del patrón único de luz correspondiente al referente (cfr. Andrew en: WC1 xv).

persona y la declaración verbal específica del evento están en relación convencional con dicha persona y con el evento, mientras que la fotografía es, como lo formula Barthes, “emanación” de su referente o, siguiendo a Bazin, es su “molde”, está realmente conectada con él a través de una regularidad física, es decir, de manera necesaria.

En síntesis, la revaloración del referente y de la singularidad de su fotografía, significan el rescate de la imagen fotográfica de su disolución, en tanto medio específico, del ámbito de la codificación. Por otra parte, lo cierto es que la relación entre la fotografía y su referente es más intensa, más íntima, no solamente que la de cualquier codificación convencional sino también que la de la mera similitud. Las convenciones son arbitrarias, las huellas y las conexiones físicas no; los similares pueden ser muchos, mientras que cada fotografía es la fotografía singular irrepetible de un singular que en tanto tal es también irrepetible.<sup>15</sup> La fotografía es, ontológicamente, algo mucho más denso, porta mucha más realidad que una mera convención y que una similitud más o menos vaga, a saber, es una *duplicación* o *repetición* de algo, es una verdadera *reproducción*; y es solamente por eso que tiene un referente y también que es similar a su referente. La fotografía tiene, mediante la “conexión física” (Peirce) una relación necesaria con su referente, a diferencia la relación que proviene de la similitud y de la convención. De acuerdo con ello, y precisando la noción de la fotografía como índice, es necesario decir que la fotografía no solamente es un índice sino que, más específicamente, es un índice icónico o bien un icono indéxico. A diferencia del símbolo (Peirce), se parece a su referente, y si se parece a este, es porque a diferencia del simple icono está conectada con él físicamente.<sup>16</sup> Tal es la naturaleza de todo icono indéxico, en particular de la fotografía en tanto huella o impresión lumínica.

### 2.3 El orden de la realidad y el orden de la ilusión

La fotografía en su génesis automática, es una transferencia física, de acuerdo con leyes perfectamente definidas, de lo real a la superficie de la película fotosensitiva. Este es el punto que define la especificidad de la *fotografía análoga*, su propiedad fundamental en términos técnicos, pero que, a su vez, tienen la profunda implicación ontológica de poner a la representación fotográfica *en tanto representación* en el mundo de lo real, separándola radicalmente de la representación plástica cuyo ámbito específico en *tanto representación*, aquel en el que adquiere sentido más allá de ser un objeto mundano, empírico, es el de la ilusión, un ámbito que por definición pertenece al de lo no real. La idea de Bazin en el sentido de que la fotografía y su modelo “comparten el ser”, equivale a la idea peirceana de que en tanto *índice* de su referente la fotografía está en “conexión física” con él.

A partir de aquí el siguiente paso es comparar el carácter indéxico de la fotografía tradicional, análoga, con las propiedades de la *fotografía digital*, como punto de partida de un estudio más amplio que pretende reconocer la manera en que la fotografía digital ha cambiado el trabajo artístico. Para ello, en el intento de clarificar la

---

<sup>15</sup> Por supuesto que una fotografía puede ser duplicada indefinidamente – en papel o sobre un monitor – pero aquí entendemos por “fotografía” la *clase matemática* de todas las imágenes esencialmente iguales de un mismo referente. Así, todos los duplicados de una fotografía dada son la misma fotografía. Por ello Barthes afirma que “[u]na fotografía (...) nunca se distingue de su referente (...)” (CL 5) y que “[l]o que la fotografía reproduce hasta el infinito ocurrió solamente una vez: la fotografía repite mecánicamente lo que nunca podría ser repetido existencialmente.” (CL 4)

<sup>16</sup> Véase la cita de Peirce en la nota de pie de página 13, en la que el mismo Peirce explica la similitud entre la fotografía y su “objeto” debido a la conexión física entre ellos.

diferencia estética entre la imagen fotográfica y la imagen digital fija en general, se hará referencia al estudio realizado por Andrew Darley en su libro *Cultura visual digital* (segunda parte de este trabajo) y finalmente se hará la discusión concluyente sobre el problema de la ontología y la estética de la imagen fija, incluyendo un análisis de la obra de Pedro Meyer (tercera parte de este trabajo).

### **Bibliografía y abreviaturas**

- CL= Barthes, R. (1982), *Camera Lucida. Reflexions on Photography*. Farrar, Strauss, and Giroux, New York 1982.
- WC1 = Bazin, André, *What is Cinema?* Vol. 1, University of California Press, California, 2005.
- WC2 = Bazin, André, *What is Cinema?* Vol. 2, University of California Press, California, 2005.
- MA = Bordieu, P., et al, *Photography. A Middle-brow Art*, Polity Press, Cambridge, 1998.
- AF= Dubois, P., *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Paidós, Barcelona, 1983.
- UM = McLuhan, M., *Understanding Media. The Extensions of Man*, The MIT Press, Cambridge, 1998.
- EP = Peirce, Ch. S., *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings (1893-1913)*, Vol. 2. Indiana University Press, Bloomington, 1998.