



Actas de las VII Jornadas de Investigación en Filosofía para profesores,
graduados y alumnos

10, 11 y 12 DE NOVIEMBRE DE 2008

Departamento de Filosofía
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata
ISBN 978-950-34-0578-9

La fotografía como prueba de la realidad vs. lo real infotografiable: la crítica de François Soulages a Roland Barthes.

Luciana Carrera Aizpitarte
UNLP

Si bien el tema de lo real se enmarca en una investigación más amplia, dado que ambos autores tienen por objetivo encontrar aquello que pertenece específicamente a la fotografía frente a otras artes representativas, tanto Barthes como Soulages se ven obligados a tratar el tema del realismo porque es a partir de este tópico como se ha entendido generalmente la novedad que ha representado la fotografía en relación a otros medios artísticos. En este trabajo acotaremos la discusión a ese problema, intentando mostrar cuáles son las ideas a las que estos autores adhieren y que pueden ayudar a una mejor comprensión de sus desarrollos teóricos. En este sentido, creemos que esos compromisos revelarán que ambos puntos de vista pueden coexistir, dado que responden a diferentes intereses de los autores: Barthes pretende que su reflexión sea una fenomenología de la fotografía, orientada principalmente al retrato, mientras que Soulages pretende contribuir a emplazar la fotografía como arte independiente, productivo, creativo y fuertemente relacionado con la imaginación, frente a las ideas tradicionales que lo relegan a mero medio mecánico de reproducción de la realidad.

El realismo de Barthes

La cámara lúcida se plantea como una reflexión libre y subjetiva acerca de determinadas fotos que han llamado la atención del autor, con el fin de encontrar un elemento que defina a la fotografía en su especificidad frente a las demás artes. Abocado a esta tarea, Barthes encuentra, en una primera etapa, que la fotografía es naturalmente déictica, es decir, nos da lo representado sin mediación y sin grados. Sin que medie una reflexión, la foto presenta al referente señalándolo, diciendo solamente “esto”.¹ La foto es donación completa del referente,

¹ Cf. Barthes (1980a), p. 29

carece de la naturaleza mediadora del signo y del lenguaje, en la medida en que en ella no hay nada que se pueda aislar y que sea el equivalente a una palabra. Otro elemento que descubre Barthes en esta etapa de la reflexión es que la fotografía puede reproducir infinitas veces algo que ha tenido lugar una sola vez, en tanto que es posible un trabajo infinito sobre el negativo, rasgo que ningún otro arte puede desarrollar.

Sin embargo, estos no son los atributos esenciales que busca el autor. En el segundo momento de su meditación, Barthes relata cómo, luego de la muerte de su madre, ordenando sus cosas, ha encontrado diversas fotos en las que ella aparece, aunque sólo una ha llamado su atención porque allí él siente reencontrar a su madre “por fin, tal como ella era *en sí misma*”.² En la Foto del Invernadero, como Barthes la llama, su madre tiene apenas cinco años, pero para él, la foto revela una verdad, la verdad de la mujer que él conoció y amó, la verdad que otras tomas no han podido revelar. Ahora el autor cree hallarse en el camino de la respuesta a la pregunta por la naturaleza de la fotografía: lo que distingue al referente fotográfico del referente de los demás sistemas de representación es que aquél no es una cosa cualquiera del mundo a la cual remite un signo, sino “la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada frente al objetivo y sin la cual no habría fotografía”.³ Esta certeza pertenece exclusivamente a la fotografía. La pintura, en cambio, puede representar un objeto genérico, una Manzana por ejemplo, no *esta* manzana, y aunque el pintor afirmara que se basó en un modelo de la realidad, no existe ninguna certeza al respecto. Del mismo modo sucede con la literatura. De manera que el rasgo inimitable la fotografía es el “Esto ha sido”, es decir, la certeza absoluta de la presencia real del objeto frente al objetivo. La fotografía puede ser ese certificado de presencia por sus mismas características técnicas, esto es, la imagen sólo puede existir a partir de la emanación lumínica de un objeto que se imprime en la película. Al respecto dice Barthes, “la Fotografía del Invernadero, por descolorida que esté, es para mí el tesoro de los rayos que emanaban de mi madre siendo niña, de sus cabellos, de su piel, de su vestido, de su mirada, *aquel día*”.⁴ Ahora bien, dado que eso real es remitido al pasado, la foto consume una pequeña muerte, la muerte del referente tal como existió en ese instante, y la muerte de ese instante, que no volverá jamás. Sin embargo, esta apelación al pasado no tiene que ver con la remembranza ni con la restitución de lo abolido, sino con el testimonio y la certeza de que lo que veo ha sido: “el pasado es desde entonces tan seguro como el presente, lo que se ve en el papel es tan seguro como lo que se toca”.⁵

² Barthes (1980a), p. 113. El subrayado es nuestro.

³ Barthes (1980a), p. 120

⁴ Barthes (1980a), p. 128

⁵ Barthes (1980a), p. 135

Aun así, cuando Barthes se sitúa frente a las discusiones de los sociólogos y semiólogos que sostienen que la foto es un artificio y que no hay nada de real en ella, aclara lo siguiente:

Los realistas, entre los que me cuento [...], no toman en absoluto la foto como una “copia” de lo real, sino como una emanación de *lo real en el pasado*: una *magia*, no un arte. Interrogarse sobre si la fotografía es analógica o codificada no es una vía adecuada para el análisis. Lo importante es que la foto posea una fuerza constativa, y que lo constativo de la Fotografía atañe no al objeto, sino al tiempo.⁶

Si bien el autor no entra aquí a discutir la recepción fotográfica, ni las interpretaciones que el fotógrafo puede hacer de la realidad a partir del encuadre o del copiado, sabemos por una entrevista dada en 1980, poco después de la aparición de *La cámara lúcida*, que éste es consciente de la connotación que puede portar una foto, de modo que implique una determinada visión de la realidad: el truco, la pose, la elección de determinados objetos y no otros, etc., son medios fotográficos capaces de crear un mensaje secundario. Además, Barthes también demuestra tener en mente que la representación operada por la cámara pertenece a sistema espacial perspectivista, elegido entre otros.⁷

De esta manera, vemos que el papel que juega la foto en relación con lo real en las reflexiones de Barthes, el “esto ha sido”, no tiene que ver con una posibilidad cognitiva, es decir, no se espera que la foto pueda dar cuenta de la forma de ser del objeto, sino con una propiedad constativa característica de la fotografía, esto es, la posibilidad de certificar una presencia en el pasado. ¿Se inscribe entonces Barthes en lo que Soulages llama el “prejuicio realista” en fotografía?

Lo ficcional de Soulages

Con esta denominación (“prejuicio realista”), Soulages quiere señalar, por un lado, la idea corriente en el arte fotográfico de que la foto es una prueba de la existencia efectiva de un acontecimiento, un objeto o una persona, es decir, de algo que realmente ha existido frente a la cámara; y por otro, la idea de que la foto tiene una relación privilegiada con la objetividad. En su obra *Estética de la Fotografía*, este autor intenta derribar ese prejuicio articulando tres perspectivas: (i) la del sujeto fotografiado, que “posa para la foto”, y la del sujeto fotógrafo, que elige qué hacer entrar por el objetivo de la cámara; (ii) la de la técnica fotográfica, mostrando diversos grados de separación entre el objeto real y el objeto fotográfico; y (iii) la

⁶ Barthes (1980a), p. 137

⁷ Cf. Barthes (1980b), p. 301

de la filosofía, entendiendo “lo real” como la cosa en sí kantiana, incognoscible y, como tal, infotografiable.

En primer lugar, la separación de la foto respecto de lo real se manifiesta en los diversos tipos de fotografía (comercial, de reportaje, familiar, erótica) principalmente a partir de la pose del objeto fotografiado y de la intención del fotógrafo de captar una cosa y no otra. La foto “siempre es hecha por un hombre que a su vez es trabajado y dominado inconscientemente por modelos por reproducir o por evitar, por pulsiones y deseos. [...] Toda fotografía es teatralizante”.⁸ Este es el aspecto humanista de la fotografía que Soulages ejemplifica con las obras de determinados fotógrafos, sobre todo de aquellos dedicados al fotoperiodismo y al retrato. En este sentido, el autor analiza tanto las denuncias de algunos de ellos contra la ideología de las Agencias, como las búsquedas artísticas y experimentales que otros han realizado en pos de una explotación de las posibilidades de la fotografía para desarrollar fenómenos artísticos nuevos. Fotógrafos como Cartier-Bresson han denunciado el sesgo ideológico con que algunas agencias fotográficas seleccionan sus fotos, así como los encargos específicos que éstas realizan a sus colaboradores. De este modo, lo que se ve en la foto de reportaje no es una prueba de la realidad, sostiene Soulages, sino tan sólo la prueba de un punto de vista y de una determinada idea del mundo.⁹ En el retrato pasa algo similar: no hay un “esto ha sido” sino un “esto ha sido actuado”, con lo que el autor quiere decir que no hay foto que no sea posada, y que aun cuando el referente no sepa que está siendo fotografiado, igualmente se encuentra representando un papel que el fotógrafo obliga a actuar, por ejemplo, el del universal “hombre sentado” o “mujer rezando”. La concreción de esta situación es, para Soulages, la obra de Julia Margaret Cameron, quien utiliza personajes anónimos para “retratar”, mediante la actuación, personajes históricos.¹⁰

En segundo lugar, la realidad se escapa de la foto a través de diversos grados presentes necesariamente en el arte fotográfico. Es decir, lo real huye de la fotografía a causa de la misma técnica que la hace posible. Aquí entra en juego aquello que el autor llama aspecto materialista: la foto se produce al final de un proceso que comienza con la toma, en la que se imprime la película, continúa con la obtención del negativo, a través de cinco momentos: revelar, blanquear, fijar, lavar y secar, y concluye con el copiado, es decir, con la producción de la foto, que también se obtiene luego de un proceso que incluye seis momentos: exposición, revelado, blanqueado, fijado, lavado y secado. En cualquiera de estas tres etapas hay aspectos técnicos específicamente fotográficos, de los que, por lo tanto, no se puede

⁸ Soulages (1998), p. 82

⁹ Cf. Soulages (1998), p. 40ss.

¹⁰ Cf. Soulages (1998), p. 72ss.

prescindir, que demuestran cómo lo real se convierte en un resto lejano, que es la imagen fotográfica. En la toma, “lo real” llega a la película a través de la mirada perspectivista con que está pensada la cámara. La obtención del negativo también compromete determinados puntos de vista del fotógrafo y de la técnica misma acerca de las dimensiones, el color, etc. Por último, el trabajo sobre el negativo con vistas al copiado es inacabable, del mismo modo que lo son las posibles fotos que esta técnica permite obtener. Nuevamente, Soulages elige un caso paradigmático para ilustrar sus tesis: superponiendo negativos, o copiando sólo partes, Marc Lalier pudo crear objetos inexistentes, híbridos, como este fotógrafo los ha llamado, demostrando que la fotografía no tiene que ser necesariamente un modo mecánico de reproducción de la realidad.¹¹

Por último, el autor concluye que la fotografía no puede captar ni restituir lo real, sino sólo alcanzar apariencias interpretadas desde puntos de vista particulares, cuando, a las rupturas con lo real que puede operar la fotografía desde el punto de vista humano, a partir de la puesta en escena, y desde el punto de vista técnico, a partir de la manipulación del negativo en el revelado y en el copiado, agrega a su análisis una serie de rupturas que se sustentan en la perspectiva filosófica a la que Soulages adhiere.¹² Éste asume la concepción kantiana según la cual sólo podemos acceder a los fenómenos pero nunca a las cosas tal como son por fuera de nuestra percepción. Extrapolando esta doctrina a su propia posición, Soulages sostiene que el objeto es incognoscible y, por lo tanto, la foto no puede darlo. Nuevamente aquí hay diversos grados de separación entre lo real (que el autor asocia a la cosa en sí) y la foto: en primer lugar, sólo tenemos conocimiento del fenómeno, que a su vez es convertido en un fenómeno particular captándolo a través de una cámara particular; luego se obtiene un negativo determinado, del cual se hace una copia elegida entre muchas otras posibles; por último, la foto obtenida es una nueva cosa en sí que será captada fenoménicamente por un individuo particular, condicionado por su historia y su cultura, de modo que “lo real” no puede reflejarse en la foto que vemos, en tanto que es inasible.

Luego de señalar desde estas tres perspectivas la relación conflictiva que la fotografía mantiene con la realidad, Soulages considera que la fotografía debe explotar su relación con lo ficcional y lo imaginario, relación que para él es mucho más fructífera. El arte fotográfico debe liberarse de los prejuicios que lo atan a lo fijo y muerto de la mera reproducción, para entregarse al movimiento vital de la producción y la creación: “La cuestión no es alcanzar la realidad a través de la fotografía sino enfocarla en la realidad de la fotografía”.¹³ La

¹¹ Cf. Soulages (1998), p. 117ss.

¹² Cf. Soulages (1998), p. 99ss.

¹³ Soulages (1998), p. 119

especificidad de este arte no consiste en reproducir mecánicamente la realidad sino en la *fotograficidad*, esto es, en una característica que es exclusiva de la fotografía porque depende del tipo de técnica que ésta emplea. La fotograficidad es la articulación, afirma Soulages,¹⁴ entre lo irreversible y lo inacabable, esto es, lo irreversible del momento de la toma, y lo inacabable del trabajo que se puede realizar sobre el negativo. Ningún otro arte puede articular estos dos elementos, por lo cual, concluye el autor, la fotografía es única en su género.¹⁵

La discusión

Luego de esta breve presentación estamos en condiciones de preguntar en qué medida se puede aplicar a las reflexiones de Barthes la crítica de Soulages al realismo.

En primer lugar encontramos una divergencia de puntos de partida. Los desarrollos de Barthes, como él mismo lo señala,¹⁶ se instalan en el plano del espectador. En esta perspectiva, el autor encuentra que una foto es la prueba de la presencia de una persona y de un instante ocurrido frente a la cámara, es decir, la presencia desnuda, sólo para alguien a quien esa constatación le resulta significativa, es decir, sin tomar en cuenta las interpretaciones con que la imagen pueda ser recibida por otros espectadores, o creada por el dispositivo del objetivo o por el trabajo en el laboratorio. Soulages, en cambio, analiza la fotografía desde el punto de vista de su técnica, que la hace única entre otras artes. En este sentido, la fotografía es capaz de crear su propio objeto, en el cual no hay nada de real sino pura fotograficidad y ficción fotográfica.

En segundo lugar, ambos difieren en lo que cada uno entiende por “captación de la realidad”. ¿Puede negar Soulages, frente a una foto, que “algo ha sido”? Algo tiene que haber sido para que la película pueda imprimirse. Incluso los híbridos de Lalier requieren películas impresas a partir de las cuales ser creados. Eso es lo que le interesa señalar a Barthes, dado que en su caso, el “esto ha sido” le permite pensar que atesora algo de su madre: los rayos que ella emanaba aquel día en que fue fotografiada. Barthes no dice “los rayos *tal como* emanaban de ella aquel día”, sino simplemente “los rayos que emanaban de ella *aquel día*”, haciendo hincapié en la dimensión temporal y no en la dimensión cualitativa de esa emanación. Es decir, lo que Barthes llama “real” no es la cosa al margen de la captación humana o mecánica, sino el momento, el fenómeno que se configuró aquel día y quedó registrado en la película

¹⁴ Cf. Soulages (1998), p. 134ss.

¹⁵ Cf. Soulages (1998), pp. 146-148

¹⁶ “Me coloco ante algunas fotografías elegidas arbitrariamente y trato de reflexionar, para ver qué dice mi conciencia de la esencia de la fotografía. Por lo tanto, es un método fenomenológico.” Barthes (1980b), pp. 302-303

para una posterior recepción, completamente subjetiva, él no lo niega, incluso ella más que ninguna otra cosa. Esto, según creemos, es lo que el autor señala en el siguiente pasaje de *La cámara lúcida*:

“Y, sin duda, el asombro del “Esto ha sido” desaparecerá a su vez-. Ha desaparecido ya. Yo soy, no sé por qué, uno de los últimos testigos de ello (testigo de lo Inactual), y este libro es su huella arcaica.

¿Qué es lo que va a abolirse con esa foto que amarillea, se decolora, se borra, y que será echada a la basura, si no por mí mismo –soy demasiado supersticioso para ello– por lo menos a mi muerte? No tan sólo la “vida” (esto estuvo vivo, fue puesto vivo ante el objetivo), sino también, a veces, ¿cómo decirlo?, el amor. Ante la única foto en la que veo juntos a mi padre y a mi madre, de quienes sé que se amaban, pienso: es el amor como tesoro lo que va a desaparecer para siempre jamás; pues cuando yo ya no esté aquí, nadie podrá testimoniar sobre aquel amor: no quedará más que la indiferente Naturaleza.¹⁷

Soulages, en cambio, en las palabras “captación de la realidad”, escucha un eco del realismo que él pretende contribuir a desterrar de la fotografía, para poder liberar a esta técnica de un pobre servilismo reproductor y acercarla a sus posibilidades artísticas, poderosas y exclusivas. Ese realismo le parece encarnado en el “esto ha sido” de Barthes, sospecha reforzada tal vez por las declaraciones de este último, cuando sostiene que para él la fotografía “no puede ser un arte puesto que copia mecánicamente”.¹⁸ A este aspecto de las meditaciones de Barthes, más que al auténtico sentido del “esto ha sido”, creemos que se refiere Soulages cuando afirma, refiriéndose a la incompreensión con que fue recibido un experimento fotográfico de Marc Pataut:

“...en 1981, en Francia, la fotografía como arte es particularmente poco conocida: si, en general, la gente instruida leyó *La fotografía, un arte intermedio*, dirigido por Pierre Bourdieu, y *La cámara lúcida* de Roland Barthes –dos libros que no tratan en prioridad del arte fotográfico–, en general no tiene ningún conocimiento visual ni teórico de la historia de la fotografía como arte y de las grandes obras que la estructuran.”¹⁹

Conclusiones

De esta manera, consideramos que la crítica de Soulages al realismo puede afectar a Barthes en tanto que éste niega un estatuto artístico a la fotografía, y en la medida en que esa posición está basada en la idea de que la técnica fotográfica es un mero medio mecánico de copia de lo

¹⁷ Barthes (1980a), pp. 144-45

¹⁸ Barthes (1980b), p. 301

¹⁹ Soulages (1998), p. 166

que sea que esté allí afuera, carente de poder creador. Sin embargo, nos parece excesivo alinearlos en la filas del puro realismo, no sólo por sus declaraciones explícitas, donde deja en claro que se aleja de esa corriente,²⁰ sino también porque, para él, lo dado en la foto es subjetivo, en tanto que está fuertemente atravesado por las expectativas de quien mira la foto y varía de un espectador a otro. Nunca la imagen es objetiva, e incluso cuando así se la piense ello sólo estaría revelando un nuevo modo de relación subjetiva con la imagen: la indiferencia.

Ahora bien, ¿qué queda de la escurridiza realidad en la fotografía? Si bien es verdad que algo debió ponerse frente al objetivo para que la película se imprima, esa simple constatación no dice nada acerca de la imagen fotográfica, ni de lo fotografiado, ni del fotógrafo. A lo sumo la imagen es el pretexto para un juego que el espectador juega cuando se enfrenta a la foto, el mismo al que se enfrenta en su vida cotidiana: hacer “como si” eso estuviera ahí, fuera “real”. A las intenciones no declaradas del fotógrafo que dispara se suman las intenciones no declaradas de la Agencia, en el caso del fotoperiodismo, del que posa, en la foto doméstica, del que copia, del que mira. Barthes asume estas posibilidades de la fotografía, pero rescata en el “esto ha sido” una suerte de constatación empírica de que algo estuvo ahí en el pasado, constatación que otros medios representativos no pueden ofrecer. Eso es para él lo mágico de la fotografía. Para Soulages esa constatación puede encarnar sólo un pobre ejemplo de la especificidad de la foto frente a otras artes. Él rescata más bien su especificidad técnica y las posibilidades artísticas exclusivas que ello proporciona.

Tal vez el eje del debate en estos autores no sea, entonces, el realismo o la ficción sino la consideración de la fotografía en su potencial reproductivo y constativo de algo significativo para alguien, pensado para la recepción por parte de Barthes, o en su potencial artístico, pensado para la ensoñación por parte de Soulages. Y tal vez, finalmente, en fotografía sólo podamos conformarnos, hasta ahora, con afirmar que no hay una realidad accesible al margen de un marco interpretativo, ya sea el perspectivista de la cámara, el ideológico de la Agencia, o el socio-cultural y emotivo de los productores y espectadores de la fotografía, aunque a veces algunos destellos, como la Fotografía del Invernadero, para Barthes, se cuelen a través de él.

Referencias bibliográficas

²⁰ Así, por ejemplo, en la entrevista “Sobre la fotografía” señala que “...el objeto de la fotografía *es vivido como real* por la persona que mira la foto” (Barthes (1980b), p. 301), y también que, “...en arte no soy partidario del realismo [...] Por lo tanto, yo diría que el fotógrafo es esencialmente testigo de su propia subjetividad...”. (*Ibid*)

Barthes, Roland, (1980a), *La cámara lúcida*, Buenos Aires, Paidós, 2005. Trad. Joaquim Sala- Sanahuja.

Barthes, Roland, (1980b), “Sobre la Fotografía”, en *El grano de la voz*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005. Trad. Nora Pasternac.

Soulages, François, (1998), *Estética de la fotografía*, Buenos Aires, La Marca, 2001. Trad. Víctor Goldstein.