

EL DOCUMENTAL COMO FICCIÓN IDEOLÓGICA

ORIGEN Y FUNDAMENTO TECNOCIENTÍFICO DEL RÉGIMEN VISUAL FOTOGRÁFICO

 Alejandro León Cannock

<https://orcid.org/0000-0002-4333-2000>

Fotógrafo peruano e investigador. Doctorando en Práctica y Teoría de la Creación Artística y Literaria en la Escuela Nacional Superior de Fotografía en Arles, Francia.
cannock@gmail.com

LA IMAGEN COMO DOBLE DEL MUNDO

La conceptualización más común sobre la naturaleza de la imagen es la que la define como una copia de la realidad. En este sentido, una imagen sería la duplicación visual de la apariencia de un hecho del mundo. Lo que los griegos llamaban «mímesis». Por ello, la imagen pertenece a la categoría general de la representación: una imagen es un tipo de entidad que tiene como función principal darnos a ver (re-presentar, *volver a presentar*, *volver presente*) una entidad diferente de ella: un objeto, una persona, un evento que, por lo general, están ausentes (Melot, 2010, p. 16). Definir la imagen como una operación de representación hace de ella, a su vez, un signo. Es decir, siguiendo la definición de Charles Sanders Peirce (1978), *algo que está en lugar de algo*. Toda imagen existe, entonces, travestida de algo que no es ella misma. Por ello, desde Platon hasta Jean-Christophe Bailly, los filósofos han puesto en duda la consistencia ontológica de la imagen, calificándola como un semi-ser, como una entidad que se encuentra a medio camino entre el ser y el no-ser.

Esta familia semántica (copia, imitación, doble, representación, relación, signo) nos permite entender con mayor claridad la naturaleza y la función de la imagen: *re-presentar*. Sin embargo, más allá de este rasgo ontológico común, la forma en que los diversos tipos de imágenes

establecen sus relaciones de representación con el mundo no es la misma en todos los casos. Las performances representacionales específicas de las imágenes dependen, entonces, de los distintos tipos de imágenes que existen. ¿Una fotografía, una pintura y una imagen de síntesis mantienen el mismo tipo de relación con la realidad?

LA REVOLUCIÓN FOTOGRÁFICA: DE LA IMAGEN ARTESANAL A LA IMAGEN TÉCNICA. EL MITO DE LA SUPRESIÓN DE LA SUBJETIVIDAD.

La invención del aparato fotográfico en 1839 supuso una modificación radical en el universo de las imágenes y en la visualidad del mundo moderno. Como señaló Vilém Flusser en su célebre ensayo *Hacia una filosofía de la fotografía*, el paso de las «imágenes tradicionales» a las «imágenes técnicas» implicó un cambio tan significativo para la civilización humana como el que ocurrió hace casi 3000 años con la invención de la escritura lineal (Flusser, 2004, pp. 17-26). Esta «revolución fotográfica», como la he llamado en otro lugar (León Cannock, 2017), ocasionó múltiples consecuencias que valdría la pena analizar. Sin embargo, aquí solo quiero detenerme en una: la *supuesta* eliminación de la subjetividad durante el proceso de producción de la imagen fotográfica.

Antes de la llegada de la fotografía, todas las imágenes (dibujos, pinturas, grabados, etc.) eran producidas por individuos con la ayuda de herramientas (pincel, lápiz, etc.) y aplicando, de forma consciente o no, códigos de representación propios de su época y de su cultura. En tal sentido, las imágenes resultantes (ya sean las pinturas rupestres en las cavernas de Lascaux, los frescos de la Capilla Sixtina o los grabados en aguafuerte de Goya) cumplían la función de representar algo (real o fantástico, humano o sagrado), pero lo hacían siempre mediatizándolo con dichos códigos de representación («filtrándolo» diríamos hoy usando el lenguaje de las redes sociales). Por ello, una «imagen tradicional» no solo muestra lo que se ve explícitamente en ella, sino también las condiciones históricas de representación que posibilitaron su existencia.

Con la llegada del aparato fotográfico sucedió algo inédito en la historia de las representaciones. Por primera vez, la imagen producida ya no era, *supuestamente*, el resultado de la interpretación de un hecho del mundo realizada a partir de la sensibilidad y la imaginación del artista, y de los códigos de representación de su tiempo, sino el producto automático de la operación de una máquina. La mediación humana había, *supuestamente*, desaparecido (Bazin, 1976, pp. 12-13). Por ello, William Henry Fox-Talbot, inventor de uno de los primeros procesos fotográficos, el *talbotipo* o *calotipo*, tituló su primer libro *El lápiz de la naturaleza* (1844-1846), sugiriendo con ello que no era un ser humano quien había creado estas imágenes, sino que ellas habían sido generadas *natural* y *automáticamente* gracias a una singular colaboración entre la naturaleza y el aparato fotográfico. De esta creencia en el carácter no humano de la representación fotográfica se deriva también uno de los primeros nombres que se le dio a este proceso de producción de imágenes –el cual resultaría siendo el definitivo–: «fotografía». Utilizado por primera vez en 1834 por el inventor de origen francés afincado en Brasil Hércules Florence, este término designa la escritura (*graphein*, «dibujar», «escribir») con/de luz (*phothos*, «luz», «claridad»)... relegando entonces la escritura/dibujo de/con la mano/espíritu.

Según esta concepción de la ontogénesis de la imagen fotográfica, su contenido representacional no dependería de la forma de ver el mundo del fotógrafo. El carácter maquínico de la imagen haría que esta sea expresión de una mirada neutra sobre la realidad. En tal sentido, es particularmente interesante que, en otras lenguas, como en el francés, al lente de la cámara se le llame «objetivo», marcando así una clara oposición con el ojo humano que sería más bien «subjetivo»¹. Así, a diferencia de lo que sucede con la pintura, al ver una fotografía solo veríamos su contenido representacional (el referente del mundo copiado, duplicado), pero no sus códigos de representación, pues supuestamente *no los tendría*. Por ello Roland Barthes (1961, p. 128) sugiere que la fotografía era, aunque suene paradójico, lo «real literal», un «mensaje sin código».

Esta forma de concebir la naturaleza y el modo operatorio de la fotografía ha producido lo que podemos llamar, siguiendo los análisis de André Rouillé (2005, pp. 72-119), la «cuádruple raíz» de la identidad cultural de la fotografía: una ontología realista, una epistemología de la veracidad, una estética de la transparencia y una ética de la autenticidad. La primera indica que lo que vemos en una fotografía corresponde a un hecho que ha existido realmente en el mundo. La segunda, lo que vemos en una fotografía tiene, por tanto, valor de verdad. La tercera nos dice que una fotografía es por ello una entidad transparente: no es ella a quien vemos sino aquello que ella da a ver; y la cuarta, que una fotografía (y su autor por extensión) está respaldada por un valor de autenticidad. Gracias a estos cuatro pilares la fotografía ha obtenido sus principales funciones sociales y, sobre todo, su valor y legitimidad como práctica destinada a darnos a ver el mundo. De ahí que el régimen visual dominante en fotografía haya sido el documental y que los principales campos institucionales que se han apropiado de ella, la ciencia y la prensa, tengan una vocación ligada

¹ Sobre la cuestión de la «objetividad» fotográfica ver el libro *Objectivity* (New York: Zone books, 2010) de Lorraine Daston y Peter Galisson, especialmente el capítulo 3: *Mechanical objectivity*.

a la verdad: la producción de conocimiento y la difusión de información.

MODERNIDAD, UNIVERSALISMO Y FOTOGRAFÍA. LA REPRESIÓN IDEOLÓGICA DEL CARÁCTER HUMANO EN LA REPRESENTACIÓN FOTOGRAFICA.

El hecho de que las características tecnocientíficas antes descritas se hayan usado para fundamentar una supuesta neutralidad del aparato fotográfico y una supuesta objetividad de la imagen fotográfica no es, sin embargo, un fenómeno aislado, inherente solo al naciente campo institucional de la fotografía. Si situamos históricamente la invención de la fotografía y el discurso realista que la acompañó, constataremos que ambos pertenecen a un contexto muy específico de la modernidad occidental: ahí donde coinciden la Revolución Industrial, el positivismo científico, el colonialismo geopolítico y el capitalismo económico. Un aspecto clave de este momento histórico es que, como consecuencia de la evolución de la mentalidad occidental (desde el Renacimiento hasta la Ilustración), la Razón europea se concebía como razón Universal.

De tal forma, la concepción hegemónica sobre la imagen fotográfica –que nos da a ver el mundo de manera neutra, objetiva, transparente, auténtica, real– no es otra cosa que la aplicación tecnocientífica de esta visión ideológica del mundo. De aquí que la fotografía haya sido tan útil en los procesos coloniales destinados a «civilizar» a las culturas no occidentales y a la naturaleza², lo que en realidad escondía el deseo –hoy evidenciado por la historia– de conocerlas, controlarlas y explotarlas.

Este marco tecnocientífico e ideológico produjo en los fotógrafos, y en el gran público, la idea de que una imagen fotográfica no debía ser alterada. Modificar una imagen –a través de alguna técnica como el recuadro, el retoque, la supresión, el montaje, etc.– implicaba no

solo desnaturalizar la esencia de la fotografía y contrariar su modo operatorio, sino que también atestiguaría, más gravemente, de la mala voluntad del fotógrafo, de su intento de engañar a los espectadores. Pensemos, por ejemplo, en las leyendas que giran en torno a fotógrafos como el célebre Henri Cartier-Bresson de quien se decía que defendía no solo la necesidad de no alterar la «captura», sino de mostrar el negativo «completo» en la hoja de contactos, con la finalidad de poder comprobar que la fotografía *mostrada* era efectivamente la fotografía *tomada*. Por esto, las metáforas que más se han utilizado para describir la naturaleza y el modo operatorio de la imagen fotográfica han sido, muy probablemente, la del espejo que, pasivamente, refleja lo que tiene al frente y la de la ventana que, pasivamente, nos deja ver el mundo que esta más allá de ella.

DECONSTRUCCIÓN DEL MITO DE LA OBJETIVIDAD FOTOGRAFICA. EN EL ORIGEN ESTABA LA FICCIÓN.

Muchos críticos han subrayado el carácter ideológico de esta concepción de la fotografía mostrando que detrás de la supuesta objetividad del aparato no había más que un conjunto de ficciones sólidamente narradas y eficazmente escondidas. Flusser (2004, pp. 27-42) ha mostrado, desde una perspectiva crítica ligada a la informática y a la teoría de los medios, que el aparato fotográfico opera con un programa de representación codificado (un *software* diríamos hoy en día) que depende a su vez de otros programas más amplios (económicos, políticos, etc.) que codifican la totalidad del sistema social. Walter Benjamin (2010, pp. 125, 132), desde una perspectiva crítica ligada al pensamiento marxista, ha señalado la dependencia del fotógrafo y de su técnica (el aparato fotográfico) de un lugar de enunciación específico al interior de las relaciones de poder establecidas en función de los medios y modos de producción dominantes en una sociedad. Barthes (1961, pp. 130-133), desde una perspectiva crítica ligada a la semiología y al análisis de las industrias culturales, ha mostrado que todo sistema de signos, incluido el de la fotografía, a pesar de su aparente neutralidad, está determinado por una matriz externa de significado (y valor) que depende del orden del

discurso en el que dichos signos visuales, fotográficos, se producen, circulan y se consumen.

Por su parte, en su conocido ensayo *Ontología de la imagen fotográfica*, el crítico de cine André Bazin plantea con claridad dónde ocurre el desplazamiento epistémico que ha producido la creencia en la objetividad fotográfica y, con ello, la negación de su dimensión *humana*. Bazin (1976, p.13) explica la diferencia fundamental que existe entre la «ontogénesis de la imagen» y la «pedagogía del fenómeno». La primera alude al momento de gestación de la imagen misma en el seno del aparato fotográfico, es decir, al proceso óptico y químico activado por el fotógrafo al «disparar» su cámara. En ese proceso de génesis óptica de la imagen el fotógrafo no tendría ninguna participación. Una pintura, en cambio, para generarse necesita un humano que esté detrás del primer trazo, del segundo, del tercero... hasta lograr «hacer imagen». Es esta diferencia la que habría llevado a muchos a creer en el carácter objetivo de la representación fotográfica. No obstante, para Bazin este proceso automático implica solo el momento de la génesis de la imagen, pero no el proceso por el cual la imagen adquiere significado, valor y funciones en el campo social. Este último proceso –que toda imagen realiza necesariamente, pues una imagen fuera de un espacio discursivo solo existe desde una perspectiva lógica, nunca real– es el que finalmente va a codificar la imagen. A esta participación de la subjetividad en el «acto fotográfico»³ es a lo que Bazin llamaba la «pedagogía del fenómeno», es decir, todo aquello que el fotógrafo pone en práctica antes, durante y después, para dirigir (de ahí la dimensión pedagógica) el resultado que será visto en la imagen (el fenómeno, lo que aparece). La «pedagogía de la imagen» implica entonces *el acto de guiar lo que aparece en la imagen*.

Y es el ser humano, el fotógrafo, la subjetividad creadora, esto es, lo que se había querido precisamente negar, expulsar, reprimir, quien participa directamente de dicho proceso

pedagógico. Este no implica solo activar el disparador de la cámara sino organizar todo el proceso de hacer una imagen, es decir, el antes, el durante y el después. Así, reivindicar la «pedagogía del fenómeno», el «acto fotográfico» no sería otra cosa que aceptar legítimamente que toda fotografía es, en su fundamento, una ficción, pues detrás de ella existe, retomando el lenguaje de Nietzsche, una voluntad humana, demasiado humana que busca imponer *una* visión, *su* visión, del mundo. Esto es, sin embargo, precisamente lo que se ha querido negar, relegando, a lo largo de la historia del medio, los usos ficcionales de la fotografía a un segundo plano, pues esto implica una manipulación consciente del medio con la finalidad de generar, de construir, de crear, un efecto de realidad que se separe, precisamente, de los hechos tal y como existen ahí en el mundo (ya sea para buscar refugio contra la crudeza de este mundo en la ficción o para usar la ficción como laboratorio para imaginar mundos posibles). A la fotografía, debido a la ideología realista que la fundamenta, se le ha prohibido ser utilizada para ficcionar la realidad. Este rechazo o negación no ha sido más que la expresión consciente, histórica, de una represión fundamental en su propio origen: la del régimen visual documental de la fotografía antes descrito como una muy bien elaborada ficción ideológica. ●

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bailly, J.C. (2020). *L'imagement*. Seuil.
- Barthes, R. (1961). Le message photographique, en *Communications*, núm. 1, pp. 128-133. <https://bit.ly/3DxOcxL>
- Bazin, A. (1976). *Ontologie de l'image photographique*, en *Qu'est-ce que le cinéma ?* (pp. 12-13). Cerf.
- Benjamin, W. (2010). *L'Auteur comme producteur*, en *Essais sur Brecht* (pp. 125, 132). La Fábrica.
- Flusser, V. (2004). *Pour une philosophie de la photographie*. Circé.
- León Cannock, A. (2017). *El devenir imagen del mundo. Anotaciones sobre la revolución fotográfica*. Verasca: Muga.
- Melot, M. (2010). *Breve historia de la imagen*. Ciruela.
- Peirce, C.S. (1978). *Écrits sur le signe*. Seuil.
- Platon. (1988). *La República*. (509d-509e). Gredos.
- Rouillé, A. (2005). *La photographie. Entre document et art contemporain*. Gallimard.

2 Sobre las relaciones entre fotografía y colonialismo ver: Eleanor M. Hight et Gary D. Samspon, *Colonialist Photography. Imag(in)ing race and place*, London et New York : Routledge, 2004.

3 Dubois, P. (1993). *L'Acte photographique et autres essais*, Malakoff (Hauts-de-Seine): Armand Colin, ver especialmente el capítulo 1.