

La fotografía ante los viejos y nuevos códigos visuales

Verónica Almanza Beltrán

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO

Resumen: El descubrimiento de la fotografía fue tanto una invención técnica como un nuevo objeto cultural. La evolución de la fotografía modificó la cultura visual que hasta entonces se tenía para producir y crear imágenes. En este ensayo se reflexiona, desde el punto de vista histórico y técnico, sobre los cambios en la cultura visual desde que apareció la fotografía. Primero con un breve recorrido histórico por lo que ha sido la imagen fotográfica, desde el siglo XIX hasta finales del siglo XX; y luego, apuntando sobre el impacto que la convergencia digital, de las dos primeras décadas del siglo XXI, ha tenido en las nuevas formas de hacer fotografía y en los nuevos códigos visuales.

Abstract: The discovery of photography was both a technical invention and a new cultural object. The evolution of photography modified the visual culture that until then, was used to produce and create images. This essay reflects, from the historical and technical point of view, about the changes in the visual culture since the photography first appeared. First with a brief historical tour of what has been the photographic image, from the 19th century until the end of the 20th century; and later pointing out the impact of digital convergence, in the first two decades of the 21st century, in the new ways of making photography and the new visual codes.

A dos décadas del inicio siglo XXI es evidente que la tecnología digital ha impactado en cómo y qué se fotografía. El uso masivo de los dispositivos móviles, dotados de una cámara fotográfica o de ciertas aplicaciones, ha cambiado las prácticas de producción y creación fotográfica. Para las personas, profesionales o no, la fotografía puede ser una práctica rutinaria, un ejercicio identitario o una obligada tarea de posproducción, entre otras.

Desde el siglo XIX, la evolución técnica y conceptual de la fotografía fija ha vivido distintos principios estéticos de creación y momentos de discusión teórica sobre qué es y lo qué no es fotografía. Desde 1888, cuando George Eastman introdujo la cámara Kodak a un mercado masivo, la fotografía se domesticó y se amplió la producción fotográfica; pero, a partir de la convergencia tecnológica, la fotografía digital es una práctica sociocultural que ha modificado las ópticas de la cámara misma, los códigos visuales preexistentes y las prácticas fotográficas. Es decir, no sólo se trata de la cuantiosa producción fotográfica, sino de cómo el *hardware* y el *software* han permitido obtener imágenes fotográficas de cualquier espacio, lugar o situación, han reorganizado las estéticas y las narrativas visuales, y han generado nuevas formas de producción, circulación y uso de las imágenes.

El origen

La primera mitad del siglo XIX marcó como pioneros de la fotografía¹ a Nicéphore Niépce (1765-1833), Louis Daguerre (1787-1851) y William Henry Fox Talbot (1840-1870). Aunque en agosto de 1839, Daguerre fue quien presentó en Francia, ante los miembros de la Academia de las Ciencias y de la Academia Bellas Artes, el procedimiento llamado daguerrotipo. Para octubre de ese año ya se vendían daguerrotipos en siete países europeos y en Estados Unidos, y el manual se editaba en ocho lenguas (Briggs & Burke, 2006; Sougez, 2007).

La comercialización del daguerrotipo y su inmediata aplicación al retrato constituyó un importante impacto cultural. Por una parte, proliferaron los estudios de retrato y surgieron los fotógrafos aficionados con posibilidades de practicar una costosa actividad. Y, por otra, se generó el debate de si la fotografía imitaría a la pintura o de plano la reemplazaría.

Pronto, “la fotografía fue vista como un acto autónomo que engendraba sus propias reglas y no cabe duda de que vino a perturbar determinadas certezas y costumbres” (Frizot, 2009: 273). Incluso, la fotografía permitió que el retrato, a diferencia de la pintura, fuera barato, rápido y natural, y que surgiera así una nueva costumbre y una industria más. Para 1850 ya había 71 galerías de retratos en Nueva York y algunos fotógrafos exploraban nuevas formas de utilizar el invento y hacer fotografía.

Uno de ellos fue Gaspar Félix Tournachon, mejor conocido como Nadar, quien, además de retratar personalidades del arte e intelectuales de París, aportó mucho al desarrollo de la fotografía: realizó fotografías desde un globo aéreo, probó la electricidad para la iluminación y fotografió las catacumbas de París. La creciente demanda de retratos provocó que los estudios fueran un lugar con muchos operarios entre fotógrafos, pintores y asistentes. Nadar llegó a tener 50 trabajadores, pintores y retocadores, que hacían un trabajo de intervención al negativo o al positivo, aplicando pigmentos para colorear los retratos o tintas para aumentar el contraste o la nitidez (Sougez, 2007).

Con el retrato fotográfico se experimentaron contenidos y estilos que a veces imitaban a la pintura. Un ejemplo fue el retrato post-mortem, el cual había sido competencia de la pintura; pero rápidamente fue una práctica fotográfica extendida. Se fotografiaba a los difuntos, sobre todo niños, en el estudio y en el interior de las casas (Sougez, 2007).

¹ Se considera que Jonh Frederick William Herschel (1792-1871), científico y amigo de Talbot, fue el creador de la palabra *photography* (fotografía) y de los términos *negativo* y *positivo*. En 1860, al proponer procesos químicos para mejorar los tiempos de exposición, empleó el nombre de *instantánea* (Sougez, 2007).

El pictorialismo

Dentro del estilo pictórico para hacer fotografía, destacaron dos retratistas: Julia Margaret Cameron (1815-1879) y Lewis Carroll (1832-1898). La primera realizaba retratos de gente famosa, componía en primeros planos y manejaba una iluminación que rompía con los esquemas convencionales del retrato. Igualmente, componía escenas literarias, históricas, mitológicas o alegóricas. Mientras Lewis realizaba casi siempre retratos con niñas con la justificación de que éstas cumplían el ideal de libertad y belleza (Sougez, 2007).

Otros fotógrafos que de inicio fueron pintores y pretendían dotar de un carácter artístico a la fotografía, fueron Oscar Gustav Rejlander (1813-1875) y Henry Peach Robinson (1830-1901). El primero realizó una fotografía llamada *Los dos caminos de la vida*. Esta es una escena alegórica que, a modo de una pintura del Renacimiento, organizó a 16 actores para hacer un *tableau vivant* (cuadro viviente) y logró una imagen con el ensamble de 30 negativos. En el caso de Robinson, pintor y grabador, para crear la imagen definitiva de la obra *Los últimos instantes*, tomó por separado las fotografías de cada uno de los personajes, de la habitación y del cielo para recortarlas y recomponerlas en la pieza final (Sougez, 2007).

El pictorialismo como movimiento fotográfico abrió nuevos debates sobre qué debía prevalecer en la fotografía: la verdad o la belleza. Se cuestionó si la fotografía era un arte, pues mediaba en la creación una máquina, la cámara, que produce fotografías. Para los pictorialistas, el modo de reivindicar a la fotografía era acercarse a las antiguas formas artísticas (Rouillé, 2017).

El pictorialismo compartió con el impresionismo, como movimiento artístico, ciertos aspectos: la imprecisión, el simbolismo, la subjetividad, el inconsciente, la imaginación, el efecto desenfocado (*flou*) y la invención de nuevos procedimientos. También hubo coincidencias en los temas: el cuerpo, el simbolismo, las vistas exteriores, los campos, los espacios urbanos y las condiciones atmosféricas especiales como lluvia, nieve, viento o niebla (Sougez, 2007).

Photo Succesion y las vanguardias

Alfred Stieglitz (1864-1946) fue figura clave para legitimar a la fotografía como un nuevo medio. Como fundador del movimiento Photo Succesion logró dar impulso a los

procedimientos meramente fotográficos. Junto con Edward Steichen² (1879-1973), Stieglitz buscó que la fotografía creara su propia estética alejada de la imitación de otras artes o de la tradición visual clásica.

En Photo Succession, una parte de los fotógrafos continúa haciendo fotografía experimental con materiales y procedimientos pictóricos (cianotipo, carbones, gomas, huecograbado, gomas bicromatadas, efectos de *flo* y otros), pero otra parte se orienta a realizar fotografía sin manipulaciones. El fotógrafo, con su cámara, construye nuevas formas de composición, en los escenarios y espacios del mundo moderno, siempre con el propósito de hacer un registro lo más apegado a la reproducción real (Sougez, 2007).

Las vanguardias desempeñaron un papel importante en los cambios de percepción sobre el valor artístico de la fotografía. El término vanguardia ya se utilizaba en otros periodos de la historia del arte para señalar a aquellos creadores y grupos que asumen un nuevo lenguaje y técnica expresiva frente a las normas estéticas establecidas en alguna disciplina artística; pero en el caso de la historia del arte del siglo XX, el término de vanguardia se refería a los grupos y movimientos surgidos del periodo de entreguerras. La vanguardia se expresó en corrientes como el surrealismo, expresionismo, impresionismo y cubismo, entre otros. No obstante, las corrientes de mayor impacto en la fotografía fueron el futurismo, el vorticism, el dadaísmo, el constructivismo, la Bauhaus y el surrealismo (Gompertz W., 2012; Sougez, 2007).

El trabajo de los fotógrafos vanguardistas estaba encaminado a distanciarse de la fotografía mimética. El propósito era explorar y experimentar diversas técnicas y formas de expresión tales como el fotomontaje, el fotocollage, las composiciones geométricas, las representaciones simbólicas, el ilusionismo, el interior de los objetos orgánicos e inorgánicos y la representación de la experiencia onírica para expresar así inquietudes sociales, políticas y poéticas. Los fotógrafos vanguardistas utilizaban distintos recursos: apropiación de las imágenes de otros fotógrafos, manipulación de negativos, enfoque, desenfoque, sobreexposición, subexposición, sobreimpresiones, exposiciones múltiples, combinaciones tipográficas, recortes, captura del movimiento y el uso de luz infrarroja. También inventaban técnicas como la solarización, los rayogramas, los fotogramas y los pictogramas, entre muchas otras (Sougez, 2007).

En 1923, en Alemania, el arquitecto Walter Adolph Georg Gropius (1883-1969) fundó la escuela de arte, diseño y arquitectura Bauhaus. Bajo el principio de unir técnica y arte, la Bauhaus fue un espacio muy importante para la experimentación y enseñanza de la

² Edward Steichen, después de la Segunda Guerra Mundial, fue nombrado director de fotografía del Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York. En 1955, realizó la más grande exposición hasta entonces: *The Family of Man* incluyó 37 países, 503 imágenes y 273 fotografías durante 8 años (Reyero, 2016).

fotografía. Como fue clausurada en 1931, debido a la persecución nazi, profesores y artistas se trasladaron a Estados Unidos para continuar con su trabajo experimental (Sougez, 2007). En el campo de la fotografía, el principal promotor fue Lázlo Moholy Nagy (1845-1946).

Del trabajo y las experimentaciones con fotogramas del fotógrafo húngaro Lázlo Moholy surgió, al mismo tiempo que en Alemania, la Nueva Visión. En 1925, ésta era concebida como la fotografía de los artistas. La Nueva Visión, más que nuevas técnicas, experimentó con la perspectiva para construir nuevas estéticas. La Nueva Visión pretendía jugar con el punto de vista y con las vistas oblicuas o descentradas, picadas y contrapicadas. Hizo tomas aéreas y creó composiciones geométricas sin dirección o sin eje.

Posteriormente, la Nueva Objetividad fue complemento de la Nueva Visión, pero reivindicó el criterio de la no manipulación para expresar la realidad y trabajó sobre la nitidez y la utilización de la luz para capturar texturas. La fotografía de la Nueva Objetividad pretendió constituir una práctica artística autónoma con sus propias leyes de composición e iluminación, con encuadres sorprendentes, con el logro de contrastes en las formas y tonos, con planos en picada y contrapicada, con la búsqueda de ángulos y con la nitidez de la reproducción de detalles que permitan observar aspectos inéditos de las cosas (Rouillé, 2017; Sougez, 2007).

La escuela Düsseldorf

En la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf (1970-1980), Hilla Becher y Bernd Becher desempeñaron un trabajo pedagógico relevante y por ello son considerados como la madre y el padre de la fotografía contemporánea. Con la idea de realizar el inventario del mundo, a partir de 1959, el matrimonio comenzó a fotografiar construcciones industriales como altos hornos, silos, depósitos de agua y otras arquitecturas (Sougez, 2007).

La propuesta estética de los Becher era establecer un cruce entre la serie, la neutralidad y la fotografía sin composición. Es decir, era una serie porque se trataba de un trabajo fotográfico no acabado; era neutral porque las tomas se capturaban de un modo sistemático, siempre en blanco y negro, bajo similares condiciones climáticas y, por lo tanto, similares condiciones de luz; y era fotografía sin composición porque en el encuadre, la arquitectura siempre se ponía en el centro y en un plano frontal (Rouillé, 2017).

Los Becher fueron influyentes en la formación de fotógrafos que hoy se consideran artistas de la época contemporánea. Uno de ellos es Andreas Gursky, fotógrafo alemán, quien fue alumno de dicha escuela. Actualmente, él hace uso de la tecnología digital, procesa el color

de las imágenes y realiza grandes impresiones de paisajes monumentales como construcciones urbanas, pistas, aeropuertos o carreteras.

La fotografía documental

La fotografía que cumplía estrictamente con la función de registro de la realidad se le nombró fotografía documental y era la que usaba la prensa gráfica. Sin embargo, ésta también ha experimentado distintos códigos de composición visual. Un ejemplo, histórico y técnico, fue el trabajo del fotógrafo Henry Cartier Bresson (1908-2004), quien documentó hechos y acontecimientos; pero su pasión por la geometría le procuró elementos y recursos creativos para la composición fotográfica (Rouillé, 2017) más allá del registro del acontecimiento.

La cámara fotográfica sugirió, desde sus inicios, que ésta servía para hacer un registro de información según las condiciones lumínicas y el dominio técnico del operador. De esa concepción, durante mucho tiempo, permaneció la idea de que la cámara no miente y que la fotografía es una evidencia. Sabemos que no es así y precisamente esta revisión histórica da cuenta de cómo las técnicas utilizadas para crear imágenes fotográficas fueron resultado de diversos procesos de experimentación. Ahora, con la llegada de la tecnología digital, simplemente se ha hecho más evidente la manipulación que opera en las imágenes fotográficas (Fontcuberta, 2016).

La fotografía digital

La fotografía digital no sólo se refiere a producir una imagen con un dispositivo electrónico-digital, sea con una cámara independiente o con la de un dispositivo móvil, sino también al procesamiento de datos para generar una imagen autónoma o una imagen resultante de la fusión de varias imágenes. Convertir el texto, los números, el sonido o la imagen en datos fue resultado del desarrollo de la tecnología digital e impactó sobre los medios de comunicación, la convergencia e internet. Con ello, la tecnología digital permitió tanto la abundancia y diversidad de imágenes fotográficas como la circulación de las mismas.

El teléfono celular es la máxima expresión de la convergencia digital y su continuo desarrollo lo hace, en sí mismo, un objeto de estudio importante. No hace mucho los teléfonos estaban dotados de una sola cámara; hoy, los dispositivos llegan a tener cuatro cámaras fotográficas:

una frontal y tres posteriores. Pero, además de producir fotos, el acceso a internet con un dispositivo móvil ha facilitado la circulación y consumo masivo de imágenes.

A diferencia de cómo el desarrollo de los aparatos se ha orientado para que sirvan a las personas y faciliten su trabajo; la cámara —incluida o no en el teléfono— ha dado trabajo a la humanidad en el arte de producir, procesar y abastecer símbolos traducidos en imágenes (Flusser, 1990). La cámara es un objeto cultural y un objeto de consumo, y, aunque lo importante no es el aparato, sí existe una mediación cultural de lo que se realiza con ella (Martín-Barbero, 1987). En tanto que la cámara produce imágenes en espacios y lógicas simbólicas, en un momento histórico determinado, el proceso de producción fotográfica es una mediación intelectual y sensible con el mundo físico y social.

La tecnología no sólo remite al aparato, sino a los nuevos modos de percepción y lenguajes. Es decir, la percepción implica nuevas sensibilidades para capturar puntos de vista exclusivos de un teléfono, un telefoto, un dron o una cámara de acción, por mencionar algunos. El lenguaje es entendido como el conjunto de nuevas escrituras visuales que pueden ser descriptivas, presenciales, narrativas o simbólicas para hacer visible el todo. Para Baudrillard (2003), la cámara digital se ha convertido en uno de los objetos técnicos de la vida cotidiana. Éstos no sólo se definen por su función, sino por las implicaciones de las estructuras mentales y culturales de los usuarios según el uso particular que le dan. De ese modo, la captura, el procesamiento y la conectividad abrieron posibilidades para modificar las prácticas fotográficas.

Por ejemplo, mental y culturalmente, los fotógrafos se dan el permiso para producir imágenes resultantes del reciclaje, la redistribución, la mezcla y la apropiación (Canclini & Villoro, 2013). El diseño de programas informáticos que incluyen las cámaras digitales y los teléfonos hace que el usuario amateur pueda acceder a recursos técnicos importantes de creación automatizada: estéticas preconstruidas, filtros, viñetado, color, alto contraste, saturación, *crossprocess*, realidad aumentada, etcétera. Sin duda, las opciones automáticas de postprocesamiento amplían la experiencia social de la fotografía.

Finalmente, la noción de fotografía ya no se explica sólo con su etimología de *foto* (luz) y *grafía* (escritura), traducida a técnica y arte de escribir y dibujar con luz. Reconocemos que la fotografía es un medio, una industria y una actividad creadora. La complejidad de lo que ha sido y es hoy nos permite valorar cómo ha dado sentido a la vida, a la vida cotidiana y a las formas de comunicación. Y, ojalá, los recursos técnicos o creativos —como la hibridación, el collage, el montaje, los mosaicos, el artificio, las metáforas, la fusión, la yuxtaposición, el reencuadre, los ajustes de color o tono, las perspectivas, la distorsión, las geometrías y otros— sean oportunidades para la expresión y para la construcción de discursos visuales

críticos y propositivos, con imágenes informativas e improbables, capaces de hacer una llamada de atención o mostrar puntos de vista distintos.

Fuentes

- Baudrillard, J. (2003). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.
- Briggs & Burke (2006). *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*. México: Taurus.
- Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la Fotografía*. México: Trillas-Sigma.
- Fontcuberta, J. (2016). *La cámara de pandora. La fotografía después de la fotografía*. España: Gustavo Gili.
- Frizot, M. (2009). *El imaginario fotográfico*. México: Serieve.
- García Canclini, & Villoro (2013). *Creatividad Redistribuida*. México: Siglo XXI.
- Gompertz, W. (2012). *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno*. México: Taurus.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.
- Reyero, L. (2016). *The Family of Man*. Recuperado de Laura Reyero. Motion and graphic designer: <http://www.laurareyero.com/the-family-of-man/>
- Rouillé, A. (2017). *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*. México: Herder.
- Sougez, M.L. (2007). *Historia general de la fotografía*. Madrid, España: Manuales Arte Cátedra.