

MEDIACIONES TÉCNICAS DE LA IMAGEN: LA DETERMINACIÓN DEL SIGNIFICADO DE LA FOTOGRAFÍA

Ana García Varas

Universidad de Zaragoza

anagar@usal.es

RESUMEN: El mito de la inmediatez de la imagen determina la historia teórica de la fotografía: la imagen fotográfica, pretendidamente, tiene un acceso privilegiado a lo real, fundado ya sea en su carácter mecánico y automático, en su carácter indicial o en su carácter analógico perfecto. Sin embargo, una observación detenida de la práctica fotográfica y del movimiento simbólico de la fotografía, como la que Vilèm Flusser lleva a cabo, revela su radical mediación técnica: las posibilidades semánticas de las imágenes fotográficas vienen dadas por la cámara, por el aparato que las estructura, en tanto dicha cámara condiciona todos y cada uno de los *gestos* fotográficos a nuestro alcance. Por tanto, toda posibilidad de creación y de emancipación en la fotografía pasará por la comprensión, y por la explicitación en una imagen nueva, de su determinación técnica.

ABSTRACT: The myth of the immediacy of images has determined the theoretical history of photography: photographic images supposedly have a privileged access to the real world, based on their mechanical or automatic nature, indicial nature or perfect analogical nature. Nevertheless, close observation of photographic practices such as Vilèm Flusser's reveals their radical technical mediation: the semantic possibilities of photographic images come from the camera—the apparatus that structures them—as cameras determine each and every one of our photographic *gestures*. Thus, all possibility for creation and emancipation in photography must involve an understanding and clarification of a new image and its technical determination.

«Ciertamente la imagen no es la realidad, pero al menos es su análogo perfecto y es exactamente esta perfección analógica la que, según el sentido común, define la fotografía. Así puede verse el estatus especial de la imagen fotográfica: es un mensaje sin código» (Barthes, 1986: 17)

La famosa frase de Barthes remite a un espacio de interpretación y a una ideología que acogen y definen lo fotográfico en su nacimiento y lo acompañan en muy diferentes versiones teóricas a lo largo de su historia: remite al mito de la inmediatez de la visión. Las imágenes fotográficas son consideradas muestras neutrales, automáticas y por tanto completamente objetivas de la realidad, estableciendo así una clase de relación en la que únicamente la imagen y un mundo de cosas frente a ella definirían el significado, mientras que el hombre, el sujeto, observador o fotógrafo y todas sus determinaciones sociales y culturales estarían *alrededor* del mismo. Esto es, el nacimiento de la fotografía

provoca entusiasmos por su pretendida pura inmediatez, por ofrecer representaciones del mundo en las que no cabe la mano del hombre. Como indica Stanley Cavell, «en tanto la fotografía satisfacía un deseo, satisfacía un deseo no confinado a los pintores, sino el deseo humano, intensificado en occidente desde la Reforma, de escapar de la subjetividad y del aislamiento metafísico —un deseo por el poder de alcanzar este mundo, habiendo intentado durante tanto tiempo, sin lograrlo por fin, guardar fidelidad a otro»¹.

Son los mecanismos de la naturaleza, encarnados en la máquina de fotografiar, los que plasman las imágenes de un objeto que ya no se ha de plegar a la mirada. Lo fotográfico es descrito como aproximación al auténtico alfabeto de lo natural. Es la naturaleza la que se presenta, la que se manifiesta y se expresa en la fotografía, y el resultado de la práctica fotográfica es así por completo natural. Por tanto, es en la representación fotográfica donde se cumple por fin el ideal positivista que muestra hechos y objetos y nada más que ellos, y por ello estas imágenes son testigos fieles (muestran la «verdad y nada más que la verdad») de un mundo objetivo.

Este *rendir cuentas, dar fe o ser testigo* constituye durante décadas el núcleo básico de la fotografía, núcleo que fue desde el siglo XIX cincelado y fundamentado por paradigmas tanto científicos como artísticos. Gottfried Heinrich von Schubert, destacado miembro de la Academia de las Ciencias de Munich, apoya en 1858 la definitiva verosimilitud de la fotografía con las siguientes palabras: «Pues cuando la luz que ilumina las cosas visibles se refleja en un espejo ofreciendo una imagen pura, no puede existir ni mentira ni error»².

Por su parte, en el mundo del arte del siglo XIX la fotografía se opone siempre a la obra del artista (y por tal se entiende generalmente al pintor), obra que es producto del trabajo, del genio y de su talento manual. En este contexto, fotografía y pintura son contrapuestas de manera radical. A la pregunta de si la fotografía es o no es arte, responden voces muy dispares, pero tanto unas como otras ven como sello distintivo, como marca de lo fotográfico, su capacidad de copia neutral, de reflejo absoluto de la naturaleza.

Ahora bien, la historia de la teoría fotográfica y la historia de los géneros fotográficos es la historia de la puesta en duda del mito de la inocencia. La fotografía no presenta de nuevo lo real, no trae el objeto sin más delante de nuestros ojos. No es, en definitiva, transparente. La distancia que separa imagen fotográfica y mundo es la que define el espacio en el que se instala la crítica de las mediaciones de nuestra mirada. Los géneros fotográficos clásicos ponen de manifiesto claramente dichas mediaciones: el género documental, la historia del retrato fotográfico, el desarrollo del fotomontaje, el análisis de la fotografía publicitaria o la crítica de la fotografía colonial y de la turística ponen en escena el entorno de lo fotográfico, su radical inscripción en un contexto concreto. Así, el significado fotográfico, y por tanto su interpretación, se hacen históricos y dejan de pertenecer exclusivamente a una relación atemporal de máquina y objeto.

Esto es, la inmersión social, cultural y política de la mirada es definitiva: miramos desde un punto de vista localizado, cargado de determinaciones y cargado de ideología. Los particulares modos de ver que guían nuestro acceso al mundo y que por tanto

¹ CAVELL, S. (1979): p. 21.

² DEWITZ, B. V. Y R. SCOTTI (1997): p. 15.

conforman el significado fotográfico se sostienen y definen sobre estructuras históricas. La idea de la máquina de representar automática y neutral, que tan bien se ajustaba a los ideales y a la ideología del XIX debe más a dichos ideales que a la práctica real fotográfica. Estos aspectos constituyen uno de los núcleos básicos de la teoría fotográfica de los años 60 y 70. De forma representativa, las teorías semióticas enarbolan la idea de mediación social y cultural para sacar a la luz el significado de la imagen fotográfica, sustituyendo la idea de icono y de representación por semejanza (relación propia de las imágenes especulares, de la metáfora del espejo que durante tanto tiempo ha servido para explicar el automatismo y la naturaleza de la fotografía), por la idea de símbolo. El símbolo, y así la imagen fotográfica, pertenece al código, está inscrito en un sistema y depende directamente de una cultura y un momento histórico.

La mediación de la fotografía es por tanto evidente. Sin embargo, esta mediación está por completo referida a un contexto, al contexto de la imagen y al contexto del fotógrafo. Sea cual sea el alcance de la definición de este ámbito, sea cual sea la exactitud en la observación de las determinaciones sociales, de las determinaciones políticas, de las determinaciones artísticas o de las determinaciones culturales que definen la imagen, la mediación de la fotografía no entra dentro del aparato técnico, se queda en su entorno. Estas teorías y el análisis de la imagen que revela su anclaje cultural dejan en suspenso a la técnica fotográfica, presentando de nuevo máquina e imagen fotográficas como ventanas transparentes a un mundo, un mundo constituido esta vez no sólo por objetos, sino por objetos, y su historia, y sus sujetos, y sus entornos, pero un mundo al que accedemos de forma pura, de forma limpia. Es precisamente este hecho del que toma conciencia una teoría de los medios: la imagen fotográfica está mediada no sólo cultural o socialmente, sino que su mediación es también técnica. La máquina fotográfica delimita materialmente las posibilidades semánticas de la fotografía, decidiendo sobre la práctica y el lenguaje fotográficos y seleccionando un tipo de acciones del fotógrafo y un tipo de objetos o modelos a fotografiar. La técnica fotográfica misma está cargada de valores y reglas, valores y reglas que conformarán las imágenes fotográficas. Dichos elementos constituyen el punto de partida de la teoría fotográfica de Vilém Flusser. Nos interesa aquí especialmente dicha teoría porque Flusser estudia la determinación técnica no sólo de los resultados de la práctica fotográfica, de las fotografías materiales, sino que estudia y analiza pormenorizadamente la determinación técnica de todo el proceso fotográfico, desde el mismo movimiento y comportamiento del fotógrafo, realizando una minuciosa descripción fenomenológica del «gesto fotográfico».

Flusser define un gesto como «un movimiento del cuerpo o de una herramienta relacionada con él que expresa una determinada intención, y para el que no hay una explicación causal satisfactoria». Se trata por tanto de un movimiento de naturaleza simbólica, que podemos descifrar no mecánicamente, no a través de una teoría general, pues no se desarrolla causalmente, pero sí mediante el conocimiento de un cierto código en el que se articula. Dado que lo que simboliza son intenciones humanas, es decir, unas determinadas formas de relación con el mundo, este descifrar gestos nos llevaría a comprender ciertas estructuras de tal relación: «la hipótesis de la que aquí se parte consiste en que la observación de gestos nos permite “decodificar” la manera en la que existimos en el mundo»³.

³ FLUSSER, V. (1994): p. 193.

De esta forma, a la hora de poner en claro cómo surgen la fotografía, surgimiento íntimamente ligado a nuestro comportamiento con el aparato que la produce, Flusser acude a una descripción del gesto técnico que tiene lugar en cada caso al hacer funcionar la cámara fotográfica.

La cámara fotográfica forma parte de un grupo de objetos, los aparatos, que aparecen en la era post-industrial y cuya diferencia fundamental respecto a las anteriores máquinas radica en la idea de trabajo. Los instrumentos y las máquinas trabajan, los aparatos no. Los aparatos no modifican o transforman el mundo, no trabajan por tanto, sino que modifican la vida humana. De esta forma, un aparato no es un instrumento tradicional, y las personas que lo manejan tampoco son trabajadores en el sentido común del término: el resultado de su actividad no son productos que puedan ser consumidos, sino mensajes que pueden ser contemplados, leídos o analizados. Así sucede por ejemplo con una fotografía, una película o una imagen digital. La cámara fotográfica o el ordenador no producen bienes de consumo, sino que producen, manipulan y almacenan símbolos. Por lo tanto, «funcionar (para un aparato) es permutar símbolos programados»⁴.

Esta labor de permutación y de manejo de símbolos es llevada a cabo no como un trabajo, sino, como un juego. Aquel que hace funcionar el aparato no pretende así transformar un objeto, sino realizar alguna de las potencialidades inscritas en el aparato. La fotografía, el cine, el diseño por ordenador, etcétera, están caracterizados por estar programados: hay un conjunto de posibilidades delineadas por la estructura misma del aparato en cuestión, por las condiciones que definen su funcionamiento. Al poner en marcha dicho aparato el fotógrafo o el cineasta agotan el programa y van realizando el universo fotográfico o cinematográfico. En este contexto, la atención está totalmente dirigida sobre el aparato; el mundo sólo es considerado a través o en función del programa. En este sentido, el hombre que está «jugando» con él está «dentro» de él, dentro del programa, a diferencia del artesano, que estaba «rodeado» por sus instrumentos (es decir, en contigüidad), y del proletario, que estaba sometido por la máquina (es decir, en contigüidad vertical). «Se trata de una nueva función en la que el hombre no es ni la constante ni la variable, sino que está indeleblemente unido al aparato»⁵.

Este es un juego, además, llevado a cabo contra el aparato: se pretenden realizar las posibilidades del programa, pero se trata de realizar posibilidades «nuevas», que muestren los límites del mismo. La acción del que usa el aparato está referida por tanto a las virtualidades contenidas en las reglas del mismo, no al objeto en sí, como sucedería si actuara directamente sobre la naturaleza. Y su objetivo consiste en crear, desde esas virtualidades, una realización, una realidad nueva. De esta forma, hay una «lucha» de hombre y aparato, lucha en la que están unidos. Dentro de la fotografía esta lucha es una «caza»: el fotógrafo realiza una «caza» en contra de la cámara fotográfica, encontrándose con unas categorías definidas por el aparato fotográfico y la forma de presentación general de la fotografía, que son un tiempo y un espacio concretos, en los que se ha de desenvolver para encontrar su posición propia. Es decir, en el contexto cultural que le viene dado en unos objetos, objetos que ya determinan su posible conducta respecto a ellos, él se busca a sí a través de la búsqueda de una mirada propia.

⁴ FLUSSER, V. (1998): p. 45.

⁵ Ibid., p. 44

De esta forma, el objetivo es informar, dar nuevas formas, no quedarse en un automatismo repetitivo, sino «ver» a través del aparato, «ver» dentro de él y sacar algo de él no presente con anterioridad; algo que, aunque inscrito ya antes en el programa (no puede ser de otra forma), transforme la visión dentro del programa, es decir, el programa mismo.

Al contrario que la mayoría de los gestos que son llevados a cabo cotidianamente, el gesto fotográfico no está dirigido ni a transformar el mundo ni a comunicarse directamente con los demás, sino a la observación de una escena, y a la *fijación* no sólo de esta escena, sino fundamentalmente de esa observación. Así, el gesto fotográfico es un gesto del mirar, o mejor, del *ver*. En otras palabras, «aquello que los pensadores de la Antigüedad llamaban *theoria*, de lo cual nace una imagen, que recibía el nombre de *idea*»⁶.

Con el fin de presentar un marco inicial desde el cual estructurar esa *theoria*, un contexto dentro del cual cobren sentido las diferentes cuestiones que caracterizan los rasgos de estas *ideas* fotográficas y que dé paso a una perspectiva general sobre este tipo de pensamiento, Flusser realiza un primer acercamiento fenomenológico al gesto de la fotografía, basándose en una descripción de los movimientos del fotógrafo tal y como podrían ser vistos por un espectador neutral ante la escena.

Desde este punto de vista, presenta los dos núcleos del acto de fotografiar: el fotógrafo que manipula el aparato, y el objeto central que será fotografiado, que puede ser, como en el ejemplo que él muestra, un hombre sentado fumando. Ante tal situación, se revela una característica central de la fotografía: nuestra descripción de lo que sucede depende fundamentalmente no de la relación que establezcan entre sí los diferentes elementos de la escena, sino especialmente de nuestra actitud ante los mismos, y, en concreto, dependerá de en cuál de ellos fijemos nuestra atención. Es decir, si nos centramos en el fotógrafo delinearémos un estado de cosas diferente a aquel que aparecerá al tomar como punto de referencia al objeto. Por lo tanto, una descripción de este acto no puede ser «objetiva», si por tal entendemos una descripción que no varía con el punto de vista del observador. Ahora bien, este intento de descripción «neutral» de una escena es muy parecido, si no igual, al objetivo inicial de la fotografía: algo así como «copiar» un estado de cosas, aunque en el primer caso se pretende conseguir tal fin con palabras y en el segundo mediante una imagen instantánea. Pero al igual que hemos de reconocer que la descripción lingüística no responde a esa idea de objetividad, lo mismo sucederá con el acto del fotógrafo: va a depender de su punto de vista, de la elección del mismo, tanto, si no más, que de los elementos que se encuentran frente a él.

Así, al mirar la escena en cuestión, vemos que el fotógrafo se mueve en la periferia de la misma, buscando. Pero al centrar nuestra atención en él, vemos que no sólo es él, sino toda la situación que él determina, es decir, el tiempo y el espacio fotográficos, los que se están moviendo, y dentro de ellos, el objeto concreto que es el núcleo del estado de cosas a fotografiar. De esta forma, «el hombre que tiene el aparato no se mueve para encontrar el mejor lugar desde el que fotografiar una situación en reposo (aunque él pueda pensar que es lo que está haciendo). En realidad, busca un lugar que se corresponda lo mejor posible con su intención para fijar una situación en movimiento»⁷.

⁶ FLUSSER, V. (1994): p. 106.

⁷ Ibid., p. 106.

Por otro lado, el fotógrafo es el centro de atención únicamente para el espectador que mira el proceso fotográfico. Para él, que maneja el aparato, él mismo se encuentra *fuera* de la situación, pues se encuentra observando, y es el hombre que fuma el que constituye el centro de atención. Podríamos hablar así de dos centros, y por lo tanto de dos estados de cosas: uno en torno al fumador y otro al fotógrafo. Sin embargo, esta posición olvidaría un rasgo fundamental: la reflexión. El fotógrafo, dado que es capaz de pensar sobre sí mismo y adoptar un punto de vista crítico, puede sustraerse de su condición de mero observador y comprender que forma parte de una única situación fotográfica. Esta actitud es característica de nuestro ser-en-el-mundo: nos encontramos *dentro* del mundo y lo vemos. Pero este ver no puede ser así «objetivo», en opinión de Flusser. El gesto que nos hace distanciarnos de lo que vemos para presentarlo separado de su entorno y nos permite por lo tanto verlo de dos maneras, desde cerca (con nosotros dentro) y desde lejos (con nosotros fuera), no responde a un movimiento de objetividad, sino que es la base del consenso: es un movimiento de intersubjetividad. Reconocemos al otro, como nosotros reconocemos al fotógrafo, como parte integrante de una escena, y, a la vez, como observador «distanciado» de la misma. En tal reconocimiento, que tiene lugar mediante un descifrar gestos, nos reconocemos a nosotros mismos, vemos plasmados nuestros mismos gestos, y entendemos así que nuestro observar es semejante al del fotógrafo, y responde tanto a un estar dentro como a un alejarse.

Esta primera descripción de movimientos puede estructurarse más concretamente dividiendo la acción fotográfica en tres fases, fases que se superponen y complementan, y que definen los aspectos centrales de tal acción. En primer lugar, tenemos una *búsqueda* de un punto de vista, de un posicionamiento determinado desde el cual disparar; es decir, es necesaria primeramente una *decisión*. Por otro lado, hay una *manipulación* por parte del fotógrafo de la situación en la que se encuentra, con el objetivo de que ésta se adecue a sus propósitos. Y en tercer lugar encontramos una *distancia crítica*, desde la que se podrá determinar si el resultado se ajusta a los criterios, es decir, se podrá determinar la calidad de la obra.

El primero de estos aspectos parece sobresalir e imponerse en el proceso a los demás; parece de esta forma que es el que dirige originariamente la acción, pero un análisis más atento revela claramente que esto no es así. Por el contrario, tenemos que la búsqueda es gobernada y determinada por la manipulación, o mejor, por las posibilidades de manipulación: de acuerdo a cómo puede un fotógrafo manejar mejor una situación según sus deseos desde un punto de vista u otro, se decidirá por uno de ellos. Por otro lado, la distancia crítica es un elemento que no sólo se presenta al final como juicio del resultado, sino que acompaña constantemente a todo el proceso y es inseparable de las otras dos fases.

La búsqueda de un punto de vista por parte del fotógrafo se inicia como búsqueda de un punto dentro de las dimensiones espacio-temporales delimitadas en torno al objeto de la fotografía, pero, de forma inmediata, los gestos que la configuran indican que el lugar perseguido se encuentra más allá de las determinaciones temporales: así, la pretensión sería encontrar un espacio no condicionado, que no sea limitado a un instante. Es decir, se busca un lugar que permita ofrecer la *visión total*. Esto sin embargo es percibido rápidamente como un objetivo sin sentido tanto por el fotógrafo como por el posible espectador de los movimientos de éste; en ese momento, se define por parte de aquel en dichos movimientos el verdadero fin de la búsqueda: conseguir situar dentro del tiempo, pero de un tiempo aún por definir, tal visión, tal idea. El camino por tanto consistirá en

encontrar la mejor perspectiva en una serie: *una perspectiva entre varias*, no una única perspectiva. Es decir, la cantidad será aquí el elemento esencial, pues dará paso, abrirá a la fotografía a un dibujo temporal propio.

En el camino, en la elección, el fotógrafo sabe que su decisión ha de surgir tanto de la consideración de la situación como de la del objetivo que él tenga en mente, que debe por tanto buscar su motivo en doble sentido: una escena y una intención. Y al igual que la escena cambia con sus movimientos, también lo hace la intención en el transcurrir de la búsqueda. Se establece así una doble dialéctica en la que él debe ser capaz de encontrar su fotografía: por un lado, en la relación dialéctica entre situación e intención, y por otro en la relación dialéctica que establecen entre sí los diferentes puntos históricos de la búsqueda, o, en otras palabras, las diferentes configuraciones temporales de la misma.

De esta forma, sus movimientos cobran la apariencia y la estructura de una caza, caza en la que está definiendo en cada instante su posible presa. Su gesto consiste en una serie de saltos: va de un punto, de un momento a otro en busca del disparo, reposo momentáneo que representa el instante de inflexión en el proceso. Parece que una observación atenta nos conduciría a la aceptación de que existe algo así como barreras en su discurrir, barreras sobre las que ha de saltar para determinar su elección. «Este gesto está compuesto de una serie de saltos sobre obstáculos invisibles y de decisiones. La búsqueda del fotógrafo es una serie de abruptos acontecimientos electivos»⁸.

Su determinación, el acontecimiento, será una determinación dentro del ámbito de la visión, una idea por tanto, y su proceder dividirá con ello dicho ámbito en regiones, «visiones del mundo» (*Weltanschauungen*). El gesto de la fotografía establece así una serie de percepciones claras y distintas, delimitadas y definidas. Es precisamente esta estructura cuántica de la fotografía la que distancia a ésta del cine, la que establece las diferencias más importantes entre ambas formas de mirar: lo fotográfico no se desliza, como sí lo hace por el contrario lo cinematográfico. El cine es así procesual, la fotografía no. En otras palabras, aquél dispone de un aparato que le permite «capturar el mundo como una corriente de imágenes indiferenciables», es decir, indistinguibles, no determinables.

En tanto el fotógrafo ha de encontrar su camino entre obstáculos y barreras para llegar a ciertos claros, su proceder va constantemente acompañado de la duda. El planteamiento y la estructura de esta duda son diferentes de los de la duda existencial, la científica o la religiosa. Es un tipo de duda nueva, característica de un momento post-industrial, que «traduce la vacilación y las decisiones en granos de arena»⁹. Cada una de las veces que el fotógrafo se encuentra o choca con un obstáculo, surge la duda. Las barreras son aquellas colocadas por las categorías fotográficas, y son en realidad los límites de las mismas, y límites así de cada uno de los distintos puntos de vista que ellas posibilitan. Ante estos obstáculos, el fotógrafo reconoce entonces la limitación de cualquiera de las perspectivas disponibles ante él, y aquí, descubre la equivalencia de todas ellas en relación a la escena y la accesibilidad de las mismas: puede escoger

⁸ Ibid., p. 111.

⁹ FLUSSER, V. (1998): p. 53.

cualquiera de ellas. El programa le proporciona múltiples posicionamientos, pero ninguno privilegiado, y por esto vacila: su decisión ha de tener lugar entre elementos equivalentes. De esta forma, carece de criterios cualitativos desde los que calcular una elección. Ésta sólo puede ser determinada (y posiblemente valorada), como decíamos, desde un punto de vista cuantitativo, y así, la fotografía ha de «cercar el fenómeno (la escena que debe ser realizada) a partir de un número máximo de aspectos»¹⁰.

Esto significa que lo fundamental es la serie de fotografías, no el disparo concreto en cada caso. La decisión, así, es un proceso de decisiones, que será lo que proporcione la estructura del tiempo de la imagen fotográfica: éste es un tiempo de creación dentro del programa del aparato, aparato que, imponiendo la forma de las posibilidades, puede ser sin embargo rebatido en la configuración de las realizaciones. Encontramos por lo tanto dos aspectos destacados en esta búsqueda que determinan la praxis fotográfica: en primer lugar, es una acción postideológica: no se agarra a ningún punto de vista central, y parte del reconocimiento de la multiplicidad de perspectivas. El fotógrafo es así el primer funcionario postideológico. Por otro lado, es una praxis programada: como venimos diciendo, surge de la dialéctica «dentro»-«contra» entre fotógrafo y aparato.

El segundo aspecto central de la división en tres elementos del gesto fotográfico a la que hacíamos referencia es el de la manipulación. En principio, la imagen a la que recurrimos primeramente para describir este gesto es la de un fotógrafo que quiere *captar* con su cámara unos rayos de luz que han incidido sobre unos objetos, y con ello, *reflejar* unos fenómenos. Tal imagen respondía con bastante fidelidad a la idea de la observación científica objetiva de la escena en cuestión, es decir, a la idea, que funciona como base del estudio científico, de la delimitación y captación objetivas de un fenómeno determinado en un laboratorio. Sin embargo, esta descripción no hace justicia a la situación real: el fotógrafo no busca cierta luz reflejada, sino que elige entre diferentes luces y parámetros; y su elección no es pasiva: al contrario, se involucra activamente en el proceso óptico. De esta forma, él determina la iluminación utilizando una luz natural a cierta hora, focos o lámparas; determina el color de la escena seleccionando unos filtros u otros; determina la posición de los objetos o los rayos de luz que captará con una película concreta, etcétera. Y así, no puede afirmarse que el resultado, la fotografía, es sólo efecto de la impresión de ciertos haces de luz sobre un tipo de material.

Esto, sin embargo, no quiere decir que la fotografía produzca imágenes «subjetivas», o que pudiera dar lugar a imágenes «más objetivas» si se eliminara esa manipulación. Significa, por el contrario, que «observar una situación implica manipularla, o, en otras palabras, que la observación transforma el fenómeno observado»¹¹, teniendo en cuenta, además, que la observación también transforma al observador. Así, la objetividad de una imagen (o de una idea) es la consecuencia de la manipulación de una situación. Y ello sucede en todos los casos, también en las fotografías en principio más «naturales», como podrían ser las fotografías de paisajes: se elige un momento u otro, un enfoque u otro. «Toda idea es falsa en tanto manipula lo que comprende, y en este sentido, es *arte* y

¹⁰ Ibid., p. 56.

¹¹ FLUSSER, V. (1994): p. 114.

artificio, es decir, *ficción*»¹². Con estas consideraciones, Flusser pretende realizar una crítica a una concepción demasiado simplista de objetividad, tanto en la fotografía como, paralela y fundamentalmente, en la ciencia. Al igual que sucede en el estudio fotográfico, la actitud del investigador en el laboratorio determinará sus resultados, y así, se establece un complejo de movimientos de acción y reacción entre observador y escena, que constituye una forma de diálogo entre el hombre y su entorno. En este sentido, arte y ciencia comparten una actitud básica, plasmada en la imagen fotográfica y en los gráficos del experimento científico.

Por último, el tercer elemento del gesto fotográfico es la reflexión, la autocrítica, aspecto que define el valor de la fotografía. El fotógrafo, en la búsqueda, contempla todo un espectro de posibilidades a través del visor de la cámara, escogiendo al disparar sólo una de ellas. De esta forma, relega todas las demás al conjunto de virtualidades perdidas, y por lo tanto, está proyectando un futuro elegido entre otros, es decir, realizando un acto consciente y reflexivo. En tanto esto es así y este gesto procede de un movimiento de reflexión que acompaña a una elección, se trata de un ejemplo de la dinámica de la libertad, pues revela este tercer aspecto, la crítica, como aplicación de ciertas reglas sobre un conjunto de posibilidades. Con ello, la reflexión se convierte en «un espejo que permite juzgar las posibilidades futuras»¹³ reflejadas en él, espejo en el que así mismo se reflejará el propio fotógrafo. Muchos de los movimientos de éste parecen responder a tal situación, a una observación de sí mismo, y es que, en realidad, su fotografía trata de la relación de fotógrafo y escena determinada en un aparato técnico, pues él se busca a sí mismo en este fotografiar, en este luchar contra las condiciones dadas. Por lo tanto, el gesto fotográfico presenta un sujeto activo que, tomando conciencia tanto de la situación como de sí, controla ambos, de tal manera que define en este contexto una forma más de libertad: el autocontrol.

Otro de los sentidos del término «reflexión» ha sido fuertemente criticado por la tradición filosófica: el de la especulación. Permitir que algo sea reflejado en un espejo conlleva asumir un grave riesgo: el de que dicha reflexión acabe transformándose en un infinito juego de espejos, describiendo y cayendo en un abismo insondable, la nada. El pensamiento y en este caso la fotografía vagan de reflejo en reflejo perdiendo de esta manera todo significado. El elemento decisivo por tanto será aquí el punto en el que la reflexión habrá de finalizar para pasar a la acción, el punto en el que «el fotógrafo deja de mirar en el espejo (sea éste real o imaginario), [que] es el momento que caracterizará su imagen»¹⁴. La reflexión no es así el fin en sí misma, sino una estrategia, un camino que ha de conducir a la mejor de las imágenes posibles, y de esa forma, no podrá terminar demasiado rápidamente, pues produciría una fotografía superficial, ni con demasiado retraso, ya que daría lugar a un resultado confuso, embrollado, y posiblemente con escaso interés.

En el gesto fotográfico se aúnan así tres aspectos: la búsqueda de un punto de observación, la manipulación de la escena, y la reflexión sobre todo su proceder, elementos

¹² Ibid., p. 115.

¹³ Ibid., p. 116.

¹⁴ Ibid., p. 117.

indisociables de un mismo acto en el que el fotógrafo pretende superar las condiciones y limitaciones impuestas por la fotografía. Dicha superación sucede en un doble sentido: es tanto una superación de las limitaciones de la fotografía como conjunto de símbolos culturales, como canon que impone unas configuraciones dadas que el fotógrafo no habrá de repetir, sino, por el contrario, reconocer e ir más allá para encontrar su lugar propio; como así mismo es una superación de la fotografía como grupo de determinaciones técnicas concretadas en el aparato del que ha de servirse, determinaciones que delimitan las posibilidades a su disposición. Ambos elementos están unidos en tanto estas condiciones técnicas *codifican* materialmente, en un objeto técnico, aquellas condiciones sociales. La capacidad de emanciparse de unas y de otras, radica, como decíamos, en la creación de una imagen nueva, en arrancar una posibilidad inesperada al espectro de las posibilidades dadas.

La práctica fotográfica por tanto consistirá en buscar situaciones inéditas en la realidad, pero no dando forma sin más a escenas hasta entonces inexistentes que luego puedan ser «copiadas» o «reflejadas» en la imagen, sino que tales situaciones serán halladas *dentro* del aparato. Por ello, «el gesto fotográfico desmiente cualquier idealismo y realismo [...]. La fotografía es la realidad, no lo que sucede allí fuera ni lo que está inscrito en el aparato»¹⁵. Es la realización fotográfica la que constituirá una situación nueva, esa nueva verdad que manifiesta, pone en escena y se emancipa de la determinación técnica de la que nace.

El análisis que Flusser hace de la fotografía es revelador en tanto no sólo hace hincapié en los aspectos más técnicos de la fotografía, sino en tanto que muestra detenidamente cómo los mismos pautan y estructuran todo el espacio simbólico de la fotografía, desde la intención, la observación y los movimientos del fotógrafo, a los resultados materiales (la serie) o a la descripción teórica que de todo ello puede hacer la reflexión sobre la fotografía. Esto es, la determinación técnica de lo fotográfico alcanza a todos y cada uno de los modos y momentos de la fotografía y por ello, la caracterización de la representación fotográfica en términos de objetividad, de creación o de emancipación ha de estar arraigada en un análisis de dicha determinación técnica.

Referencias bibliográficas

- BARTHES, R. (1986): *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona.
- CAVELL, S. (1979): *The World Viewed: Reflexions on the Ontology of Film*, Cambridge Univ. Press, Cambridge.
- DEWITZ, B.V. Y R. SCOTTI (1997): *Alles Wahrheit! Alles Lüge!* Katalog der Ausstellung im Museum Ludwig, Köln.
- FLUSSER, V. (1994): *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Fischer, Frankfurt a. M.
- FLUSSER, V. (1998): *Ensaio sobre a fotografia. Para uma filosofia da técnica*, Relógio d'água, Lisboa.

¹⁵ FLUSSER, V. (1998): p. 52.