

January 2009

Instantáneas a la imagen fotográfica

Fernando Vásquez Rodríguez

Universidad de La Salle, Bogotá, vacademi@lasalle.edu.co

Follow this and additional works at: <https://ciencia.lasalle.edu.co/ruls>

Citación recomendada

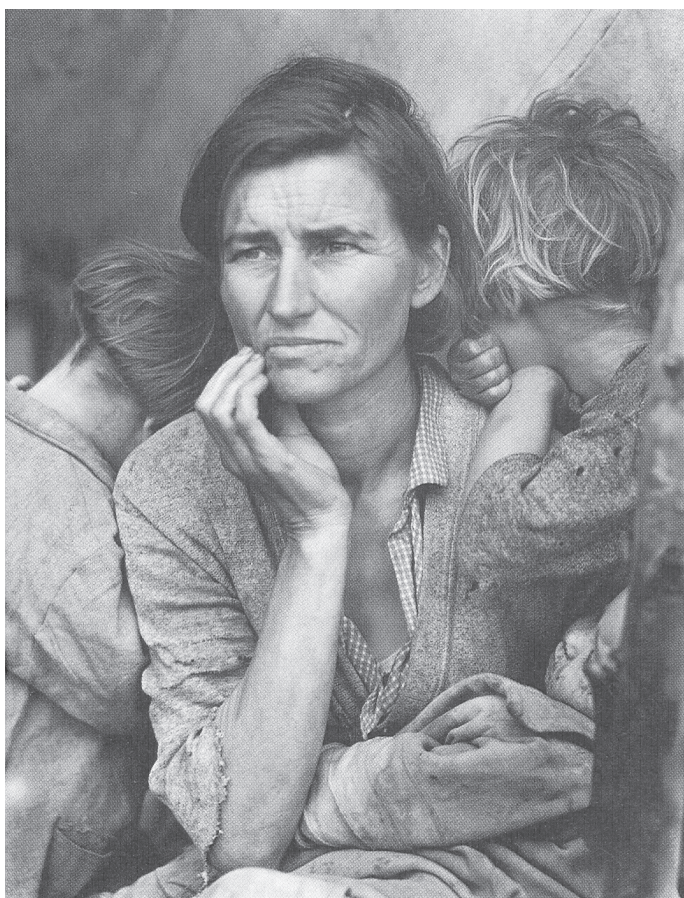
Vásquez Rodríguez, F. (2009). Instantáneas a la imagen fotográfica. *Revista de la Universidad de La Salle*, (49), 236-277.

This Artículo de Revista is brought to you for free and open access by the Revistas de divulgación at Ciencia Unisalle. It has been accepted for inclusion in *Revista de la Universidad de La Salle* by an authorized editor of Ciencia Unisalle. For more information, please contact ciencia@lasalle.edu.co.

INSTANTÁNEAS

A LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

Fernando Vásquez Rodríguez*



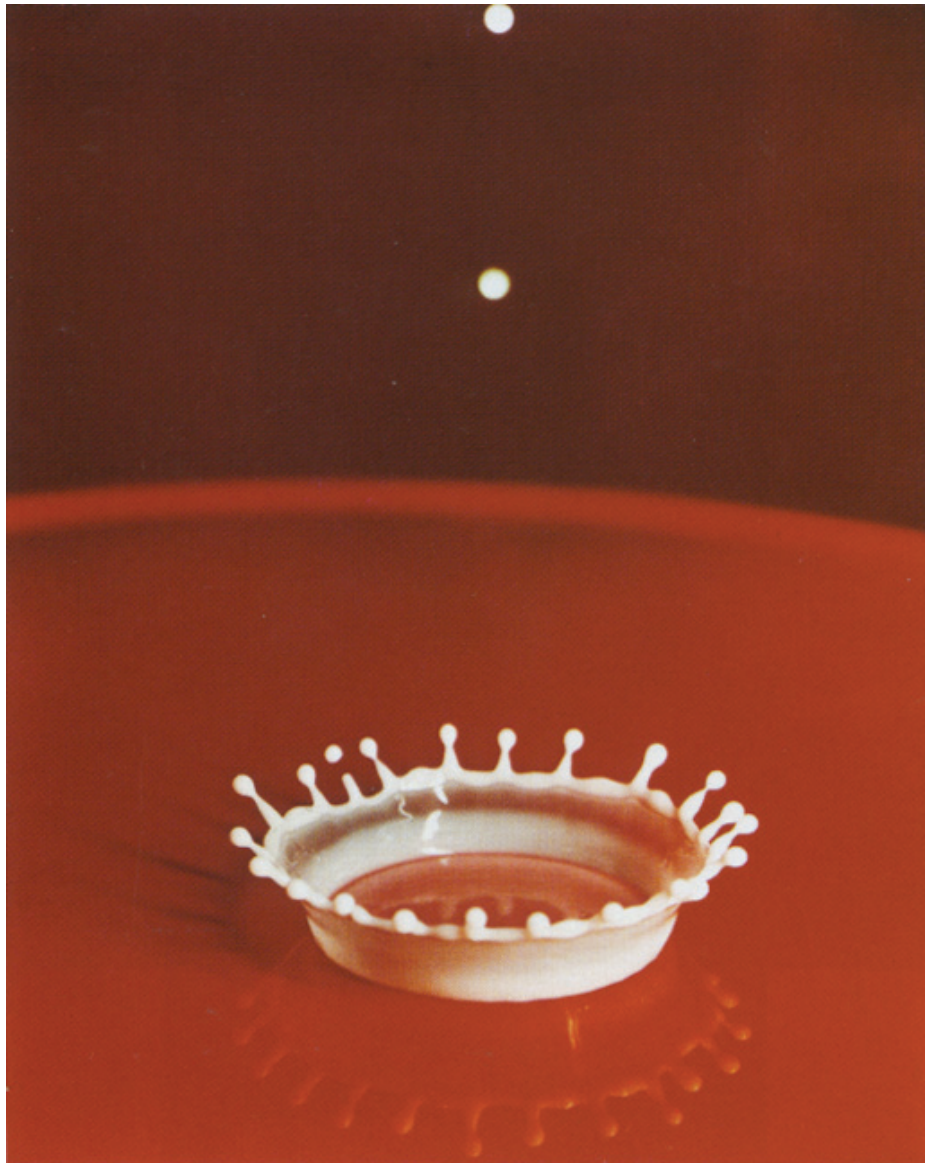
Dorothea Lange. *Madre desarraigada*. California, 1936. Gelatinobromuro de plata, 32,8 x 26,1 cm. Tomada de Bieger-Thielemann, Marianne et al. (2002). *La fotografía del siglo XX*. Museum Ludwig Colonia. Köln: Taschen, p. 371.

La imagen incita al recuerdo. Lo provoca, lo convoca, lo estimula. En este sentido, es un dispositivo que hunde su arado de formas y colores en la parcela de nuestra memoria. Tal capacidad de evocación tiene sus raíces en una relación profunda de la imagen con el tiempo: lo que vemos es lo pasado, lo perdido, lo ya vivido. Entonces, cuando leemos una imagen

ralentizamos el tiempo; y lo que era la parte viva de una película, ahora es ejercicio de fragmentación, de ir cuadro a cuadro recuperando el tiempo perdido. Lo que fija la fotografía es el acontecer del tiempo; lo que hacemos al mirar fotografías es una exhumación de lo vivido.

§

* Director de la Maestría en Docencia de la Universidad De La Salle.



Harold E. Edgerton. *Corona de una gota de leche*. 1957. Impresión por transferencia de pigmentos. Tomada de Jeffrey, Ian (2000). *El ABC de la fotografía*. Londres: Phaidon, p. 132.

El gran deseo del fotógrafo es detener el fluir del tiempo. Fijarlo, condensarlo. A la vez, el fotógrafo lucha por acotar la inmensidad del espacio: encuadrarlo, darle un límite. Entre ese doble anhelo transcurre el oficio del fotógrafo: capturar y enfocar. Por un lado, no dejar pasar el *kairós*; acechar el tiempo en lo que tiene de eventual, de momentáneo; por otro, disponer las tijeras del diafragma para cortar o ajustar

una porción del vasto espacio. La tarea es doblemente interesante: en un caso, captar lo irrepetible; en otro, atrapar lo descomunal o el detalle. Graduar la velocidad; cambiar de lente. Volver espeso lo líquido; parcelar lo infinito. El fotógrafo da discontinuidad a lo continuo y limitación a lo ilimitado.

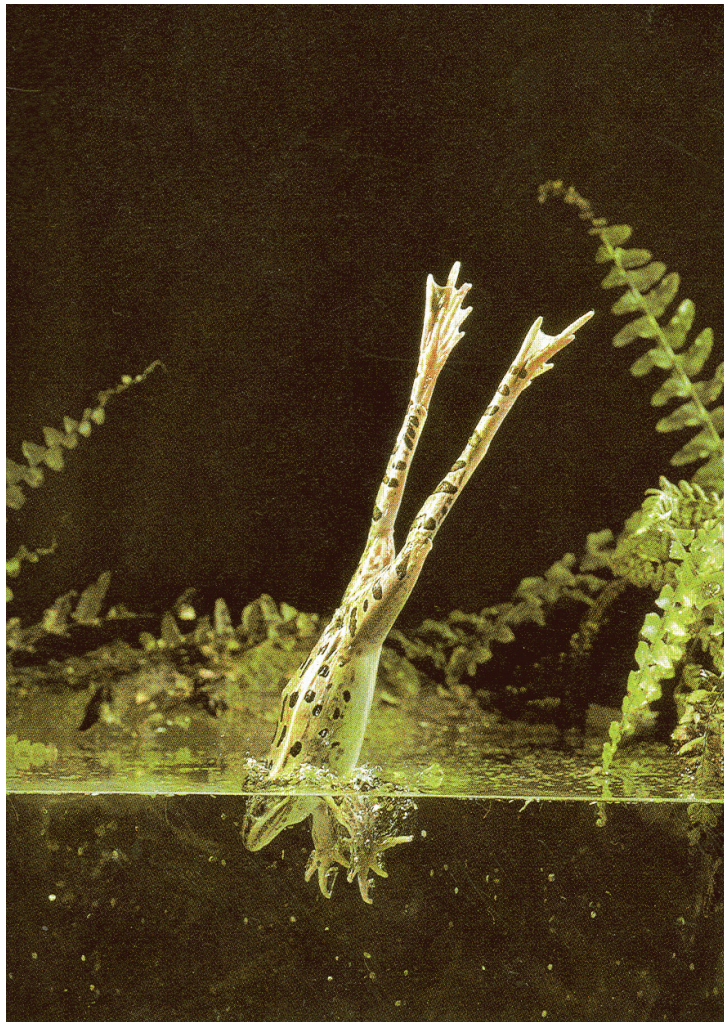
§

El ojo capta una imagen, pero el cerebro mira su contenido. Y en la medida en que afinamos nuestro mirar, más cosas apreciamos: contrastes, composición, manejo de la luz, oportunidad, texturas... No es que el ojo no capture todas esas cosas, lo que sucede es que para apreciarlas se requiere de una educación de la mirada, una alfabetización especial. Recordemos que una cosa es lo visible y otra lo visual; lo primero nace con nosotros, pegado a nuestros sentidos; lo segundo hay que aprenderlo en las cartillas de la cultura. Por esto, hay consumidores inmediatistas de los estímulos ópticos y sibaritas educados en la percepción.

§

Lo cierto de la imagen es su valor de testimonio, de índice de determinada realidad. Una fotografía es una prueba, una evidencia de algo o alguien. La fotografía advierte una contigüidad con aquello mismo que muestra. Ahí, en esa mostración, la fotografía se vuelve atestiguación, evidencia inobjetable. Tal vez por ello mismo la fotografía de viajes, por ejemplo, sea una manera de comprobar a otros que tal paisaje o determinado escenario –visto por el viajero– no es fruto de su imaginación, sino una evidencia de su aventura. Veo en esa función de índice un repertorio de posibilidades para el uso político de la imagen y un complejo, por no decir delicado, manejo del control de la intimidad. No debemos olvidarlo: al ser la imagen un testigo mudo de nuestras vidas, puede ser usada como espejo público de nuestras conductas o nuestra moral.

§



Stephen Dalton. *Una rana leopardo*. 1988. Impresión de tipo c. Tomada de Jeffrey, Ian (2000). *El ABC de la fotografía*. Londres: Phaidon, p. 107.

Tomar una fotografía es una búsqueda continua: el escenario, la calidad y dirección de la luz, el encuadre, la composición, la tensión entre los elementos... Acercarse, alejarse, cambiar de lente o de lugar. Está comprobado que la imagen fotográfica es una construcción. Sólo en muy contadas veces, el primer impacto visual que recibimos ya es la fotografía definitiva. Lo frecuente es el tanteo, cierto funambulismo con la cámara, un nomadismo del ojo. De allí también la necesidad de tomar varias fotografías de un mismo personaje, evento o situación para

ver luego cuál de esos disparos dio en el blanco. Dónde, en verdad, la cacería del fotógrafo tuvo éxito. Y cuando la caza no fue afortunada queda la oportunidad de lograrla en el laboratorio o con las astucias del retoque. Tal vez en este oficio de construir la imagen radique el verdadero profesionalismo del fotógrafo. Porque obtener una cámara podemos hacerlo muchos; en cambio, elaborar una fotografía, eso es asunto de diestros maestros de la mirada.





Eddie Adams. *Ejecución en la calle de un prisionero del Vietcong*. 1968. Gelatinobromuro. Tomada de Jeffrey, Ian (2000). *El ABC de la fotografía*. Londres: Phaidon, p. 10.

La fotografía periodística pretende volverse un documento de la verdad de los acontecimientos. “Estos son los hechos”, parece indicarnos. Pero lo que está oculto, lo que no se muestra, es que esa imagen ya ha sido construida por el fotógrafo, cuando no editada, por el director del periódico. Detrás de esa imagen hay un ojo y una conciencia a partir de las cuales se produce la fotografía. En ese proceso de edición de la imagen entran en juego, además de la búsqueda de la primicia, intencionalidades personales e intereses. Algo puede magnificarse; algo dejarse por fuera. La fotografía periodística presenta siempre una parte, un ángulo de los hechos. Quizá nunca encontremos la fotografía cabal, la fotografía perfecta de un acontecimiento. Lo máximo son aproximaciones, inten-

tos, perífrasis en torno al hecho noticioso. Tal condición de la fotografía de prensa responde también a la complejidad del mundo o de la realidad. No es posible tenerlo o abarcarlo desde un único mirador, no es suficiente con una sola perspectiva. Siempre quedan intersticios, fisuras, detalles que otros ojos pueden ver, que otras conciencias avalan como más significativas o importantes. Y aunque esto puede predicarse también de otro tipo de fotografías, lo que llama la atención de la fotografía de prensa es su propósito de presentarse como la verdad de los hechos. Puesto de otra manera, el acontecimiento no es algo dado, sino elaborado por el ojo del fotógrafo.

§



Margaret Bourke-White. *Mahatma Gandhi*. 1946. Gelatinobromuro. Tomada de Jeffrey, Ian (2000). *El ABC de la fotografía*. Londres: Phaidon, p. 63.

Aunque parece fácil, el fotógrafo de retratos tiene una tarea bastante difícil. Su labor de fondo consiste en otorgar un rostro a una cara. Es decir, en descubrir lo oculto en determinada fisonomía. De allí por qué este tipo de fotografías necesita del estudio. Y ese trabajo de buscar el mejor ángulo o saber ubicar la luz no es otra cosa que la exploración en un desconocido, en un otro escondido detrás de los rasgos físicos de la cara. Entendámonos: el fotógrafo tiene en frente un conjunto de músculos y órganos, pero lo que debe revelar con su retrato fotográfico es un carácter, una personalidad. Por lo demás, debe luchar contra "la pose", contra esa máscara de la identidad. Pienso ahora que los grandes retratistas son aquellos que pueden descubrir en unos simples ojos una mirada úni-

ca; y en unos labios corrientes, la evidencia de una vocación. Los retratos fotográficos son mediaciones de luz para descubrir aquel gesto característico, esa mueca o visaje que tipifica una conducta o una forma de ser. Desde luego, los grandes retratistas alcanzan con sus fotografías dejarnos entrever las claves de un destino o las secretas intenciones de un alma silenciosa.

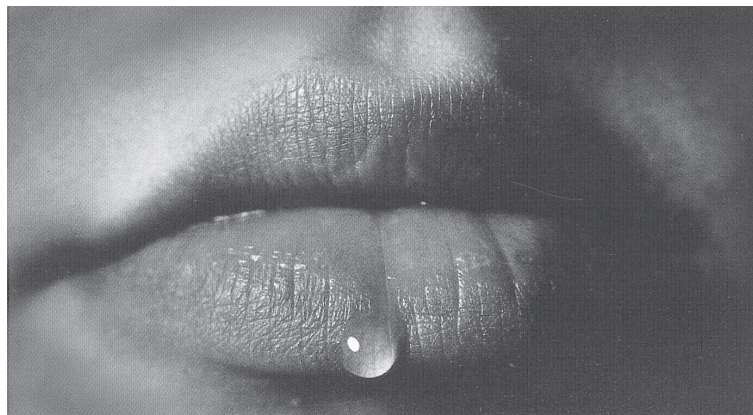
§

Hay fotografías que conservamos como figuras tutelares. Son una especie de talismanes. Por lo general, el retrato de un ser querido ya fallecido. Esas imágenes las llevamos en nuestra billetera o las colocamos en un lugar privilegiado de nuestra oficina. Son presencias icónicas, imágenes sagradas. Tal vez de alguna forma, al tenerlas cerca a nosotros, continúan irradiando su amor, su confianza, su tenacidad; o, a lo mejor, son estrellas polares, faros de esperanza en nuestro camino. Lo cierto es que asumen alguna pátina trascendente, una especie de halo mágico. Cabe pensar también que en esas fotografías se condensa todo lo vivido, todos los recuerdos, toda una herencia de sabiduría. Son fotografías legado. Pero no sólo conservamos fotografías de los seres perdidos, sino también de seres vivos, como nuestros hijos. En este caso, las fotografías desempeñan el mismo papel, pero por otra razón: son presencias sagradas por generar esperanza, por mantener despierta nuestra fe en un proyecto o en la certeza de un mañana. Y si las tenemos cerca a nuestro corazón es porque en ellas ciframos gran parte del sentido de nuestra vida. A ellas nos debemos o por ellas nos levantamos una vez más a las faenas cotidianas. Estas fotografías ya no son imágenes–legado, sino imágenes–promesa.

§

Extraña relación de la luz con la fotografía. Demasiada, la enceguece; poca, apenas la deja aparecer. Es con luz que el fotógrafo construye sus obras; es la luz su cincel máspreciado. Si no sabe cómo capturarla o adecuarla a sus intenciones, el fotógrafo está perdido. Entre el brillo y la oscuridad, el fotógrafo mide su calidad o su experticia. Y aunque las cámaras automáticas le ayuden a dicha tarea, sólo el ojo avizor del fotógrafo puede enfrentarse como Faetón a conducir el carro destellante del sol. Los otros fotógrafos, los que disparan sus cámaras sin percatarse del brillo o la penumbra, son nuevos Ícaros, que, por no saber medir la distancia hacia el astro mayor, queman sus alas de película o desperdician espacio en las tarjetas de memoria. Ya sea como dispositivo tecnológico o como habilidad humana, la sensibilidad luminosa es determinante para el logro fotográfico. Es un hecho: aunque la luz parece estar dispuesta naturalmente a la voluntad del fotógrafo, lo cierto es que su piel es escurridiza, delicada, susceptible. Dadas estas condiciones de lo luminoso, las grandes esculturas fotográficas son, en su esencia, tallas elaboradas a puros golpes de luz.

§



Jan Saudek. *Labios con gota*. 1974. Gelatinobromuro de plata, 15,8 x 22,8 cm. Tomada de Bieger-Thielemann, Marianne et ál. (2002). *La fotografía del siglo XX Museum Ludwig Colonia*. Köln: Taschen, p. 578.

Las fotografías en blanco y negro nos obligan a concentrar la atención; alertan nuestra inteligencia. Las fotografías en color despiertan nuestros sentidos; despliegan escenarios para nuestra emocionalidad. El blanco y el negro afina los contornos de las personas o las cosas; el color crea puentes, diluye los opuestos entre ellas. En cada opción hay posibilidades y límites: el blanco y el negro hace que la fotografía explore en lo poco habitual; el color multiplica hasta el infinito el mundo conocido o imaginado. El blanco y negro se enfrenta a las variaciones de un solista; el color depende de las tonalidades y el acople de la orquesta. Sea como fuere,

cuando miramos fotografías en color nos dan la impresión de ser criaturas estáticas pero cercanas a nuestra percepción habitual; en cambio, cuando fijamos nuestra atención en fotografías en blanco y negro, nos tenemos que encarar con seres no cotidianos, con entes de sombra que interpelan nuestra confianza. El color familiariza; el blanco y negro extraña. No digo con ello que siempre sea así; sólo subrayo una diferencia. El fotógrafo lo sabe, así como el artista plástico: el blanco y negro nos obliga al ensimismamiento; el color, a la exterioridad.

§



Michael Wells. *Manos*. 1980. Impresión de tipo c. Tomada de Jeffrey, Ian (2000). *El ABC de la fotografía*. Londres: Phaidon, p. 486.

Al leer una fotografía, uno esperaría que el ojo del espectador tuviera en cuenta al menos cuatro aspectos: primero, la composición, es decir, la manera en que están organizados o dispuestos los elementos; la ubicación de un centro de atención y el equilibrio con el resto de sus partes. Aquí el tipo de plano elegido –el encuadre– y la relación entre figura y fondo son claves para el lector de fotografías. Un segundo aspecto es el relacionado con la oportunidad y la novedad de la fotografía. Reiteremos que el tiempo del fotógrafo es el *kairós*; el tiempo del momento, de lo eventual, de lo fugaz. Por esto, percatarse de la oportunidad de la imagen es valorar la viveza, la astucia o la osadía del fotógrafo. La novedad, por su parte, consiste en ver qué tanto el fotógrafo nos muestra una faceta inédita de algo ya conocido, o cuál es la agudeza de su mirada para develarnos otro ángulo de algún objeto familiar. La novedad nos ayuda a valorar la perspicacia, la fineza de la mirada del fotógrafo. Un tercer aspecto importante en esto de leer una fotografía incluye el contraste y la textura. En este caso, prestaríamos atención al manejo de la luz, a la variedad de tonalidades, a los matices usados por el fotógrafo. Contraste y textura ponen de presente en una imagen, ya sea en blanco y negro o en color, la capacidad del fotógrafo para dotar de movimiento la fijeza y darle espesor a lo superficial. Estos dos valores de la fotografía certifican que es una obra construida y no un mero calco de la realidad. Finalmente, el ojo del espectador debería centrar su atención también en las marcas de estilo o en la impronta personal del fotógrafo. Hay rasgos particulares que, al repetirse, son un sello icónico, una huella inconfundible. Desde luego, este aspecto implica contar con más de una fotografía, conocer ampliamente su portafolio, haberle seguido la trayectoria más

allá de una exposición. Los cuatro aspectos anteriormente expuestos no son características excluyentes, ni todos deben aparecer a cabalidad en una imagen. Son más bien pistas de lectura, un soporte crítico para dar cuenta del significado de la imagen; en últimas, son una sintaxis mínima a partir de la cual el lector de fotografías puede tejer una semántica. Porque en la fotografía, el contenido es el resultado de la red de combinaciones preparadas por la forma.

S

Henri Cartier-Bresson. *Rue Mouffetard*. París, 1958. Gelatinobromuro de plata, 37,2 x 25,1 cm. Tomada de Bieger-Thielemann, *Marianne et ál.* (2002). *La fotografía del siglo XX* Museum Ludwig Colonia. Köln: Taschen, p. 95.



Repaso mi álbum personal y, al mirar cuadro a cuadro ese recorrido vital, caigo en la cuenta del valor de la fotografía para descubrir cambios sustanciales, rupturas en un proyecto vital, secuelas de enfermedades, marcas de nuevas rutas o cambios existenciales. Aunque no pueda datar de manera exacta esas transformaciones o ubicarlas claramente en mi memoria, al mirar esas fotografías me encuentro con la aparición de un gesto desconocido, con determinada fisonomía atrapada en un tiempo distinto. Más allá de la indumentaria o de la moda, lo que esas fotografías me muestran es que el tiempo va haciendo su trabajo en silencio, sin grandes gritos o descomunales zancadas. Pero, de igual modo, esas fotografías me revelan otra cosa: lo

que no cambia de mi personalidad, lo que a pesar de los años permanece: la mirada curiosa de mis ojos, la sonrisa alegre y juguetona, los rasgos heredados de mi madre. Se me ocurre, entonces, que el tiempo horada nuestro cuerpo, pero deja intactas algunas zonas de nuestro rostro. De no ser así, sería imposible reconocernos. Es posible pensar que en ese testimonio de los cambios, que es al mismo tiempo una evidencia de lo permanente, estribe la magia de las fotografías del álbum personal. Tal vez por eso volvemos a mirarlo: para no perder de vista el que seguimos siendo a pesar de los años vividos o la experiencia acumulada.

§



Christian Vogt. *Piedra, presentación - serie*. 1974. Gelatinobromuro de plata. Matizado azul con passepartout. 18,3 x 12 cm. Tomada de Bieger-Thielemann, Marianne et ál. (2002). *La fotografía del siglo XX Museum Ludwig Colonia*. Köln: Taschen, p. 710.

Con las nuevas posibilidades de la fotografía digital y los variados útiles de los programas de edición fotográfica, la imagen encuentra un terreno propicio para la creatividad. Las herramientas se multiplican: filtros, capas, retoques, equalizaciones, histogramas... además de toda una serie de efectos: difuminado, solarización, sobreexposición, conversiones, recortes, máscaras, simulaciones, a partir de las cuales la imagen inicial se nos multiplica en una infinidad de imágenes. Al igual que en la vieja idea de Longino, estas nuevas imágenes son emanaciones de la primera fotografía. En este caso, el fotógrafo desplaza su tarea de cazador a la de alquimista; una especie de mago de la imagen, en donde busca cierta piedra filosofal a partir de determinado arreglo o retoque. La imagen fotográfica inicial es sometida a la experimentación: mayor porcentaje de esto, menor porcentaje de lo otro; distorsionar o corregir; completar o enmascarar... sea como fuere, el nuevo laboratorio de los fotógrafos ya no es el cuarto oscuro, sino la pantalla del ordenador, en la que puede verse, de acuerdo con ciertos comandos electrónicos, cómo emerge el elixir de la larga vida de la fotografía ideal. Estos programas de edición son escenarios para la serendipia y la creatividad. Tanteos, combinaciones, ensayos... Aparición de otra realidad en la cual cabe, como en el primer acto fotográfico, volver a capturar la imagen. Por supuesto, ya no azorados o inquietos por la realidad dinámica y volátil, sino tranquilos y calculadores frente al estático aparecer de estas imágenes-golem que desfilan en el rectángulo de un monitor de video. Con la fotografía digital, el cazador se vuelve chef: más que capturar una presa ahora lo que ofrece es un elaborado plato.

Cuando leemos fotografías, y más aquellas vinculadas afectivamente con nosotros, la interpretación que nos hacemos de ellas está llena de nuestros sentimientos y emociones, de nuestros recuerdos y nuestra imaginación. En esas ocasiones, los ojos de la cámara están matizados por otros filtros, por unos lentes hechos de historicidad. Y aunque podamos explicarnos algunos aspectos técnicos de determinada fotografía, lo cierto es que la avalancha de la comprensión arrasa con la calidad de la composición o el flagrante error en una toma. La comprensión, siempre teñida de evocación y subjetividad, sepulta en gran medida los logros o los defectos de la imagen icónica. La interpretación fotográfica depende del sujeto que la mira. Es inevitable: la mirada va a la par de

la cultura, crece o desfallece con nuestras ideologías, se exhibe o se resguarda a la par de nuestras morales. La interpretación de la imagen fotográfica pone en circulación los credos en los que fuimos cultivados, las ideas que troquean nuestras acciones, los sueños y fantasías que alimentan nuestro inconsciente.

§



Horst P. Horst. *Las veinticuatro horas del día*. Nueva York, 1987. Gelatinobromuro de plata, 35,2 x 27,5 cm. Tomada de Bieger-Thielemann, *Marianne et ál.* (2002). *La fotografía del siglo XX Museum Ludwig Colonia*. Köln: Taschen, p. 273.

El deseo por ver fotografías, especialmente de cuerpos desnudos, tiene como detonante básico nuestra curiosidad y, de manera profunda, nuestra imaginación. Porque, ¿qué hay detrás de ese impulso a husmear entre páginas de una revista pornográfica?, ¿cuál es la fuerza de atracción por ver a pleno sol la desnudez? Por supuesto, está la curiosidad que aguijonea nuestros ojos, esa fuerza que nos incita a fisgonear en pos de conocer algo prohibido. La curiosidad saca al ojo de sus tranquilas órbitas para meterlo en la transescena de lo ignorado o lo tabú. Pero, y esa parece ser la razón más poderosa, dicha fascinación por las imágenes eróticas proviene esencialmente de nuestra condición fantasiosa. Tales imágenes nos interpelan porque somos seres capaces de imaginar; porque por medio de

esa facultad accedemos o participamos de realidades distantes o anheladas. Y al mirar esas imágenes lo que hacemos es apropiarnos de alguna manera de eso mismo que contemplamos. Nuestra imaginación es la que en verdad mira esas imágenes sensuales. Es nuestro imaginar el que ilumina aquello que por condiciones de socialización o cultura permanece entre la oscuridad, entre las tinieblas. Recordemos que la imaginación ve donde la luz no llega. Dos son, entonces, los imanes que nos atraen hacia las imágenes eróticas: la curiosidad insaciable que nos invita siempre a desvelar lo secreto y la imaginación que nos provee de catalejos para la ensoñación y la fantasía.



Arno Rafael Minkkinen.
Autorretrato, Helsinki. 1976.
Gelatinobromuro. Tomada de
Jeffrey, Ian (2000). *El ABC de la
fotografía.* Londres: Phaidon, p.
317.

Las relaciones entre fotografía y poesía parecen innegables. No sólo por el trabajo previo de búsqueda, encuadramiento y delicada selección de lo relevante, sino por un profundo estudio de los contrastes, las tonalidades, el ritmo y la armonía entre los elementos. Tanto el fotógrafo como el poeta son cazadores de instantes. Ambos buscan capturar, al decir de la fotógrafa holandesa Rineke Dijkstra, “un momento auténtico de intensidad”. Por otra parte, fotógrafo y poeta pretenden con sus obras devolvernos la autenticidad de lo que nos rodea; su tarea es renovarnos los múltiples y variados sentidos de la realidad, abrirnos otras ventanas hacia las

personas, el mundo o las circunstancias, para que volvamos a asombrarnos de todo aquello que parecía fútil o nada llamativo. El oficio del poeta, entrevistado por Jean Cocteau, es análogo al trabajo del fotógrafo: “colocar los objetos del mundo que se han vuelto invisibles debido a la fuerza de la costumbre en una posición original que sacuda el alma”. En definitiva, la fotografía y el poema son llamados de atención a nuestros ojos impasibles y, especialmente, a nuestro espíritu indiferente.

§



Ian bradshaw. *Streaker*. 1975. Gelatinobromuro. Tomada de Jeffrey, Ian (2000). *El ABC de la fotografía*. Londres: Phaidon, p. 64.

Una fotografía es un ver y un mirar. Como resultado del ojo mecánico o electrónico, participa de las mismas características del ver humano; ya que el fotógrafo la elige, la delimita, la selecciona, la encuadra, la revela, la fotografía es un mirar. Mecánica y tacto; química e imaginación la forman, la conforman. Una parte de la fotografía (la lente) es limitación; la otra (el mirador) es horizonte ilimitado. Fotografiar es solidificar. La fotografía es máscara. Máscara en cuanto detención definitiva de lo virtual, de lo discursivo de la vida. La mirada del fotógrafo es la mirada de Medusa. Detener, retener, convertir en piedra. El trabajo del fotógrafo, lo sabemos, es esculpir con luz. El fotógrafo talla, es decir, mira. Y cada mirada suya esculpe sobre el papel un rasgo, una parte, un ángulo. Medusa que

repite "Mírame"... y, al mirar al fotógrafo, él nos fija. Para siempre. Una fotografía es la memoria de la mirada. El fotógrafo nos revela. Nos revela la evidencia de ser seres temporales. Cada fotografía nos recuerda, nos permite reconocer que lo real está hecho de tiempo. Un álbum de fotografías es un cementerio de miradas.