

laFuga

¿Cuál es el punto de un índice?, o el arte de falsear fotografías

Por Tom Gunning

Tags | **arte digital** | **Fotografía** | **Estética** - **Filosofía**

Tom Gunning enseña historia y teoría del cine en la Universidad de Chicago y es autor de *DW Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph and The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*, así como más de 150 ensayos sobre el cine temprano, las vanguardias y los géneros cinematográficos. Actualmente está trabajando en un libro sobre la invención de la imagen en movimiento. Texto publicado originalmente en inglés en la revista *Nordicom Review: Nordic Research on Media & Communication* (25, 1-2, 2004, pp. 39-49). Esta traducción cuenta con la autorización de su autor y ha sido realizada en el marco del proyecto de investigación Fondecyt de Iniciación N°11170065, "Cine algorítmico y visión maquina: hacia una semiótica asigificante de la imagen".

Traducción del inglés por Claudio Celis Bueno

Si Freud hubiese aplicado el psicoanálisis a una de las ideologías centrales de Occidente –el progreso histórico–, quizás hubiese descubierto que allí también opera el trabajo primario del desplazamiento psíquico, movilizándolo nuestro ímpetu constante hacia una perfección mayor. Lo que se entiende por progreso (en particular el progreso teórico) por lo general no es más que el desplazamiento de problemas irresueltos hacia un nuevo territorio. Como historiador del cine temprano (y de las tecnologías que lo precedieron –tales como la linterna mágica, el *phantasmagoria*, el *panorama*, el fonógrafo, los dispositivos de fotos instantáneas y la crono-fotografía) me entusiasma y desalienta al mismo tiempo la discusión actual sobre los nuevos medios, en particular cuando esta discusión encasilla a los “viejos” medios como el cine y la fotografía bajo una definición particular. No hay lugar a dudas que el reciente interés en el cine temprano y sus antecesores técnicos proviene en parte del entusiasmo generado por la aparición de los nuevos medios (y mi amigo y colega Erkki Huhtamo ha demostrado de modo excepcional esta interrelación entre lo viejo y lo nuevo).¹ Sin embargo, como Norman Mailer alguna vez dijo, el ideal de progreso generalmente depende de una relación anestesiada con el pasado. Si bien creo que las posibilidades y realidades de los nuevos medios nos invitan (de hecho, nos obligan) a repensar la historia de los medios visuales, también temo que puedan generar su opuesto: una suerte de reificación de nuestro modo de comprender los viejos medios, ignorando las complejidades presentes en la fotografía, el cine, y otros medios de captura de imágenes y de movimiento, desplazando de este modo sus promesas y decepciones hacia una utopía digital por venir. Lo que me molesta sobre todo es la tendencia por catalogar los “viejos” medios como defectuosos, cargados de una serie de pecados originales (desplazados) que los buenos nuevos medios vienen a absolver.

En primer lugar, consideremos uno de los problemas centrales: la supuesta veracidad de la fotografía tradicional (y en cierta medida también del cinematógrafo) que ha sido identificada con el concepto de signo “indicial” de Charles Peirce. Ambos aspectos deben ser investigados: tanto la naturaleza de la veracidad fotográfica como la adecuación del concepto de signo indicial para dar cuenta de ella. Todo esto se torna aún más complejo cuando los teóricos y los críticos aseguran (espero que cada vez con menor frecuencia) que el índice y lo digital son términos opuestos.

Partiré por este último punto, dado que es relativamente simple y porque otros ya lo han hecho mejor que lo que yo podría (el más reciente de ellos siendo Phil Rosen en su excelente libro *Change Mummified*).² Me genera cierta dificultad comprender cómo se originó esta confusión, pero imagino que fue algo así: el carácter indicial de la fotografía depende de una relación física entre el objeto

fotografiado y la imagen producida. La imagen en el negativo fotográfico deriva de la transformación de una emulsión fotosensible causada por el reflejo lumínico del objeto fotografiado y filtrado por el lente y el diafragma. En una imagen digital, en cambio, en vez de una emulsión fotosensible activada por el objeto lumínico, la imagen se forma a partir de información lumínica que es codificada numéricamente.

¿Pero qué problema surge de este cambio y cómo cuestiona el carácter indicial? Claramente una cámara digital registra a través de la información numérica las mismas intensidades lumínicas que una cámara no-digital: de allí la similitud entre sus imágenes. La diferencia entre la cámara digital y la cámara análoga pasa por el modo en que la imagen es almacenada, transferida y de hecho manipulada. Pero el almacenamiento numérico no anula el carácter indicial (razón por la cual las fotografías digitales pueden ser utilizadas en pasaportes u otros documentos como prueba legal). Más aún, sería ingenuo asociar lo indicial con lo fotográfico ya que la mayor cantidad de información indicial no es registrada por la fotografía. Mucho antes de la aparición de los medios digitales, instrumentos médicos y otros instrumentos de medición, instrumentos indiciales por excelencia –como dispositivos para leer el pulso cardíaco, temperatura, etc., o velocímetros, indicadores de viento, y barómetros– convertían todos ellos su información en números.

A pesar de que una fotografía combina ambos tipos de signos, el carácter indicial de una fotografía no debe ser confundido con su dimensión icónica. El hecho que una serie de números no se asemeje a una fotografía, o a aquello que la fotografía supuestamente representa, no debilita el argumento acerca de su carácter indicial. Un índice no necesita (y por lo general no es así) asemejarse a la cosa representada. El carácter indicial de la fotografía tradicional es inherente al efecto de la luz en los químicos, y no a la imagen que produce. La información numérica producida por una cámara digital y la imagen producida por la fotografía química tradicional son en ambos casos determinados indicialmente por objetos externos a la cámara. Tanto los químicos fotográficos como la información numérica deben ser sometidos a un proceso de elaboración para que una imagen sea producida. Aquí podemos ver cómo la supuesta singularidad de lo digital desplaza un problema (particularmente pernicioso) presente en la concepción tradicional de la fotografía. La creencia que sólo los medios digitales dependen de una transformación de su información en una forma intermediaria, refuerza el mito de que la fotografía tradicional constituye un proceso transparente, una transferencia directa desde el objeto hacia la fotografía. La mediación de los lentes, la película, la velocidad y los tipos de obturación, los procesos de revelado e impresión, todo esto desaparece mágicamente si uno considera la fotografía como una impresión directa de la realidad.

De este modo, debemos también reconsiderar el argumento según el cual las imágenes digitales pueden ser manipuladas de forma en que las fotografías tradicionales no pueden serlo. De hecho, la tan proclamada maleabilidad de la imagen digital no contrasta en absoluto con la fotografía tradicional. No negaré que la facilidad, velocidad y calidad de la manipulación digital representa un paso importante en las tecnologías de la imagen. Pero debemos evaluar cuidadosamente cuándo esta maleabilidad se torna un valor en sí mismo y cuándo mantienen una deuda directa (aunque generalmente desplazada) con la historia de la fotografía. En este último caso en particular, la confusión entre índice e icono debe ser tenida en cuenta.

Aceptemos, por el momento, la habilidad de la fotografía digital para transformar de modo absoluto la apariencia original del objeto fotografiado. Si aceptamos que una fotografía digital de mi Tío Harry es indicial (y que por ende mantiene un fuerte vínculo con el Tío Harry real), ¿qué sucede cuando intervenimos la fotografía en Photoshop y transformamos su nariz en un pico pronunciado, su cabeza pelada en una cabellera contundente, y tornamos sus ojos azules en ojos cafés? ¡Claramente el carácter indicial inicial se atenúa! Dos respuestas son relevantes aquí, y ambas dependen de un sí sopesado. Sí, pero... la fotografía tradicional también podría modificar la apariencia del Tío Harry, sea a través de un retoque, el uso de filtros y lentes, la selección del ángulo de la toma, el tiempo de exposición, el uso de químicos especiales en el revelado, o agregando elementos a través de una impresión múltiple. La fotografía tradicional, por ende, también posee procesos que pueden atenuar, ignorar, o incluso anular su carácter indicial. Sin duda que los procesos digitales pueden producir estas alteraciones de modo más rápido e inadvertido, pero la diferencia entre la fotografía digital y la tradicional no puede ser descrita como absoluta.

Pero una segunda, más compleja y, creo, más interesante respuesta puede proponer que el poder de lo digital (pero también de la fotografía tradicional) para “transformar” una imagen depende de que se mantengan ciertos elementos de la fidelidad de la imagen original y de lo que en ella se reconoce. Utilizo estos términos (“fidelidad” y “reconocimiento”) para indicar el modo en el cual el carácter indicial y el carácter icónico se entrelazan en nuestra concepción común de lo fotográfico. Nuestra evaluación de la “fidelidad” de una fotografía (esto es, el reflejo visual de su objeto) depende no solo de su base indicial (el proceso químico), pero también del “reconocimiento” del objeto fotografiado en su representación. En este último proceso intervienen mecanismos psicológicos y perceptivos que no pueden ser reducidos a la condición indicial de la fotografía. Reconoces una fotografía como la imagen de un objeto particular no resulta solamente de su carácter indicial. De hecho, uno podría producir una imagen indicial de algo o alguien que sea irreconocible. La imagen debe también ser legible para poder ser asociada a lo representado.

Permítanme desarrollar este punto desde otra perspectiva. Si una de las consecuencias importantes de la revolución digital yace en la libertad que ofrece a los usuarios para transformar una imagen, podemos decir que lo digital tiende hacia una condición similar a la pintura, en la cual el color, las formas, texturas, y todos los complementos de una imagen dependen totalmente del pintor y no están determinados por el objeto original a través de un proceso indicial. ¿Pero acaso los usuarios de *Photoshop* quieren libertad absoluta? ¿Quieren ellos realmente crear una imagen o quieren más bien transformar una imagen que siga siendo reconocida en tanto fotografía (y no sólo en tanto fotografía, sino aún como la fotografía de mi Tío Harry)?

El interés por transformar la fotografía del Tío Harry no es el mismo que el interés por dibujar una caricatura de él. Es cierto que pocos de nosotros tienen el talento para producir una caricatura y que las herramientas digitales nos otorgan esa capacidad (lo cual nos recuerda del argumento de Fox Talbot para defender la invención de la fotografía). Sin embargo, creo que la potencia de la mayoría de las herramientas de manipulación digital de fotografías depende de nuestra capacidad para reconocerlas como fotografías manipuladas, sin olvidar la dimensión indicial (o aún mejor, lo reconocible visualmente) detrás de la manipulación.

El maravilloso aspecto lúdico tan celebrado en la revolución digital sigue siendo secundario respecto a la supuesta “fidelidad” de la fotografía. Tal como he tratado de separar la idea de fidelidad visual de la idea de índice, quisiera en este punto examinar la supuesta “veracidad” de la fotografía, la cual se sostiene en la problemática tanto de su carácter indicial como de su fidelidad visual (pero que las trasciende a ambas). Gran parte de la discusión sobre la revolución digital se ha concentrado en sus consecuencias para la supuesta veracidad de la fotografía, sea desde una perspectiva paranoica (las fotografías ahora pueden ser manipuladas y por ende pueden ser utilizadas como pruebas de cosas que no existen y con ello manipular al espectador a creer cosas que no son), o desde lo que podría llamarse una posición esquizofrénica (celebramos la liberación de la imagen de su anhelo de veracidad, inaugurando un supuesto mundo de escepticismo y juego en el cual bailamos sin cesar en los velos de Maya).

Utilizo el término “veracidad” porque quiero enfatizar que no se trata simplemente de una propiedad inherente a la fotografía, sino una afirmación que se hace en nombre de ella (a partir, claro está, de nuestra idea de sus propiedades inherentes).³ Quizás su formulación original se encuentre en el melodrama de 1859 de Dion Boucicault *The Octoroon*, en el cual el personaje Scudder, un fotógrafo, descubre un asesinato que ha sido registrado involuntariamente por una cámara fotográfica. El fotógrafo ofrece la fotografía como evidencia a una turba que se dispone a linchar a un hombre falsamente acusado, declarando “¡Es verdad! ¡El aparato no puede mentir!”.⁴

Podemos agregar inmediatamente que el aparato, en sí mismo, no puede mentir pero tampoco puede decir la verdad. Desprovista de lenguaje, una fotografía depende de un alguien que diga algo sobre ella o en nombre de ella. No es un mero accidente que en el melodrama de Boucicault el falso acusado exonerado por la fotografía de un linchamiento popular haya sido un indio *Wahnotee*. Dado el contexto histórico de esta obra, cabe preguntarse si un juicio convencional hubiese aceptado la fotografía como evidencia. Tanto histórica como institucionalmente, para decir la verdad, la fotografía debe ser subsumida bajo una serie de discursos, tornándose, así, en el soporte de veracidad de un determinado enunciado. Cualquiera que conozca la compleja historia a través de la cual la fotografía obtuvo el carácter de evidencia legal en el sistema penal moderno sabrá que para que la

fotografía “diga la verdad”, ésta debe ser integrada a un enunciado, subsumida a una compleja serie de reglas del discurso –legal, retórica, e incluso científica (que discuta todos los aspectos técnicos de la fotografía, su exposición, revelado, e impresión)–.

Pero creo que tendríamos que contradecir también a Scudder y decir que una fotografía sólo puede decir la verdad en la medida en que pueda, además, mentir. En otras palabras, la veracidad es tal sólo porque existe detrás de ella la sospecha de falsedad (aún si por defecto nuestra relación primera con la fotografía sea la de veracidad). En otras palabras, el valor otorgado a la fidelidad visual de una fotografía, fundada sobre una combinación entre su carácter indicial y su carácter icónico, constituye la base de aquella “veracidad” que se manifiesta tanto en el discurso legal (“aquí podemos ver como el acusado es registrado por una cámara de seguridad...”) como en el discurso menos formal e interpersonal (“Sí, su pene es realmente así de grande...”). Pero en la medida en que la fidelidad visual exista, siempre habrá la posibilidad y el deseo de falsearla. La verdad implica la posibilidad de mentir, y viceversa.

La falsificación de fotografías posee una larga historia y ha sido posible gracias a los procesos que constituyen su carácter indicial. La fotografía de fantasmas o el intento de los espiritualistas para probar la sobrevivencia del alma después de la muerte a través del registro fotográfico, constituye solo uno de los primeros ejemplos.⁵ La variedad de fotografías manipuladas para fines políticos es otro ejemplo.⁶ Pero mi punto aquí no es simplemente postular que el potencial para ser manipulada socava la veracidad de la fotografía digital (ni que esta práctica haya sido utilizada frecuentemente en situaciones en las cuales se pretendía estar afirmando una verdad). Por el contrario, mi argumento consiste en que la práctica de manipular y falsear fotografías puede existir sólo cuando exista además una creencia en la veracidad de la fotografía. En vez de negar la veracidad propia de la fotografía, la manipulación y falsificación fotográfica no hace sino reforzarla.

Por esta razón, la preocupación (o celebración) de la posibilidad de lo digital para socavar el fundamento de veracidad de la fotografía queda marcada por una contradicción inherente. Si las tecnologías digitales socavan la veracidad de la fotografía, debemos siempre preguntarnos por el contexto en el cual esto ocurre. Dentro del ámbito de las relaciones interpersonales, si bien alguien podría alterar digitalmente el tamaño de su pene en una fotografía, esto ocurriría en un contexto de incredulidad ya generalizada respecto a cualquier imagen inverosímil. En el caso de evidencia científica o legal, sin embargo, existen una serie de protocolos para determinar el proceso de producción de una imagen y su probabilidad de veracidad. Claramente el periodismo (y el uso de los medios por parte del gobierno) constituye uno de los territorios de mayor preocupación. Pero de igual modo, las instituciones periodísticas y las fundaciones que fiscalizan al gobierno trabajan fuertemente para preservar la posibilidad (la inevitabilidad no está en discusión) de que las fotografías sean utilizadas, al menos en ciertos casos, como prueba de veracidad. No estoy sugiriendo que las conspiraciones de engaño no existan, pero éstas no difieren de otras formas de engaño político. George Bush no mostró una fotografía de las armas de destrucción masiva en Iraq para justificar su invasión de ese país (aun cuando Colin Powell sí trató de utilizar de modo poco convincente cierta evidencia fotográfica en su discurso ante las Naciones Unidas).

Un reciente manual de periodismo dedicado a este problema propone que las organizaciones dedicadas al reportaje periodístico hiciesen un juramento por la “verdad e integridad de la fotografía de prensa” y que aquellas organizaciones que así lo hicieran pudieran desplegar una “insignia o un símbolo distintivo que certifique su compromiso” por la integridad visual de sus imágenes (es decir, que no han sido manipuladas digitalmente).⁷ Lo que me propongo aquí no es predecir si esta práctica será o no adoptada, sino demostrar que la supuesta veracidad de la fotografía depende de contextos institucionales específicos (de hecho, el manual que acabo de citar interpela a los futuros estudiantes de periodismo con la pregunta: “¿utilizaremos el *Photoshop* para dejarnos a nosotros mismo sin trabajo?”).⁸ Por ello que sean necesarios mecanismos para preservar la veracidad como valor, aun en una era en la cual es tan fácil y económico alterar fotografías y producir imágenes verosímiles. La veracidad debe siempre ir apoyada por ciertas reglas del discurso, sean están definidas de manera rigurosa (como en el caso de la evidencia legal o científica) o inherentes a la práctica común (como en el caso del periodismo el cual se asume que por lo general dice la verdad; de hecho, me parece que las dudas acerca del compromiso de los periodistas con la verdad socavan la supuesta veracidad de la fotografía de modo mucho más fuerte que la mera posibilidad de manipulación técnica).

De igual forma, el uso de la fotografía como evidencia, sea legal o científica, siempre ha involucrado un fuerte disciplinamiento de la imagen fotográfica. La consistencia y uniformidad del proceso fotográfico determinan el uso institucional de la fotografía (como en los manuales de fotografía forense o en el manual de Bertillon en el cual se determina estrictamente la distancia, el ángulo de cámara, la luz, y los tipos de lentes y aparatos utilizados para la fotografía de criminales).⁹ El uso de la fotografía como evidencia o como dato científico por lo general debe competir con los excesos producidos por la confusión entre su carácter indicial y su carácter icónico. Para los científicos, la fotografía por lo general registra demasiada información y, como ha demostrado Peter Galison, los científicos debaten si es mejor eliminar esta información excesiva o directamente aceptarla.¹⁰

Etienne Jules Marey (cuya cronofotografía constituye el ancestro más directo del cine comercial) nos ofrece un fascinante ejemplo de lo anterior, tal como Joel Snyder y Marta Braun han demostrado.¹¹ Las primeras investigaciones del cuerpo humano y del cuerpo animal en movimiento desarrolladas por Marey dependían de instrumentos que producían solo una notación numérica o una inscripción gráfica. Sin embargo, luego de descubrir las fotografías seriales del caballo en movimiento de Eadweard Muybridge, Marey se percató de que la mayor sensibilidad de los nuevos procesos fotográficos y de las emulsiones ofrecían un mayor control temporal, con lo cual era posible capturar instantes del movimiento que el ojo humano era incapaz de ver. La posibilidad de analizar el movimiento humano y animal a través del uso de múltiples imágenes instantáneas fascinó a Marey. Sin embargo, en ciertos casos el exceso de información visual interfería con el análisis y por ello que Marey haya decidido posicionar a sus sujetos en posición frontal a la cámara y así producir una imagen más abstracta.

Podríamos describir a Marey como un manipulador de imágenes *avant la lettre*. Sujetos vestidos de negro en los cuales franjas blancas y broches metálicos marcaban las articulaciones y convertían las fotografías de Marey en imágenes gráficas, las cuales con un mínimo grado de abstracción se volvían verdaderos gráficos. Aun así, Marey no eliminó el carácter indicial que vinculaba sus imágenes con los sujetos capturados. Esta es otra razón para entender que el carácter indicial de la fotografía y el advenimiento de lo digital no deben ser comprendidos como meros opuestos y que lo indicial no tiene relación alguna con las propiedades icónicas de la fotografía. A finales del siglo XIX y durante el XX los científicos crearon protocolos para regular tanto el modo en que las imágenes eran hechas como el modo en que eran leídas y evitar así que su potencial como evidencia se vea mermado.

Consideremos ahora la otra cara de la moneda: el entusiasmo gatillado por la nueva ‘utopía digital’ (como la llama Rosen)¹² en la cual la manipulación digital libera a la fotografía de su identidad estable y predecible y su repetición mecánica de los hechos. Como forma de arte, la fotografía no ha sido restringida a la repetición fiel de los hechos. Contrariamente a los protocolos que definen la supuesta “veracidad” de la fotografía y su valor como evidencia científica o jurídica, la fotografía como arte es libre para crear sus propios protocolos y prácticas, libre para explorar en el terreno formal. Utilizados como formas de expresión, la sobreposición de varios negativos, la impresión en goma, o la solarización –sin mencionar las decisiones estéticas acerca de la luz, la composición y la exposición– han distanciado a la fotografía de la pretensión de fidelidad a la realidad. Las técnicas fotográficas del siglo XIX en todo nivel (incluidos los disfraces y el modelaje como en los trabajos de Julia Cameron o de Lewis Carroll) están lejos de ser ejemplos de meras “falsificaciones” fotográficas. Por el contrario, definen modos de producir fotografías como una forma de representación, juego e imaginación. El triunfo estético del estilo de fotografía directa en el siglo XX (la cual despreció muchas de estas técnicas a favor de la claridad focal y de impresión) involucra principalmente un proceso de decisión artística y diferenciación estilística, sin importar cuanta vocación de veracidad sea proclamada tanto por sus defensores como por sus críticos.

Por esta razón, es difícil sostener que la manipulación digital haya transformado la naturaleza de la fotografía como arte, aún si ésta ofrece novedosas herramientas y nuevos procesos de descubrimiento a través del uso de dichas herramientas. No debemos olvidar que solo una parte de la práctica fotográfica tomó la veracidad como su objetivo central y que muchas prácticas fotográficas incluso despreciaron dicha veracidad. Más allá del modernismo de las prácticas fotográficas artísticas, formas populares de lo que podríamos llamar uso retórico de la fotografía, como la publicidad o la persuasión política, no dependen exclusivamente de dicha pretensión de veracidad.

Finalmente, podemos observar que si una revolución digital en efecto gatilló una crisis de la veracidad de la fotografía –es decir, que el vínculo entre fotografía y verdad fue completamente eliminado de la cabeza de la gente a partir del encuentro repetido con fotografías en las cuales ya no era posible confiar– entonces la posibilidad de ser engañados también debería ser eliminada, anulando así cualquier motivo para seguir falseando fotografías. Si la supuesta veracidad fotográfica fuese eliminada completamente como posibilidad, ¿cuál sería la motivación para seguir tomando fotografías en vez de crear pinturas o dibujos, más allá de la vergonzosa explicación de Fox Talbot según la cual la fotografía permite la representación visual aún en manos de aquellos sin ningún talento artístico?

Creo que aquí nos topamos con una aporía básica de nuestra comprensión de la fotografía, una aporía que debe ser tratada desde una perspectiva fenomenológica, y ya no desde una mera perspectiva semiótica. Es solo a través de una investigación fenomenológica de nuestra relación de investimento con la fotografía (digital o no) que es posible comprender realmente la pulsión detrás de la digitalización y el por qué es improbable que la fotografía desaparezca y, más aún, por qué, aún sin una pretensión de veracidad, nos siga ofreciendo algo que otras formas de representación visual no pueden.

Consideremos ciertas formas de fotografía que parecen diseñadas para transgredir la supuesta veracidad y fidelidad fotográfica. Si bien es cierto que existen algunas formas extremas de fotografía en las cuales esta transgresión es de un grado tal que cualquier función referencial tiende a desaparecer, creo que en su gran mayoría dichas formas de fotografía buscan hacer visible una contradicción, un oxímoron, una presencia imposible, apelando simultáneamente a la veracidad fotográfica y a su cuestionamiento. En este sentido, las superposiciones surrealistas de Man Ray, los fotomontajes de John Heartfield, o los ángulos desnaturalizantes de Rodchenko, para mencionar sólo algunos de los maestros del modernismo fotográfico, son todos trabajos que apelan a (y cuestionan) la veracidad y fidelidad fotográfica.

La satisfacción que sentimos al presenciar una manipulación digital ingeniosa en una fotografía publicitaria o en la portada de una revista no proviene del hecho de ser totalmente engañados por la imagen, sino más bien por la tensión entre la fidelidad (“así es como se ve el rostro de una mujer”) y la distorsión (“pero no existe rostro alguno que se vea así”). Pero tal como una imagen falsa funciona en la medida en que sigamos creyendo en la fidelidad de la fotografía, una imagen que juegue con nuestra percepción depende del investimento psíquico con el que comúnmente nos relacionamos con la imagen y su capacidad para representar fielmente un objeto. No se trata de una simple experiencia de algo novedoso y poco familiar. Dicho de otro modo, dudo que la mera revisión de una gran cantidad de fotomontajes, superposiciones surrealistas o manipulaciones digitales bizarras anule en nosotros la capacidad de asombro frente a una manipulación digital bien lograda (aun cuando la producción de una manipulación visual original y fresca siga siendo un gran desafío artístico y creativo). Creo que el placer que produce ver la fotografía de un mundo familiar distorsionada de un modo no familiar seguirá por siempre existiendo.

Por esta razón sostengo que el placer artístico y el atractivo producido por fotografías manipuladas digitalmente depende de una continuidad de nuestra relación con la fotografía como una representación fiel de la realidad. Este sentido de lo fotográfico basado en su veracidad y fidelidad persiste aún en las imágenes manipuladas digitalmente. No, la espalda de una mujer no posee las incisiones como el cuerpo de un violín. Pero aun cuando el chiste de Man Ray en “El violín de Ingres” podría haber sido realizada como un dibujo o un pictograma, es solamente por la naturaleza fotográfica de la espalda de la mujer combinada con el absurdo de las incisiones del violín en la carne humana que el ingenio de Man Ray tiene efecto sobre nosotros. Esta fotografía no apela a ninguna pretensión de veracidad (no ha habido nunca una mujer así), y sin embargo su efecto depende de su fidelidad visual (reconocemos los contornos y la textura de la espalda de la mujer).

Estoy postulando una fascinación fenomenológica con lo fotográfico que depende de una relación de continuidad entre la fotografía y la realidad representada. Aun cuando esto es precisamente a lo que refiere el carácter indicial de la fotografía, dudo que este término semiótico sea el correcto para comprender esta experiencia. Se dice por lo general que nuestra creencia en las imágenes fotográficas pasa por que conozcamos el proceso a través del cual son producidas, es decir, que seamos conscientes del hecho de que la luz que rebotó en el objeto actúa directamente en la generación de la

imagen. Sin negar esto, dado que no se puede dudar que el conocimiento y la cultura determinan nuestra percepción, me pregunto si este supuesto saber está realmente a la base de nuestra afinidad por la fotografía. Si alguien me muestra una lapicera y me dice que es la lapicera que Herman Melville utilizó para escribir *Moby Dick*, mi fascinación por esa lapicera dependerá de ese saber. Si descubro que mi amigo estaba bromeando y en realidad había comprado la lapicera en una librería, mi fascinación por la lapicera se desvanece. Pero aun cuando se me dice que una fotografía ha sido digitalizada y dudo de su veracidad, mi fascinación por ella no se desvanece. Se trata de la misma atracción irracional que me produce la fotografía de espíritus.

No creo que la explicación “indicial” pueda dar cuenta totalmente de nuestra fascinación por la imagen fotográfica, por su riqueza perceptiva y por el detalle casi infinito que es capaz de retratar de modo más “directo” que otras formas de representación. Frente a una fotografía, mi reacción primera no es hacer un juicio motivado por mi conocimiento de su proceso de producción, sino que me encuentro de lleno en su mundo y lo reconozco, aun cuando este reconocimiento implique una representación imposible.

Creo que debemos suspender brevemente nuestro anhelo de *explicar* el efecto de la imagen fotográfica y en su lugar *describirlo* con mayor detalle. No se trata de que confundamos una fotografía con el mundo; su carácter fijo, sus bordes, su textura, etc., nos impiden que eso ocurra. La fotografía no se nos aparece como una alucinación. Pero más allá de todo enfoque analítico, dudo que nuestra relación primera con la fotografía sea una relación semiótica, es decir, que la percibamos en tanto signo. Claramente la fotografía puede funcionar como un signo de algo, más comúnmente de aquello representado, un *souvenir* de un lugar o una persona, un modo de identificar o referir a algo. Pero creo que este es un proceso secundario respecto a su capacidad para darnos una imagen del mundo. Las fotografías por lo general son más que solo signos, y en su mayoría sería difícil sostener que éstas refieren solamente a sí mismas. Sin embargo, una fotografía refiere a algo más allá de sí misma de un modo extraño, razón por la cual la noción de índice pareciera explicar parte de su poder. Pero mientras los signos reducen su poder referencial a la significación, me gustaría sostener que la fotografía abre una conexión íntima con lo representado, no como significación, pero como un mundo, múltiple y complejo.

Por ello que las fotografías sean algo más que meras imágenes. O, dicho de otro modo, son un tipo particular de imágenes en las cuales la fidelidad visual invita a un tipo diferente de observación. La fotografía nos hace imaginar algo otro, algo detrás suyo, delante suyo, en algún lugar respecto a ella. Creo que Barthes refiere precisamente a este punto cuando sostiene que la fotografía y su referente “están pegados el uno al otro”.¹³ E incluso Barthes, el semiólogo, distingue entre esta “adherencia” de la fotografía con su referente del modo en que otros signos operan. La fotografía, nos dice Barthes en un texto temprano, es una imagen sin código, y por ello que deba ser mantenida fuera de la semiótica tradicional.¹⁴ Luego nos dice, reafirmando esta posición primera, que la fotografía no es una copia del referente, pero una “emanación” de él.¹⁵ En su auto-denominada posición “realista”, Barthes comparte la misma creencia de André Bazin según la cual la fotografía nos pone frente a la presencia de algo y que, en lugar de una semiótica, la fotografía posee una ontología propia.

La preocupación reciente respecto al índice fotográfico proviene no sólo del redescubrimiento de la semiótica de Pierce y de su aplicación a una semiótica de la cultura, sino principalmente de la brillante aplicación de la categoría de Pierce a la lectura de Bazin sobre la ontología de la imagen fotográfica realizada por Peter Wollen.¹⁶ Pero esta traducción de Bazin hacia la semiótica realizada por Wollen implica una apropiación y transformación atrevida (Bazin nunca utilizó el término “índice”, aun cuando sus ejemplos – máscaras mortuorias, huellas digitales, moldes – claramente corresponden a los ejemplos ofrecidos por Pierce para dicha categoría).¹⁷ Si bien la lectura semiótica que Wollen realiza de Bazin otorga mayor claridad al argumento original, es posible que también nos haya alejado en parte de un sentido diferente acerca del poder de la fotografía presente en algunos de los fragmentos más obtusos del texto.

Para Bazin, la fotografía no es el signo de algo, sino la presencia de algo. Tal vez podríamos decir que la fotografía es un medio que nos pone en presencia de algo, dado que para Bazin la fotografía y su referente son claramente dos cosas diferentes. ¿Pero puede la categoría de “índice” realmente explicar aquello que Bazin describe como el “poder irracional de la fotografía que nos obliga a creer en ella”?¹⁸ El carácter indicial de un signo comprende solo la esfera racional. De igual modo, Barthes

describe el poder de la fotografía como “una magia, no un arte”.¹⁹ Cuando Barthes describe una fotografía como algo que emana de una realidad pasada y no sólo como una copia de algo, está enfatizando el modo en que la fotografía refiere a un objeto único y a un momento único de la existencia de dicho objeto. Al interior de la esfera de los signos, sólo el índice posee este grado de especificidad. Sin embargo, uno podría preguntarse si la semiótica puede dar cuenta de aquellos aspectos que parecen atraer con mayor fuerza la atención de Bazin y de Barthes. En vez de encontrar equivalentes a la fotografía en la ciencia de los signos, sería mejor explorar el modo en que la fotografía transforma – e incluso evita – la función esencial del signo: la substitución. Barthes y Bazin concuerdan en que la fotografía no es una copia (un simple signo icónico) ni un substituto (la función de todo signo, incluido el indicial). La fotografía, nos dice Bazin, se une “a la creación natural en lugar de sustituirla por otra distinta”.²⁰

Más allá de la capacidad de la fotografía para ponernos en presencia de su referente –aquello que Barthes describió como la “emanación” fotográfica–, podemos describir ciertos aspectos de su visualidad que no pueden ser reducidos a su carácter “indicial”. Creo que no basta clasificar la fotografía como un ícono, sin describir sus propiedades representacionales. Estas propiedades únicas son presentadas por lo general a partir de su modo de producción, en particular a partir de la naturaleza mecánica de su proceso, proponiendo que la imagen fotográfica no depende de una mano humana entrenada, sino de principios ópticos y químicos. Si bien es cierto que la “ausencia del hombre”, como lo propone Bazin, continúa siendo un tema por explorar, yo prefiero enfatizar la inagotable riqueza visual de la fotografía y su absoluta falta de un criterio seleccionador.²¹ La fotografía parece compartir la complejidad de su referente, capturando cada uno de sus detalles, aún incluso aquellos que pasan desapercibidos para un observador común. Los primeros que escribieron sobre fotografía se maravillaron ante esta riqueza y detalle visual sin precedente. Los procesos de Marey o los procedimientos de Bertillon buscaron precisamente remover este exceso propio de la fotografía, para que así la fotografía perdiese su carácter ambiguo y pudiese funcionar como una fuente de información indicial. La resistencia de la fotografía a la significación, el “ruido” excesivo que caracteriza su “realismo”, junto a su sentido único de singularidad y contingencia (ambos aspectos valorados en gran medida por Barthes), son esenciales para comprender nuestra fascinación por la fotografía y su diferencia con otro tipo de imágenes.

Estas características no refieren necesariamente al carácter indicial de la fotografía, y sin embargo constituyen una parte fundamental de aquel deseo por una “ilusión total” descrito por Bazin en su texto “El mito del cine total” (texto complementario a “La ontología de la imagen fotográfica”).²²

En este texto, el carácter indicial de la imagen fotográfica es solo secundario respecto de la capacidad de la fotografía para capturar la riqueza visual y la complejidad del mundo. De este modo, Bazin posiciona al cine no simplemente en relación con el índice fotográfico, sino principalmente con otros dispositivos propios del siglo XIX diseñados para saturar nuestra percepción con un detalle excesivo, como el *Panorama*, el *Diorama*, el *Estereoscopio*, y el *Fonógrafo*. Para Bazin, los colores pintados y las animaciones no-indiciales en las *Pantomimes Lumineuse* de Reynaud constituyen una parte más esencial de la historia del cine que las imágenes abstractas de movimiento producidas por Marey.

Aquí nuestra discusión vuelve a su punto inicial ya que, si bien las imágenes producidas digitalmente pueden distinguirse del cine y de la fotografía, parecen establecer un importante vínculo con la realidad artificial producida por el *Panorama*, el *Diorama*, y las animaciones de Reynaud. Si bien estos dispositivos carecen del carácter indicial propio de la fotografía, no hay duda de su capacidad para producir una realidad paralela a través de la estimulación perceptual. Pero en vez de mantener la barrera absoluta de lo indicial, podríamos situar también a la fotografía en esta tradición, acentuando su fidelidad visual y su carácter excesivo tan frecuentemente ignorado en las teorías recientes (aun cuando la lectura que Jonathan Crary hace del *Estereoscopio* abre una línea similar de investigación).²³

Por lo tanto, creo que es posible plantear la pregunta acerca de la relación entre los nuevos medios digitales y la fotografía de un modo tal que evitemos los fetiches que han sido asociados con cada uno de los polos de esta supuesta oposición. Referir a la imagen digital con el término “post-fotográfico” no solo es polémico (en vez de ser descriptivo) sino que además mistifica tanto lo fotográfico como lo digital. La traducción de la información fotográfica a un sistema numérico claramente marca un momento revolucionario en la historia de la fotografía, tal como lo fue el reemplazo del colodión húmedo por la placa seca, la conquista del tiempo de exposición con la fotografía instantánea, o la aparición de la máquina portátil. Al igual que en estas transformaciones técnicas que han

determinado la historia de la fotografía, la revolución digital está cambiando cómo las fotografías son producidas, quién las produce, y cómo son utilizadas –pero no por ello han dejado de ser fotografías.

La nueva facilidad para manipular la imagen gracias a las herramientas digitales puede parecer que debilita el carácter indicial de la fotografía y la veracidad de lo representado. Pero este riesgo de ser engañados ha sido siempre una parte de la imagen fotográfica: riesgo que por lo general acecha a la fotografía, determinada por el valor social que ha adquirido su supuesta veracidad. Y dado que esta veracidad es el resultado tanto de un discurso social como por el carácter indicial de la cámara fotográfica, es muy probable que ésta siga existiendo, al menos en ciertas circunstancias. El riesgo continuará siendo un riesgo, no una realidad. De igual forma, dado que la fascinación por una imagen manipulada reposa en parte en su verosimilitud, parece plausible pensar que en un sentido artístico como en un sentido popular la fotografía como representación fiel de la realidad continuará existiendo, o el interés por la manipulación no podría sino decaer.

Por último, quisiera proponer que aún poseemos solo un entendimiento superficial de la fascinación que ejerce sobre nosotros la fotografía y que si bien el término “indicial” ha ayuda avanzar en dicho entendimiento, no creo que sea un término adecuado para ello. La categoría semiótica de “índice” reduce la fotografía a la condición de signo, y si bien la fotografía puede, como todo (¿todo?), ser utilizada como un signo, creo que este cruce olvida lo postulado por teóricos como Barthes, Bazin (e incluso Deleuze) según lo cual la fotografía excede las funciones del signo y que es precisamente por ello que ejerce tal fascinación sobre nosotros.

La descripción de la fotografía como aquello que nos pone frente a la presencia de algo (y para Barthes específicamente frente a la presencia de un tiempo pasado) debe ser entendida más allá del concepto de “índice”. Para avanzar en este análisis, la experiencia visual concreta producida por la fotografía requiere mayor exploración. En este aspecto, el placer producido por la ilusión visual puede jugar un rol tan importante como su carácter indicial. Y si es cierto que la ilusión nos produce placer, entonces la revolución digital puede funcionar como un laboratorio perfecto para explorar un tipo de fascinación que sigue teniendo un próspero futuro.

Notas

1

Erkki Huhtamo, “From Kaleidoscomaniac to Cybernerd. Towards an Archeology of the Media”, *ISEA '94 Catalogue*, editado por Minna Tarkka, Helsinki: The University of Art and Design, 1994, pp. 130-135 (para citar uno entre muchos).

2

Philip Rosen, *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001).

3

Nota del traductor: Gunning utiliza la fórmula en inglés “truth claim”. A falta de un término mejor he decidido de traducir esto por “veracidad”.

4

“The Octoroon” en *Plays by Dion Boucicault*, ed. Peter Thompson (Cambridge: Cambridge University Press, 1984).

5

Tom Gunning, “Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films and Photography’s Uncanny” en *Fugitive Images from Photography to Video*, ed. Patrice

Petro (Bloomington: Indiana University Press, 1995).

6

David King, *The Commissar Vanishes: The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia* (New York: Henry Holt, 1997), proporciona un estudio específico de este tema.

7

Thomas H. Wheeler, *Phototruth or Photofiction: Ethics and Media Imagery in the Digital Age* (Mahwah N.J.: Lawrence Erlbaum, Assoc, 2002), pp. 207- 209.

8

Ibíd., p. 111.

9

Bertillon, *Signaletic Instructions, Including the Theory and Practice of Anthropometric Identification*, ed. R.W. McClaughly (Chicago: The Werner Co., 1896).

10

Galison, "Judgment against Objectivity", en *Picturing Science Producing Art*, ed. Caroline A. Jones y Peter Galison (New York: Routledge, 1998), pp. 327-359.

11

Snyder, "Visualization and Visibility", en *Picturing Science*, pp. 379-397; y Braun, *Picturing Time: The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)* (Chicago: University of Chicago Press, 1992).

12

Rosen, *Change Mummified*, p. 348.

13

Roland Barthes, *La Cámara Lúcida: Nota sobre la fotografía* (Barcelona: Paidós, 1990), p. 33.

14

Barthes, "El mensaje fotográfico" en *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces* (Barcelona: Paidós, 1986), pp. 11-30.

15

Barthes, *La Cámara Lúcida*, p. 142.

16

Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1969), pp. 120-155.

17

Andre Bazin, "La ontología de la imagen fotográfica", en *¿Qué es el cine?* (Madrid: Rialp, 1990), pp. 23-30.

18

Andre Bazin, "La ontología de la imagen fotográfica", p. 28.

19

Barthes, *La Cámara Lúcida*, p. 154.

20

Andre Bazin, “La ontología de la imagen fotográfica”, p. 30.

21

Andre Bazin, “La ontología de la imagen fotográfica”, p. 28.

22

Andre Bazin, “El mito del cine total”, en *¿Qué es el cine?* (Madrid: Rialp, 1990) p. 33-40.

23

Jonathan Crary, *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX* (Murcia: Cendeac, 2016).

Como citar: Gunning, T. (2021). ¿Cuál es el punto de un índice?, o el arte de falsear fotografías, *laFuga*, 25. [Fecha de consulta: 2021-05-13] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/cual-es-el-punto-de-un-índice-o-el-arte-de-falsear-fotografias/1064>