

## ***LA FOTOGRAFÍA COMO IMAGEN SIMBÓLICA***

J. M. Susperregui

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad  
Universidad del País Vasco

### **Desde la observación con la cámara oscura hasta la fotografía, a través de la pintura**

La fotografía que tanta facilidad tiene para la producción de imágenes sin embargo encontró muchas dificultades para encontrar su propio espacio entre las artes visuales. Frente a la experiencia de la pintura la fotografía se encontraba sin argumentos para defenderse por diferentes motivos. El estilo figurativo de la pintura ya cubría el espacio visual que ofertaba la fotografía, la madurez de la pintura pesaba mucho sobre una actividad visual nueva, y el automatismo en la formación de la imagen restaba valor artístico ante la técnica de la pintura que requería muchos años de aprendizaje, así como una gran destreza. El carácter múltiple de la imagen fotográfica, que a partir de un negativo permite obtener tantos positivos como queramos y todos ellos con el mismo rango artístico, desmerecía frente a la imagen única de la pintura donde sólo se admite un original, el resto son copias. La fotografía encontró su propio espacio entre las artes visuales cuando fue capaz de crear símbolos a través de sus imágenes.

Como punto de partida comenzaremos con un fragmento de Roland Barthes (1982:142) sobre los orígenes de la fotografía, asociado a la relación entre la pintura y la fotografía:

*“Suele decirse que fueron los pintores quienes inventaron la Fotografía (transmitiéndole el encuadre, la perspectiva albertiniana y la óptica de la camera obscura). Yo afirmo: no, fueron los químicos. Ya que el noema <<Esto ha sido>> sólo fue posible el día que en una circunstancia científica (el descubrimiento de la sensibilidad a la luz de los haluros de plata) permitió captar e imprimir directamente los rayos luminosos emitidos por un objeto iluminado de modo diverso”.*

En esta reflexión Barthes se inclina más, a la hora de definir la fotografía, por la vertiente química de la fotografía porque valora como más importante el factor químico, el registro de la imagen, que la formación de la propia imagen que se realiza a través de la cámara que es el factor físico de la fotografía.

Philippe Dubois (1986:55) también coincide con Barthes en la valoración que hace de la fotografía sobre la importancia que tiene la fijación de la huella luminosa, es decir, el factor químico:

*“La imagen fotográfica aparece de entrada, simple y únicamente como una huella luminosa, más precisamente como el rastro, fijado sobre un soporte bidimensional sensibilizado por cristales de halogenuro de plata, de una variación de luz emitida o reflejada por fuentes situadas a distancia en un espacio de tres dimensiones”.*

Pero la fotografía es más compleja, salvo en los fotogramas donde el factor químico es fundamental y casi exclusivo. En la vertiente física es decir, en la cámara, está el comienzo de la formación de la imagen fotográfica que sí tiene un estatuto específico, debido a su luminosidad y calidad. La diferencia respecto de otras manifestaciones visuales está en la formación simultánea de toda la imagen y en el alto nivel de analogía, que alcanza el concepto de la copia o reproducción perfecta del motivo que se fotografía, además de una capacidad de producción superior.

Pero en lo relativo a las relaciones entre fotografía y pintura o viceversa, tenemos que tener en cuenta otros factores como son los antecedentes de la fotografía y su relación con experiencias anteriores como la pintura, por ejemplo, la actitud de los fotógrafos en relación al rechazo de la fotografía como manifestación artística por parte de los académicos, la propia evolución de la fotografía y la tecnología aplicada.

### **La formación de la imagen a través de la cámara oscura**

Para referirnos al comienzo de la cámara oscura nos tenemos que remontar a la Antigüedad, al siglo V antes de Cristo, cuando el filósofo Aristóteles observó, durante un eclipse parcial, cómo la imagen del sol se proyectaba en el suelo después de que los rayos de luz hubieran atravesado a través de un agujero que formaban las hojas de un árbol. Este es el principio fundamental de la cámara oscura, es decir, el hecho de que unos rayos de luz atraviesen por un pequeño orificio proyectando la imagen de todo lo que está de frente.

Más tarde, el erudito árabe Alhazen, que hizo grandes aportaciones en filosofía, matemáticas y óptica, describió también el fenómeno de la cámara oscura en su obra *"Opticae Thesaurus Alhazeni Arabis"*, en el siglo XI. Pero quizá la mayor aportación tanto teórica como práctica vino de la mano de Leonardo da Vinci que estudió la cámara oscura y la describió, en sus apuntes, de la siguiente manera:

*“Cuando las imágenes de los objetos iluminados penetran por un pequeño agujero en una habitación muy oscura, registra esas imágenes sobre un papel blanco situado a cierta distancia del agujero; veréis cómo se dibujan en el papel todos los objetos con sus propias formas y colores”*

La descripción de Leonardo da Vinci es una muestra clara de las posibilidades intrínsecas de la cámara oscura para la obtención de imágenes, que no se llevó a la práctica hasta finales del XVI, es decir, un siglo después de que el filósofo, pintor y escultor Leon Battista

Alberti inventara la teoría de la perspectiva geométrica lineal basada, fundamentalmente, en la proyección de los rayos de luz hasta coincidir en el vértice del cono o pirámide formado por dichos rayos. El plano de la imagen corresponde a una sección vertical del cono o pirámide visual.

Pero la descripción práctica más interesante de la cámara oscura la hizo el físico Giovanni Della Porta en su libro *Magiae Naturalis*(1558) que consideró por primera vez a la cámara oscura como una herramienta auxiliar para el artista:

*“Si no sabéis pintar, podéis utilizar esta cámara para dibujar el contorno de las imágenes con un lápiz. A partir de ahí, sólo tenéis que aplicar los colores. Eso se consigue proyectando la imagen sobre una mesa de dibujo con un papel. Y para una persona habilidosa, el procedimiento resulta muy sencillo”*

Este consejo de Della Porta fue seguido por bastantes artistas, pintores y dibujantes, y no por que no supieran pintar sino porque el resultado final mejoraba con la intermediación de la cámara oscura. Así lo confirma Francesco Algarotti (1764 : 64) cuando dice:

*“Los mejores pintores modernos italianos han aprovechado mucho de este dispositivo, de otro modo no podrían haber representado las cosas como la vida misma [...] Los pintores deberían usar la cámara oscura de la misma manera que los naturistas y los astrónomos usan el microscopio y el telescopio, pues todos esos instrumentos contribuyen por igual a hacer conocer y representar la naturaleza”*

Sobre la incidencia de la cámara oscura en la producción artística resulta muy interesante la investigación llevada a cabo por el artista, pintor y fotógrafo, David Hockney (2001) para descubrir cómo los maestros de la pintura lograban unas imágenes tan precisas. Hockney parte del concepto de *globoculación* que viene a definir el método que tienen los pintores para, primero, visualizar la escena y, segundo, recrear el parecido sobre el lienzo, es decir, a través de un proceso discontinuo y cuyas interrupciones dejan una impronta en el lienzo. Esta es la referencia, la impronta de la discontinuidad en contraste con la de la continuidad, que Hockney utiliza en sus observaciones que le han llevado a descubrir que grandes maestros de la pintura también recurrieron a la cámara oscura. Vermeer es un pintor que utilizó la cámara oscura en algunas de sus composiciones porque un análisis detallado delata que la composición fue observada a través de una lente. En el cuadro de *La lechera*, por ejemplo, Hockney (2001 : 58) observa que la cesta del primer plano está desenfocada en comparación con otra cesta que se encuentra más alejada. Este efecto se debe a la distorsión propia de toda lente que sólo es capaz de enfocar en tan sólo un plano a la vez. Otras de las observaciones de Hockney se refieren a la riqueza de los detalles de los brocados, por ejemplo, cuya minuciosidad en la reproducción requiere del apoyo de algún instrumento óptico como la cámara oscura, porque con el método de la *globoculación* los resultados no son tan precisos.

Otro instrumento importante para la producción de imágenes fue la cámara lúcida también conocida como la cámara clara, inventada por William Hyde Wollastin a comienzos del siglo XIX. La cámara clara consiste en un brazo que soporta un prisma a través del cual se refleja la imagen de la escena sobre el papel, mirando a través del prisma el dibujante puede

visualizar simultáneamente la escena y su proyección sobre el papel. La técnica de la cámara clara no siempre garantiza el éxito artístico como es el caso de William Henry Fox Talbot, inventor del calotipo o talbotipo, técnica que utilizaba por primera vez el negativo, lo que contribuyó notablemente a la modernidad de la imagen fotográfica en comparación con la pictórica, es decir, la imagen fotográfica múltiple frente a la imagen única de la pintura. Precisamente como apunta Kemp (1992 : 204) el fracaso de Talbot en el manejo de la cámara clara es lo que le animó a aventurarse en la fijación química de las imágenes:

*“Que el uso de la cámara clara no garantiza una representación exitosa lo demuestran ampliamente los esfuerzos confesadamente miserables de W.H. Fox Talbot. Si Talbot hubiera tenido la habilidad de su amigo, o la de su mujer, Constance, quizás no habría sentido la necesidad de fijar la imagen por medios químicos y, de esta manera, inventar la fotografía”.*

Ambos inventos, la cámara oscura y la cámara clara sirvieron para que los artistas estuvieran cada vez más cerca del cuadro o dibujo ideal, es decir, de aquella imagen que reprodujera la naturaleza con una gran precisión. Una vez conseguida la imagen perfecta ya sólo faltaba la fijación de la imagen sin tener que recurrir al pincel. La cámara oscura junto a la fijación de la imagen fue una idea en la mente de muchos durante los primeros años del siglo XIX, hasta que Nicephore Niepce lo consiguió por primera vez, dando lugar a la primera fotografía.

### **El lápiz de la naturaleza: las primeras experiencias fotográficas**

Desde las primeras imágenes fotográficas se puede detectar la influencia de la pintura, algo perfectamente comprensible porque la pintura era la única referencia artística para los primeros fotógrafos. Si la primera foto atribuida a su inventor Nicephore Niepce es una vista desde su estudio, la segunda fotografía es un bodegón titulado *Mesa puesta*, 1827, compuesto por los utensilios de menaje a modo de imitación de los bodegones clásicos. Lo mismo ocurre con la primera imagen de Daguerre obtenida aplicando su técnica de los vapores de mercurio. Se trata de una composición, *Interieur d'un cabinet de curiosités*, 1837, resuelta a modo de bodegón compuesta por una placa en relieve, varias mascarillas de ángeles, una imagen enmarcada y una cantimplora. Al principio la fotografía consistía únicamente en su invento, es decir, todo estaba por hacer y el fotógrafo se encontraba con la angustia de qué fotografiar, qué motivos tenía que poner delante de la cámara. Como decía antes, la influencia de la pintura es notable y las primeras fotografías tuvieron como desafío superar la calidad de las imágenes pictóricas.

Sobre la naturaleza artística de la fotografía hubo tantas adhesiones como rechazos. Los primeros fotógrafos defendían la naturaleza artística de sus imágenes pero no así muchos críticos y gran parte del público, que entendían la fotografía como una producción mecánica y por lo tanto fuera de los méritos artísticos. A veces la nitidez de la fotografía se entendía como contrapuesto al estatuto artístico por lo que el presidente de la *Photographic Society* de Londres, Sir Charles Lock Eastlake, recomendaba que la fotografía quedara ligeramente desenfocada. Este recurso técnico ha funcionado hasta nuestros días, siendo muchos los fotógrafos que utilizan cualquier técnica para suavizar el enfoque, bien

desenfocando o bien poniendo filtros untados en vaselina o gasas, para que la imagen fotográfica quede envuelta en un halo que mejore su *glamour*. Es el caso del fotógrafo inglés David Hamilton que conoció muchos adeptos en los años 80 del siglo XX.

Pero por otro lado, la nitidez también es uno de los puntos fuertes de la fotografía porque en la nitidez o definición de la fotografía está la capacidad informativa de esta técnica. El detalle que la pintura no ofrecía, salvo que recurriera a las imágenes realizadas con la cámara oscura, la fotografía lo aportaba con toda naturalidad pero no en toda su superficie, porque el detalle fotográfico también depende directamente del enfoque que es limitado, es decir, siempre hay un plano principal de enfoque y a medida que nos alejamos de este plano el desenfoque va en aumento hasta llegar a la imagen borrosa. Para conseguir que la fotografía respondiera a la idea del fotógrafo, es decir, que la idea quedara bajo el control del fotógrafo, se aplicó la técnica de la copia por combinación. Esta técnica consistía en resolver una imagen por medio de varios negativos que después se ensamblaban correctamente para que la imagen positivada pareciera como una imagen total.

Un ejemplo de esta concepción fotográfica es el fotógrafo Henry Peach Robinson cuyos cánones eran fundamentalmente pictóricos como, por ejemplo, el cuadro *The Swing* del pintor Edward Goodall.



Edward Goodball. The Swing (El columpio)

Este cuadro está compuesto por una escena bucólica formada por nueve niñas que observan como se columpia una de ellas. En relación a esta imagen Peach Robinson (1869) hizo el siguiente comentario:

*“No quiero afirmar que un tema con tantas dificultades como es el <<Columpio>> de Goodall, por ejemplo, haya sido jamás hecho en fotografía; pero no es tanto por culpa del arte como de los artistas el que no se haya intentado hacer tal fotografía con éxito”.*

La escena que reproduce el cuadro de Goodall resultaba difícil reproducirla fotográficamente porque la niña del columpio saldría movida con las técnicas de la época, que necesitaba varios segundos de exposición. Y este era uno de los retos de los primeros fotógrafos: sino superar sí emular a los pintores, produciendo imágenes similares. Con la técnica de la copia por combinación se podía dividir el conjunto de la escena entre la parte estática y la parte dinámica, para fotografiarlas en tomas diferentes y después positivarlas perfectamente ensambladas.

Esta misma técnica fue aplicada por el fotógrafo sueco Oscar Gustave Rejlander para realizar fotográficamente la alegoría titulada *Las dos sendas de la vida*, cuya imagen está dividida en dos partes: la parte del vicio en el lado izquierdo y la parte de la virtud en el derecho.



Oscar G. Rejlander. *Las dos sendas de la vida*

Realizó un total de 30 negativos para fotografiar el escenario así como a los 24 componentes del grupo de cómicos contratados para este trabajo. La puesta en escena es compleja porque cada figurante tiene una postura concreta, por lo que la coordinación de todas ellas en una misma toma de varios segundos resultaba harto complicado por no decir imposible. En realidad se trata de una fotocomposición de 24 figurantes pegados sobre un escenario que también ha sido construido siguiendo la misma técnica. El resultado tiene una estética más acorde con el arte dramático que con el pictórico, pero técnicamente bien resuelto.

Esta fotografía tuvo mucha aceptación y participó en la Exposición Tesoros del Arte de Manchester, en 1857, donde se exponían tanto obras pictóricas clásicas y contemporáneas, junto a varios cientos de fotografías. Pero para Rejlander la fotografía de *Las dos sendas de*

*la vida* era, sobre todo, una demostración de la capacidad de la fotografía para servir como boceto para la creación pictórica.

Las fotografías de Henry Peach Robinson son otro ejemplo de la técnica de la copia por combinación. Su fotografía más conocida se titula *Fading Away* compuesta por una joven agonizante junto a sus padres consternados. Para su realización utilizó cinco negativos con cuyo ensamblaje se obtuvo una escena natural. Esta fotografía fue rechazada por el público porque el tema que trataba no se consideraba artístico, pero sin embargo sí fue aceptada como una representación de la realidad porque se trataba de una fotografía y no de una pintura.



Henry P. Robinson. *Fading Away* (Apagándose)

*Fading Away* es un ejemplo de la autoridad que goza la fotografía para sustituir a la realidad. Por el mero hecho de que una imagen tenga naturaleza fotográfica sólo puede representar la realidad, quedando la ficción para otro tipo de imágenes como la pictórica, por ejemplo. Pero además de la autoridad que tiene la fotografía ligada a su propia naturaleza, toda representación humana sigue el esquema de la muerte según Bailly (2003 : 63), que es el tema representado en la fotografía de Robinson:

*“La muerte, en tanto que licencia definitiva, está presente en todo retrato, sea o no funerario. Forma parte de la esencia del retrato estar ligado a la muerte, al poder de lo que ha partido. Al fijar la imagen de lo que es o de lo que era, el retrato sólo lo hace y sólo existe en cuanto que acepta dejar huir al ser fuera de él.”*

Esta idea expuesta por Bailly de la relación con la muerte como esencia del retrato explica por qué el público que rechazaba la fotografía de Robinson acababa aceptándola.

A pesar de las coincidencias de la naturaleza fotográfica con las teorías positivistas que defendían el *hecho* como la única realidad científica rechazando, a su vez, los ideales, lo cierto es que la fotografía fue rechazada sistemáticamente como arte. Este rechazo también se debía al origen de los primeros fotógrafos, muchos de ellos pintores fracasados que vieron en el invento de la fotografía la posibilidad de erigirse en artistas, pero su oportunismo no convenció porque la fotografía seguía teniendo una componente mecánica que le restaba credibilidad artística.

La actitud del pintor Eugène Delacroix fue totalmente distinta, es decir, acogió a la fotografía con los brazos abiertos porque tuvo en cuenta sus potencialidades para la observación. Fue un gran defensor de la técnica del daguerrotipo por las informaciones que aportaba sobre el objeto fotografiado, decía que el daguerrotipo equivalía a un espejo donde aparecían muchos detalles que se omitían en los dibujos. Esta actitud abierta hacia la fotografía no supuso un cambio de su actitud artística, es decir, no se dejó cegar por la fotografía porque partía de unos principios muy sólidos sobre lo que era el arte. Valoraba el arte como la comunicación del alma con el alma, mientras que el daguerrotipo equivalía a un traductor perfecto para iniciar al artista en los secretos de la naturaleza.

En esta relación de la fotografía con el arte, a medida que aumentaba la experiencia fotográfica y su presencia en la sociedad, también aumentó su influencia. El impresionismo es un movimiento artístico educado por la fotografía. Es decir, a través de la fotografía se observa un mundo estático que tiene unas características muy especiales.

Debido a la lentitud de las emulsiones las fotografías requerían de varios segundos de exposición. En escenas de movimiento todo lo que transcurre durante la exposición deja su huella, bien duplicando o alargando las figuras dinámicas a modo de estela. Esta realidad fotográfica interesó a los pintores impresionistas que abandonaron el detalle para volcarse más en la composición. Esta influencia se puede observar en algunos cuadros impresionistas que recogen escenas de calles repletas de peatones representados en el lienzo por una simple mancha.

La fotografía también tuvo influencia en la obra del pintor Edgar Degas a pesar de que trató de ocultarlo. En su obra pictórica son muchas las composiciones que nos recuerdan a las instantáneas fotográficas, es decir, sus composiciones tienen la espontaneidad propia de las instantáneas fotográficas. Un análisis detallado de las bailarinas representadas en su obra *Le pas battu*, por ejemplo, delata tanto por el encuadre como por la composición la intermediación de una instantánea fotográfica que capta a la bailarina en el aire.



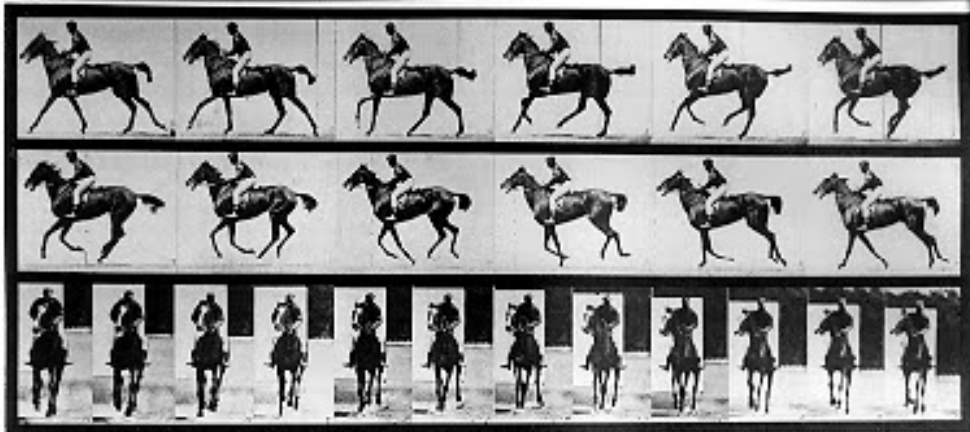


Edgar Degas. Le pas battu

Este cuadro fue creado en 1879, justo después de que Muybridge demostrara con su secuencia del caballo al galope los errores que cometían los pintores cuando representaban el movimiento. Antes de la demostración de Muybridge, donde de manera objetiva se representan las posturas que adquieren los caballos en movimiento, las pinturas de caballos siguen el estilo denominado de *galope volante*, que representa a los caballos con las patas extendidas. La obra de Degas es un claro ejemplo de las influencias de la fotografía en la pintura y sirva como ejemplo su dibujo *Annie a medio galope* (1887) donde las posturas del caballo coinciden con las imágenes de las secuencias fotográficas de Muybridge.



Edgar Degas. Annie a medio galope



Muybridge. The horse in motion (El caballo en movimiento)

### **Fotografía directa: la imagen simbólica**

La ambivalencia de la imagen fotográfica por sus relaciones con la pintura desapareció con las nuevas vías de la expresión fotográfica. La tendencia más interesante para la búsqueda y encuentro del perfil propiamente fotográfico vino de la mano del movimiento denominado *Fotografía directa*, superando las dependencias del pictorialismo como indicó Hartmann (1911: 31):

*“El ejército pictorialista está dividido en dos frentes, uno de los cuales prefiere temas y tratamiento a la manera de los pintores, y el segundo frente procura abordar los niveles de los verdaderos temas y texturas de las fotografías”*

El impulsor de esta nueva tendencia dentro de la fotografía pictorialista fue Alfred Stieglitz, cuya carrera artística no sólo abarcó la producción fotográfica sino también su análisis y difusión organizando exposiciones y publicando revistas, destacando sobre todo la revista *Camera Work* en cuyas páginas se redactó la primera historia de la fotografía, así como la evolución de la fotografía moderna.

Fue un claro defensor de la cámara de bolsillo que estaba relegada a la fotografía de aficionado mientras que los profesionales seguían utilizando las voluminosas cámaras de estudio. La utilización de manera sistemática de una cámara ligera cambió el punto de vista del fotógrafo porque podía concentrarse más en el visor, es decir, en la imagen propiamente dicha. Esta actitud está más cerca de la fotografía de prensa que se fundamenta más en la visión del momento que en la imagen preconcebida, refugiándose en la espera paciente hasta que confluye la composición y la luz adecuada. El propio Stieglitz contaba que una de sus fotografías más conocidas *Invierno en la Quinta Avenida* fue fruto de una espera de tres horas durante una tormenta de invierno.



Alfred Stieglitz. Winter on Fifth Avenue (Invierno en la Quinta Avenida), Nueva York 1893

A través de la estética de la pintura y la escultura Stieglitz conoció la estética de la fotografía, es decir, la importancia que dieron los pintores y escultores a los materiales que utilizaban para sus creaciones fue crucial para Stieglitz en su búsqueda de la estética fotográfica. Al igual que los pintores y escultores no trataban de disimular sus materiales, los fotógrafos vanguardistas asimilaron el medio fotográfico aceptando sus propias cualidades y texturas, es decir, aceptando la fotografía tal cual. En el ámbito de la creatividad ocurrió algo semejante por medio del intercambio de experiencias artísticas a través de las exposiciones de la vanguardia europea en *The Little Galleries of the Photo-Secession*, donde los fotógrafos pudieron observar los distintos ámbitos creativos en función de la expresión física de la pintura y de la escultura, principalmente. Para los artistas europeos la fotografía supuso la liberación de los motivos figurativos, emprendiendo otros rumbos como la abstracción y el cubismo, dejando la figuración como el ámbito natural de la fotografía. Esta claridad en las propuestas artísticas supuso para la fotografía una liberación porque ya no tenía que asemejarse a otras artes como la pintura, por ejemplo, con manipulaciones técnicas que disimularan su origen fotográfico.

Esta nueva fotografía conocida como fotografía directa es el resultado de la confianza del fotógrafo con el propio medio fotográfico. Con esta actitud el fotógrafo resuelve sus imágenes teniendo en cuenta la composición, las luces y las sombras, así como el buen gusto que satisfaga la visión del fotógrafo, para captarla de inmediato y directamente en un negativo que no requiere de ninguna manipulación para revelar la imagen final. En este proceso creativo la interpretación por parte del fotógrafo resulta crucial. La fotografía

directa divide la fotografía en dos partes, por un lado la técnica como una necesidad irrenunciable y, por otro lado, la consideración artística que corresponde al fotógrafo.

Alfred Stieglitz es la referencia de la fotografía directa y resolvió su estética con exposiciones breves, generalmente en escenarios exteriores y manteniendo una relación sosegada con los modelos, partiendo de una idea genérica que se definía en el último instante.

Para Stieglitz el arte de la fotografía era una filosofía que determinaba una manera de ver la verdad del arte. Esta manera de ver determinaba una manera de actuar en consonancia con los objetos y las personas fotografiadas, así como con los medios que utilizaban en la expresión. Para Stieglitz lo importante de una imagen consistía en perpetuar un instante, en registrar una escena para que los espectadores pudieran revivir ese momento, que lo denominaba el equivalente de lo expresado fotográficamente.

La importancia de la forma en estas fotografías era relativa porque la forma adquiere su plenitud solamente cuando es capaz de expresar un equivalente exterior de lo que fue en ese momento. El simbolismo como referencia de toda una generación de artistas sirvió para cambiar los postulados de las artes visuales, es decir, el motivo fundamental del arte no es la reproducción de la naturaleza sino provocar la imaginación. Este postulado apostó por la expresión de la emoción más que por la descripción objetiva de la realidad, insistiendo en la abstracción como vehículo de la emoción.

Stieglitz reflexionó mucho y llegó a considerar el arte abstracto como el verdadero medio de expresión, apoyándose en la experiencia de la música que siendo abstracta por naturaleza resulta altamente emotiva. Al igual que nuestros oídos reaccionan a los sonidos abstractos de la música Stieglitz creía que los ojos también pueden reaccionar por la pintura pero dudaba de la capacidad reactiva de la fotografía, porque a diferencia de la subjetividad del pintor a la hora de manifestar sus imágenes el fotógrafo está limitado por la realidad objetiva de las formas.

Dentro del proceso fotográfico Stieglitz consideraba que el espectador tiene una importancia capital, porque es el sujeto receptor de las imágenes. La fotografía no está limitada por los márgenes del encuadre, es algo más. Con su teoría de las equivalencias trata de restituir a la fotografía una nueva dimensión, la humana, manifestada a través de la interpretación, de los estímulos y de las emociones que provoca en el alma del espectador. Con esta teoría la fotografía adquiere una dimensión infinita que comienza con la propia mirada del fotógrafo, como primer espectador de la escena seleccionada a través de la cámara fotográfica y que continúa hasta llegar al sentido visual del destinatario o espectador común. Con el espectador común comienza una segunda etapa de dimensiones infinitas por la variedad de emociones que puede provocar una misma fotografía entre los distintos espectadores.



Alfred Stieglitz. Equivalent (Equivalencia) 1930

La teoría de las equivalencias transforma el concepto de la fotografía porque además de ser una forma de representación también es una función. Sobre el sentido de las equivalencias se ha especulado mucho pero quien aporta una interpretación aclaratoria de este concepto es el fotógrafo y ensayista Minor White (1963 : 17) que divide la equivalencia en tres niveles distintos pero correlativos:

*“A un nivel, el nivel gráfico, la palabra equivalencia pertenece a la fotografía misma, a los fundamentos visibles de cualquier experiencia visual potencial mediante la fotografía misma. En el nivel siguiente la palabra equivalencia se relaciona con aquélla que sucede en la mente del espectador cuando mira una fotografía que le produce un especial sentido de correspondencia con algo que él sabe de sí mismo. En un tercer nivel la palabra equivalencia se refiere a la experiencia interior de una persona cuando recuerda la imagen mental sin tener la fotografía a la vista”*

Para este ensayista y fotógrafo la equivalencia se puede interpretar como un sexto sentido del fotógrafo como consecuencia del desarrollo y perfección de su trabajo. La equivalencia es la idea madura de la fotografía para la creación de imágenes, que tiene una gran versatilidad para manifestarse en cualquier lugar y en cualquier momento. Si hay alguna correspondencia entre el espectador y la imagen, es decir, si la fotografía refleja algo que tiene sentido para él es cuando la experiencia fotográfica tiene un grado de equivalencia.

En el primer nivel de la equivalencia fotográfica la imagen actúa como un símbolo que supera a la propia imagen, por lo que una imagen que provoca una equivalencia es un registro de lo que capta y también un símbolo espontáneo que generan una sugestión en el espectador con un sentimiento concreto. En el segundo nivel, la equivalencia también actúa en la mente del espectador de la siguiente manera:

Fotografía + Espectador = Imagen Mental

Esta ecuación hay que interpretarla en su doble dirección, es decir, la equivalencia es una reacción ambivalente porque los tres elementos que la componen: Fotografía, Espectador e Imagen Mental son imprescindibles para que se produzca la equivalencia.

El tercer nivel de la equivalencia corresponde a la imagen mnemotécnica. Este tercer nivel es el más subjetivo de los tres porque es el más disperso ya que cada individuo reacciona en función de su universo particular.

El ámbito de las equivalencias es mucho más amplio de lo que pueda parecer a simple vista, sobre todo en los registros de la naturaleza existe un catálogo de motivos que pueden provocar un sin fin de emociones. Cuando lo que se fotografía se refleja de forma ambigua el cambio de apariencia facilita los intereses del fotógrafo porque el nivel de la equivalencia está más presente. El concepto de la equivalencia resulta bastante difícil de definir pero buscando un símil podríamos decir que la equivalencia es a la visión fotográfica como lo poético es para la creatividad literaria.

Este nuevo estilo fotográfico fue continuado por los discípulos de Stieglitz y, finalmente, fue asimilado por un gran número de fotógrafos que hicieron de la fotografía un medio de expresión independiente de otras expresiones plásticas, de manera que la fotografía adquirió su propia imagen.

## **BIBLIOGRAFIA**

ALGAROTTI, Francesco, *De la Cámara Oscura*. En KOCKNEY, David, Barcelona, Destino, 2001, p.214

BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 142

BAILLY, Jean-Christopher, *Primeros retratos, últimos retratos*. En A.A.V.V., *La Vista y la Visión*, Valencia, Bancaja-IVAM, 2003, p. 63

DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1986, p. 55

HARTMANN, Sadakichi, *What remains*, Camera Work nº 30, Nueva York, 1911, p. 31

HOCKNEY, David, *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, Barcelona, Destino, 2001

KEMP, Martín, *La cámara clara*, Revista *The Science of Art*, 1992. En HOCKNEY, David, *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, Barcelona, Destino, 2001, p. 204

PORTA, Giovanni Della *Magiae Naturalis*(1558). En WIESENTHAL, Mauricio *Historia de la Fotografía*, Barcelona, Salvat, 1981, p. 12

ROBINSON, Henry P., *Pictorial Effect in Photography*, Piper & Carter, Londres, 1869. En FONTCUBERTA, Joan, *Estética Fotográfica*, Barcelona, Blume, 1984, p. 46

WHITE, Minor, *Equivalence. The perennial trend*, Revista P.S.A. Journal, 1963, Vol. 29, nº 7, p.17