

El presente artículo trata sobre la presencia del blanco y el negro en la creación fotográfica. En esta misma dirección, también se abordan ciertos aspectos de la dimensión monocromática del uso de la fotografía a lo largo del siglo XX, y su relación con las diversas teorías que este uso generó. La preferencia del blanco y negro en la fotografía de dicha época no está exenta de contradicciones culturales, ideológicas, teóricas y filosóficas. Estas problemáticas son abordadas hoy en día por diversos teóricos que niegan a la fotografía su inherente realismo.

{PALABRAS CLAVES: fotografía, caja, blanco, negro, verdades, mentiras.}

The present article seeks, to reflect on the presence of black and white in the photographic creation. In the same direction, we address certain aspects of the monochromatic dimension of photography during the XX century, and to the relation with the different theories generated. Besides, the preference for black and white photography from that period is not exempt from cultural, ideological, theoretical and philosophical contradictions. These problems are addressed today by diverse theorists that deny the inherent realism in photography.

{KEY WORDS: photography, camera obscura, black, white, true, lies.}

INTRODUCCIÓN

Actualmente la fotografía es un espacio en discusión. La posmodernidad ha hecho posible, parafraseando a Dominique Baqué, su “entrada en el arte”. André Rouillé observó que este desplazamiento cultural ha acompañado la crisis de sus usos históricos, provocando la división entre lo que el autor denomina fotógrafos-artistas y artistas-fotógrafos. Más allá de esta dicotomía, se podrían introducir en el debate los profundos cambios culturales que las nuevas tecnologías han operado en las prácticas fotográficas. Joan Fontcuberta, en la conferencia que realizó recientemente en Chile¹, puso en evidencia el tránsito hacia nuevos conceptos y nuevas prácticas. Finalmente, en lo que concierne a la fotografía estamos “dando vuelta a la página”, énfasis que el artista catalán ha incorporado a su discurso, tanto en sus libros como en sus proyectos artísticos. En este contexto general, la relación de lo negro, o más bien de lo blanco y negro, con la fotografía nos parece pertinente, ya que grafica un recorrido

entre épocas, prácticas y teorías, abordando los contextos descritos anteriormente. El título hace referencia al texto de Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, que en algunas ediciones (como en la brasileña) es acompañada del subtítulo “La caja negra”.

LA CAJA NEGRA DE LA TEORÍA

En el ámbito de la teoría fotográfica, es el filósofo Vilém Flusser quien ha denominado la cámara fotográfica como una *caja negra*. El planteamiento general es que la caja negra oculta en su interior un programa, producto de siglos de teoría científica, para crear finitas y tipificadas potencialidades de imágenes. En efecto, el filósofo piensa que lo que produce la caja negra, más que inocentes imágenes, “son conceptos que se transcriben en superficies” (Flusser, 40). El “verde” del “verde del bosque” ya está pensado en la caja negra. Ocurre lo mismo con el blanco y el negro. Citando a Flusser, “las situaciones blanco y negro son teóricas, no es posible encontrarlas en el mundo manifiesto (...) son imágenes de los conceptos contenidos en una teoría óptica” (40). De una cierta manera, según el autor, el mundo pre-fotográfico trató de imaginar el mundo en “blanco y negro”, en la esfera dialéctica de conceptos como el bien y el mal². Esta dialéctica se habría desplazado a las fotografías “transcodificando los conceptos teóricos de *blanco y negro* en situaciones” (40). De esta manera, el dato visual “blanco y negro” y lo que involucra en términos de dialéctica de pensamiento, traduciría una forma de pensar en imagen. De hecho, según Flusser, la belleza específica de tales fotografías es “una belleza propia del mundo de los conceptos” (40). Muchos fotógrafos, concluye el autor, “prefieren las fotografías en blanco y negro a las de color, precisamente porque revelan mejor el verdadero significado de las fotografías: el universo de los conceptos” (41).

Podemos especular que la profundidad que se le ha atribuido al blanco y negro, versus la frivolidad con la que se ha asociado al color, que durante tanto tiempo ha desterrado a este último de la fotografía, obedecería a este factor.

1. 20 de mayo de 2014, Casa Central de la Universidad Católica de Chile.

2. Según Flusser es una pena que “el negro y blanco no exista en el *mundo exterior*. Si existiera se podría analizar lógicamente el mundo” (40).

Arlindo Machado, en “Repensando a Flusser” y “La fotografía como expresión del concepto”, describe una experiencia personal, que parece acreditar la teoría del filósofo. Machado se sorprende al comparar las fotografías que tanto él como un amigo habían tomado en un viaje a la Patagonia. La sorpresa fue por la diferencia de tonos de verde entre las fotos de uno y de otro. Habían utilizado diferentes marcas de películas. Machado concluye, en términos de la semiótica de Peirce, que el color sería menos indicial que convencional. Según Machado

un color puede también ser un concepto, una abstracción del pensamiento. La película fotográfica sólo puede corresponder al paisaje enfocado con la gama de colores que ella es capaz de producir (...) Los verdes Kodacolor no son, por lo tanto, simples cualisignos de esta exuberante experiencia cromática que llamamos verdor, pero sí colores-tipos, clasificables en catálogos de colores (...) por lo tanto, algo cercano al concepto peirceano de legisigno (41)³.

A pesar de que el verde químico se basa en el verde del mundo exterior, una película mostrará siempre la misma gama de color, sea en Patagonia o en otro lugar. Sobre estas *mentiras* fotográficas sería interesante citar aquí el trabajo de la fotógrafa chilena Paloma Villalobos, titulado *Anomalías de laboratorio* (2004). El proyecto parte de un negativo analógico de una “vista” del mar, enviado a varios laboratorios de Santiago. El resultado fue una serie de la misma imagen, con una sorprendente variación de tonos y contrastes. Si bien las intenciones de la artista agregan un tono poético, es notorio el vínculo de su trabajo con la crítica sobre el inherente realismo de la fotografía. Es la observación que parece realizar Laura González en *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* cuando trata del tema sobre verdad y mentira en fotografía.

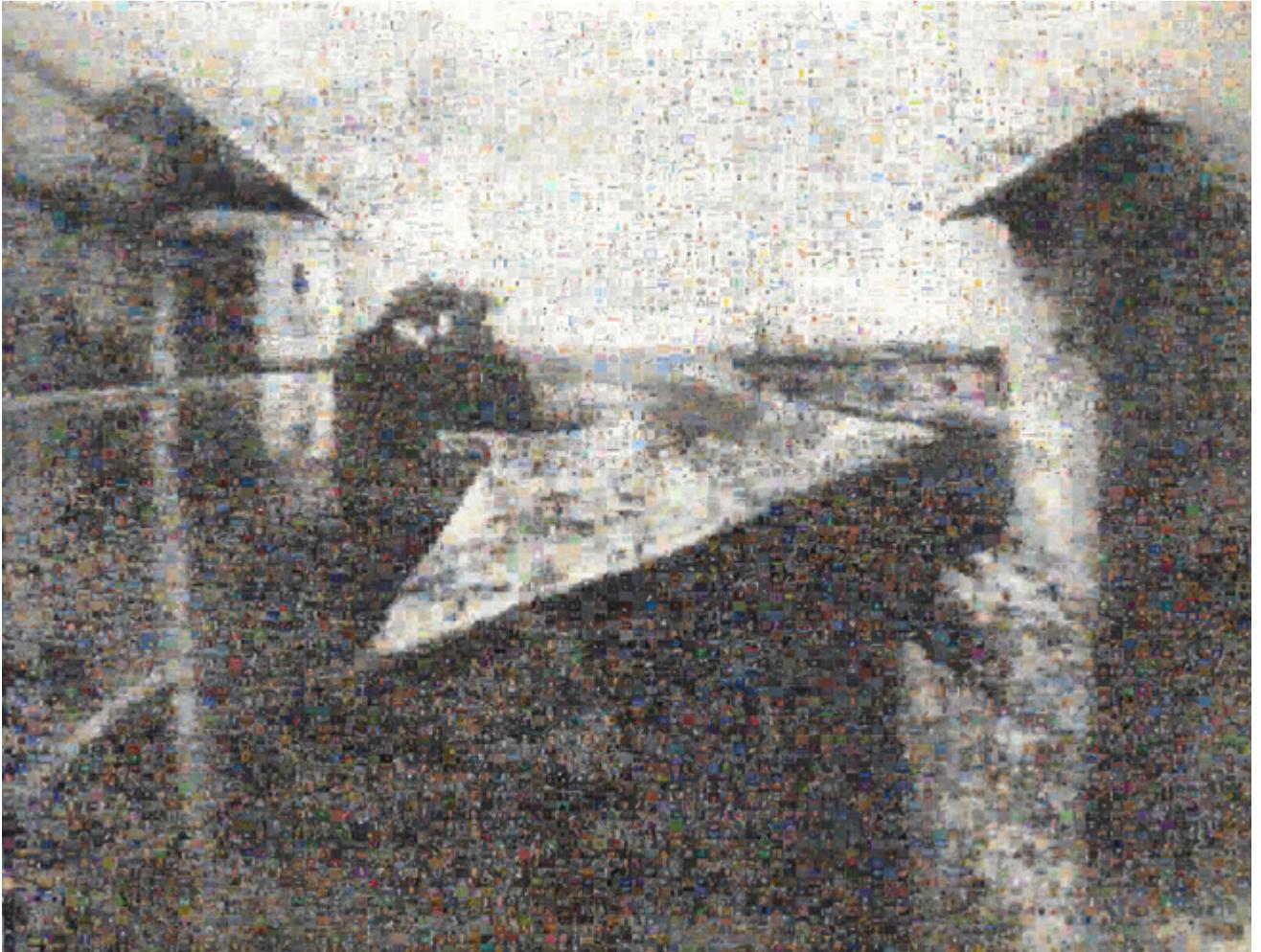
Las fotos se asimilan como verdaderas por su relación contingente con la realidad. Modernas por excelencia, nacen con el positivismo de Comte (...) se consideran verdades porque derivan de una teoría científica (...) Como los trabajos de Fontcuberta y Kossoy han asentado, es tal la credibilidad testimonial de su código visual que pueden, incluso, hacer que cualquier mentira parezca verdad (147).

Podríamos relacionar la idea de la caja negra de Flusser con otras cajas. Para Roland Barthes

la caja negra (chambre claire) es una caja clara y lúcida. En francés el término “claire” puede designar ambas cosas. La fotografía para Barthes no es la transcodificación de un concepto: ella es “literalmente una emanación del referente” (126). Una emanación que “es inmortalizada por la mediación de un metal precioso: la plata” (127). A partir de esta concepción podemos comprender el alcance de su preferencia por las fotografías en blanco y negro, por la inscripción mágica de esta realidad en la superficie metalizada de la plata. Ante la alquimia mágica de la plata, el color sólo puede ser concebido como algo añadido. En este sentido, para Barthes el color en la fotografía es del orden de la “cosmética”. La *cámara clara* es, por lo tanto, una caja ya blanca, un giro antropológico en la verdad de las imágenes, que no necesitan ser blanqueadas. Concepción muy contraria a la de Flusser, que determina que “toda crítica de la imagen técnica debe tener por fin el blanqueamiento de esta máquina” (cit. en Machado, 22). Pareciera ser también la idea Joan Fontcuberta. Para el teórico español, la caja negra es una caja de Pandora, liberadora para algunos, maléfica para otros. El principal tema de la obra teórica y práctica de Fontcuberta gira en torno a la relación de la fotografía con el concepto de verdad. La primera imagen de la conferencia que realizó recientemente en Chile fue la de una publicidad callejera que se refería a una determinada marca de cerveza negra. En letras llamativas se leía: “menos mentiras blancas y más verdades negras”. Podemos imaginar la alegría de Fontcuberta al encontrar semejante anuncio al llegar a Santiago. Como él mismo ha definido, significaba “un verdadero tratado ontológico sobre la fotografía, gratis y al aire libre”.

Sin embargo, lo que más le interesó a Joan Fontcuberta de la publicidad, fue otra frase que decía: “bienvenido a ver lo que los otros no ven”. Como bien anotó el conferencista, la frase tenía más bien que ver con la fotografía que con unas cervezas. Pareciera que estas palabras estuviesen refiriéndose a la supuesta prerrogativa que tiene el fotógrafo de ver mejor que nosotros. O de forma más amplia, de ser “los ojos a la distancia de la sociedad”. Estos ojos que ven por nosotros, según Fontcuberta, deberían ser, por lo tanto, cada cierto tiempo, revisados. Jugando con estos elementos, el artista concluía que su trabajo era, en el fondo, próximo a la perspectiva de un oftalmólogo que analiza la fotografía para que los ojos no se vuelvan ni miopes ni hipermétropes. Lo que

3. En la tipología semiótica de Charles Sanders Peirce, los cualisignos y los legisignos son categorías dentro de la relación del signo consigo mismo. La diferencia entre ellos está en que los cualisignos representan las cualidades sensoriales, perceptibles de los objetos, y los legisignos son signos modelos, convencionales.



Joan Fontcuberta (Barcelona, 1995), *Googlerama: Niépce* (2005). Primera fotografía de la historia, realizada por Nicéphore Niépce en 1826. La fotografía se ha reconstruido mediante un programa *freeware* de *fotomosaico* conectado *on-line* al buscador Google. El resultado final se compone de 10.000 imágenes disponibles en Internet, localizadas aplicando como criterio de búsqueda las palabras "foto" y "photo". Fotografía cortesía del artista.

advierete va a la par con la caja negra de Flusser. Para este último, el fotógrafo debe cuidarse de no ser un mero “funcionario” de un programa y debemos, por lo tanto, estar en guardia contra las posibles mentiras que este aparato nos obliga a decir.

En la sala del Centro de Extensión de la Universidad Católica donde fueron expuestos sus trabajos, Joan Fontcuberta reproduce a través de un googlegrama (mosaico de pequeñas imágenes en colores provenientes del motor de búsqueda Google) la *Vista desde la ventana en Le Gras* (1926), primera imagen conocida de Niépce, el inventor de la fotografía. ¿Habrá alguna posibilidad de pensar que bajo la foto en blanco y negro existe una estructura oculta de color? Si bien puede que no sea posible responder a esta pregunta, parece, sin embargo, que la primera imagen fotográfica esconde una cierta frustración. Según Laura González

desde 1916, Niépce escribe a uno de sus sobrinos sobre la decepcionante calidad monocroma de sus imágenes (...) Sobre este punto, cabe reflexionar que aunque se alaba la invención de la fotografía como medio de representación, rara vez se destaca su fracaso para la reproducción cromática. Tan es así que consideramos normal que la foto del siglo XIX sea monocroma (202).

EL BLANCO/NEGRO DE LA FOTOGRAFÍA MODERNA

Michel Pastoureau en *Noir: histoire d'une couleur* ha destacado que con la aparición de la imprenta desde los siglos XVI y XVII, el negro de la tinta y el blanco inmaculado del papel “transformaron progresivamente el mundo en blanco y negro”⁴ (131). Así como la escritura, “la inmensa mayoría de las imágenes que circulan, en el libro y fuera del libro, se vuelven imágenes en blanco y negro” (138). La fotografía nace en plena revolución industrial, en medio de la explotación del carbón y del hierro, época en que el mundo se viste de negro. Transcribimos las descripciones de este autor:

Volvamos a la 2ª mitad del siglo XIX, cuando en toda Europa surge un nuevo paisaje industrial y regiones enteras cambian de aspecto bajo la industria de la minería, del carbón, del hierro y de la metalurgia. El negro se inmiscuye en todas partes, hasta el corazón de las grandes ciudades, como Londres que, en palabras de Charles Dickens, posee alrededor de 1860 las calles más sucias y más sombrías que el mundo jamás ha visto (198).

En otro pasaje, Pastoureau enumera las diferentes influencias del negro en la cultura, hasta pasada la Primera Guerra Mundial. Todo pasa a ser negro, desde el vestuario de los burócratas y administrativos hasta los objetos de consumo masivo producidos por la industria. La gama de colores se restringe al blanco, al negro, al gris y al marrón.

Es sorprendente constatar cómo entre 1860 y 1920, los primeros aparatos caseros, los primeros instrumentos para escribir y comunicar, las primeras lapiceras, los primeros teléfonos, los primeros aparatos fotográficos, los primeros coches (...) se inscriben todos dentro de una gama que va del blanco al negro (201).

Hay que recordar que Niépce era litógrafo y por lo tanto estaba acostumbrado al universo de las tintas negras y materiales grasos. La fotografía nace con ellos, y Niépce emplea como primer material sensible un betún: el betún de Judea. La imagen técnica surge entre el carbón, el betún y la imprenta.

Como sabemos, la fotografía durante aproximadamente un siglo se limitó al blanco y negro. “En el horizonte de los años 1920-1930, el negro se vuelve un color puramente moderno” (210). La modernidad fotográfica es en blanco y negro, pero como un no-color en búsqueda de la transparencia. La fotografía pura, la *straight photography* norteamericana, impuso la famosa “zona de grises” de Ansel Adams para llegar desde el blanco puro al negro puro. Nació en la década del 20 el negativo perfecto. John Herschel, el matemático y astrónomo inglés, observador de la luz solar, al nombrar por primera vez el soporte fotosensible como “negativo”, no sólo bautizaba la forma más revolucionaria de la reproductibilidad técnica sino también la negatividad del color como algo fundacional en la historia en blanco y negro de la fotografía. La fotografía norteamericana y las vanguardias europeas de los años 20 y 30, que pensaron la fotografía como *el arte de su tiempo*, no la consideraron en color. El color del progreso mecánico era el blanco y negro. Si en algunas fotografías, como por ejemplo aquellas de los integrantes de la Bauhaus, la utilización de contrastes acentúa el negro como color, fuera del ámbito vanguardista el blanco y negro va devenir en un no-color⁵. Esta transparencia gris se generalizó de manera tan amplia en la corriente del fotoperiodismo que la información y la verdad pasarán a ser, definitivamente, en blanco y negro.

4. Traducción propia.

5. Basta comparar dos fotografías urbanas, cenitales, una de Otto Umbo (Bauhaus) y otra de Berenice Abbott (EE.UU.) para darse cuenta de la disolución del negro en la transparencia gris, en la misma medida en que la Nueva Visión de la escuela alemana se banaliza en una angulación corriente.



Alfredo Jaar (Santiago, 1956),
Real Pictures (1995), instalación.
 Fotografía cortesía del artista.

Se cuenta que Paul Strand dijo al emblemático pionero del color William Eggleston (1975) que sólo el blanco y negro posibilitaba una profundidad del pensamiento. Este sentimiento pasó a tal punto a un plano inconsciente que hasta hoy nos podría parecer imposible que las heroicas fotografías de la AFI, en la sombría historia reciente de Chile, pudieran ser en otros colores que el blanco y negro.

LAS CAJAS NEGRAS DE ALFREDO JAAR

La caja negra de Jaar no es la caja negra de Flusser. Produce más bien contexto que imágenes. Tampoco es la caja negra que genera información. Se sitúa desde otro lado de la transparencia de las fotografías en blanco y negro del periodismo fotográfico. El negro está lejos de constituirse en el no-color fotográfico de la modernidad. El negro se repite como fondo, como retórica, como elipsis entre imágenes y texto. El blanco aparece pero en forma de palabras, de superficie, de pantalla reflejante, sustituyendo el discurso de

las imágenes. Se presenta también para describir nombres, fechas y lugares. Entrega así una identidad a aquellos que la reclaman y no fueron escuchados.

En la instalación de *Real Pictures* (1995), una de las series de obras del *Proyecto Ruanda* (1994-2000), las fotografías del genocidio consisten en una retórica al estar encerradas en las cajas negras. Evocan la ausencia de estas imágenes en los medios, y el abandono visual en el momento del conflicto. La caja negra se presta aquí a un discurso. El blanco sustituye lo no mostrado. Jacques Rancière en el "Teatro de las imágenes", refiriéndose al *Proyecto Ruanda*, señala que en realidad la ausencia de las fotografías no obedece a la idea de "limpiar nuestra mirada de los excesos de cuerpos masacrados. Son antes que nada la denuncia de la ausencia de ellas" (71). En este contexto, el negro de la caja negra de Jaar está al servicio del silencio. Un silencio que al mismo tiempo denuncia el secuestro de las imágenes por los contextos de poder, pero que también sepulta

las imágenes grises de las fotografías periodísticas en blanco y negro, colocando en entredicho la eficacia de este tipo de imágenes y, en consecuencia, de las propias. El negro del “no mostrar” y el blanco del “nombrar” transitan desde la denuncia hasta la recuperación de la identidad de las víctimas. El debate ético entre “mostrar” y “no mostrar”, respecto a las imágenes *impresentables*, es un tema también tratado por Georges Didi-Huberman, quien ha defendido la hipótesis de que las imágenes *intolerables* deben ser mostradas “pese a todo”. Bajo la perspectiva que nos ofrece Rancière, el “no mostrar” de Jaar no se contradice con la postura de Didi-Huberman al respecto. En *Real Pictures* el “no mostrar” no significa suprimir las imágenes, sino hablar de ellas, del silencio que hubo en torno a ellas y ahora de su presencia en la caja negra. Como bien observa Rancière, la caja negra de Jaar hace parte de “otro modo de ver” (72).

Las imágenes no siempre están ausentes en los trabajos de Jaar. Sin embargo, su presencia es siempre una fricción. O son diapositivas reproducidas en un millón, o son ojos en forma de sinécdoque, o son mares que hablan más allá de su liquidez azul. En *El sonido del silencio* (2006), Jaar no duda en mostrarnos la controvertida fotografía del reportero gráfico Kevin Carter. La célebre fotografía de la niña sudanesa que parece acechada por un buitre que espera a su presa, fue un escándalo ético, que en parte provocó el suicidio del fotógrafo. En este proyecto Jaar parece querer rescatar a Carter descartando la acusación de “estetizar el horror”. Para mostrar la imagen

“pese a todo” y para abordar la problemática que envuelve este tipo de imagen, el artista construye un dispositivo, una especie de caja negra de 250 metros cuadrados. Durante un minuto los visitantes se encuentran en su interior, en estado de contemplación frente a la imagen, mientras el deslizar del texto se encarga de la narración que explica la desafortunada producción de la foto. Son palabras blancas sobre fondo negro que acompañan a la única imagen, y a partir de la cual el observador se conecta con el cruce trágico de los tres destinos. El dispositivo está pensado para “hacernos considerar de otro modo el peso de una fotografía, para transformar una imagen sensacionalista en ocasión para un ejercicio espiritual sobre el tiempo de la mirada, para la experiencia sensorial de aquello que significa el esfuerzo por hacer ver la violencia del mundo” (Rancière, 89). Aquí, la oscuridad y la luz funcionan como un destello, aquel que al mismo tiempo esconde y muestra, de la misma forma que el síntoma de un trauma. Desde la pequeña caja de *Real Pictures* a la gran caja de *El Sonido del Silencio*, Jaar construye dispositivos que pretenden decir verdades. Así, quizás sea posible esperar algún destello de luz sobre la caja negra y sobre el estatuto negativo que acompaña al negro a lo largo de su historia (Pastoureau, 24). Las cajas negras de Jaar son cajas claras, cajas lúcidas, emanaciones de un giro antropológico, que muestran lo intolerable, como una manera distinta de “revisar” los ojos que “ven” la sociedad ●

VERA CARNEIRO

Académica de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, en las áreas de la semiótica visual, cine y fotografía. Maitrise en Historia del Cine, Universidad de París 1 (Panthéon-Sorbonne).

BIBLIOGRAFÍA

BAQUÉ, DOMINIQUE. *La fotografía plástica*. Trad. Cristian Zelich. Barcelona: Paidós, 1990.

BARTHES, ROLAND. *La cámara lúcida*. Trad. Joaquim Salas-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 2005.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

FLUSSER, VILÉM. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Trad. Eduardo Molina. México: Trillas, 2004.

Fontcuberta, Joan. *La cámara de pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

González Flores, Laura. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

Jaar, Alfredo y otros. *La política de las imágenes*. Trad. del francés Alejandro Madrid Z, del inglés Adriana Valdés B. Santiago: Metales Pesados, 2008.

Machado, Arlindo. *El paisaje mediático*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad Buenos Aires, 2000.

Pastoureau, Michel. *Noir, histoire d'une couleur*. Paris: Du Seuil, 2008.

Rouillé, André. *La photographie: entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005.

Jaar SCL 2006. Santiago: Fundación Telefónica, 2006.