

serie**ve**



En este pequeño y renovador ensayo, Clément Chéroux nos propone una historia de la fotografía contada a través de sus errores. Lejos de presentarnos un simple museo de equivocaciones y de horrores, el conservador de fotografía del Centre Pompidou retoma algunos de los iconos fotográficos más representativos, así como una serie de imágenes anónimas para demostrarnos de qué manera ciertos intentos fallidos han contribuido a impulsar los alcances y la evolución de la fotografía.

Culturalmente, la foto esta ligada a su capacidad para copiar la realidad: mientras más cercana esté la imagen de transcribir la verdad por todos aceptada, menor será la posibilidad de obtener lo que se considera un error. Sin embargo, no todos los creadores han compartido esta opinión, de manera que los "errores" de Adolphe-Eugène Disdéri, László Moholy-Nagy, Jacques-Henri Lartigue, André Kertész, Eugène Atget o Lee Friedlander aportaron un punto de vista personal, cuando no una propuesta estética innovadora que nos cuestiona: ¿de qué depende que una misma foto sea considerada un error y luego un logro artístico? A fin de cuentas, provocar o evitar un accidente fotográfico requiere el mismo esfuerzo, y como decía Man Ray, en cuanto un creador domina sus errores, los asimila y convierte en parte de su estilo.

Este iluminador ensayo de Clément Chéroux nos demuestra cómo, a través de sus accidentes, la fotografía se libera, y en qué medida el error es una herramienta que permite analizar mejor la compleja naturaleza del arte fotográfico.

Clément Chéroux



Breve historia del error fotográfico



Almadía



Fundación
Televisa



GOBIERNO
FEDERAL



DIFUSION
CULTURAL
UNAM
LITERATURA



Libertad e Igualdad
Ambiente de Fomento al Arte y al Diseño

ISBN: 978-607-95286-0-7



9 786079 528607

E

2

serie**ve**

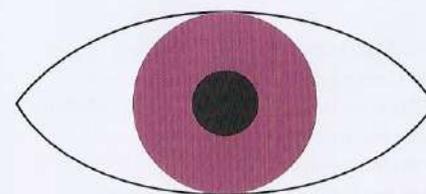
Clément Chéroux es historiador de la fotografía y doctor en historia del arte. Es autor de *L'Expérience photographique d'August Strindberg* (Actes Sud, 1994), *Fotografie und Geschichte* (Institut für Buchkunst, 2004), *Henri Cartier-Bresson, Le tir photographique* (Gallimard, 2008), *Fautographie, petite histoire de l'erreur photographique* (Yellow Now, 2003). Ha coordinado la publicación de los catálogos de exposiciones como *Mémoire des camps, photographies des camps de concentration et d'extermination nazis* (Marval, 2001), *Le Troisième oeil, la photographie et l'occulte* (Gallimard, 2004), *La Photographie timbrée, l'inventivité visuelle de la carte postale fantaisie* (Steidl, 2007), de la cual fue también curador. Actualmente es el conservador de fotografía del Centre Pompidou de París y director de la revista *Études photographiques*.



**La evaluación
del error cambia de
acuerdo con el espacio
y el tiempo de su
percepción.**



Breve historia del error fotográfico



serieve

Directora de la colección: Vesta Mónica Herrerías

DERECHOS RESERVADOS

© 2003, Clément Chéroux, Éditions Yellow Now

© 2009, Clément Chéroux, Ediciones Ve

© Andrea Garrido y Martín Solares, por la traducción

© 2009, Ediciones Ve S.A. de C.V.

Calle 5 de Mayo, 16 - A, Santa María Ixcotel, Santa Lucía

del Camino, C. P. 68100, Oaxaca de Juárez, Oaxaca

www.almadía.com.mx/serieve

serieve.contacto@gmail.com

Coedición:

© 2009, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Dirección General de Publicaciones

Avenida Paseo de la Reforma 175, Col. Cuauhtémoc

C.P. 06500, México, D.F.

www.conaculta.gob.mx

© 2009, Universidad Nacional Autónoma de México

Dirección de Literatura

Ciudad Universitaria 04510, México D.F.

© 2009, Fundación Televisa

“La misión de la Dirección de Artes Visuales de Fundación Televisa es la de promover y fortalecer desde México la formación de comunidades de intercambio y reflexión en torno al arte y la cultura fotográfica y audiovisual.”

Título original: *Fautographie. Petite histoire de l'erreur de la photographie*

Primera edición: septiembre del 2009

Diseño y formación: Alejandro Magallanes / Ana Laura Alba

ISBN EDICIONES VE: 978-607-95286-0-7

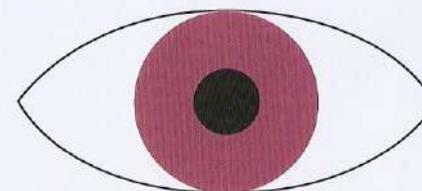
ISBN CNCA: 978-607-455-190-7

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito de EDICIONES VE y del CONACULTA.

Impreso en México

Clément Chéroux

Breve historia del error fotográfico



Traducción de
Andrea Garrido

Revisión de
Martín Solares

serieve

a B. y C.

Es importante tomar malas fotografías.
Diane Arbus¹



1
Francky Stadelmann,
retrato de grupo tomado con un
reloj programable, imagen enviada
al concurso *Fautographique* en 1991,
Biblioteca Nacional de
Francia, París.

Faltas de fotografía Introducción

Así como todo texto literario está obligado a advertir sus errores de captura, la fotografía también debe aprender a reconocer los lapsus que comete.
Denis Roche²

Existen autores obsesionados por las erratas. Jorge Luis Borges, cuya afición por las bromas literarias es proverbial, no se inquietaba en absoluto por los errores tipográficos, de transcripción o de traducción; más bien pensaba que lejos de perjudicarlos, las erratas enriquecerían a sus libros³.

Por ese aprecio que tenía tanto a las pequeñas distracciones que pueden cometerse al escribir como a los grandes ridículos de que es capaz la literatura, Borges sin duda habría reaccionado con entusiasmo al conocer la existencia y la función de la biblioteca Brautigan. Fundada por Todd Lockwood en 1990, actualmente con sede en Burlington, en el estado de Vermont, Estados Unidos, esta institución, que tiene todo el aspecto de una biblioteca convencional, acoge manuscritos rechazados por los editores, los libros jamás publicados o impublicables: toda suerte de objetos literarios no identificados, obras extrañas y lenguaraces, literatura dominguera, compilaciones de hipótesis barrocas o caducas, una confesión sibilina escrita con tinta violeta, la logorrea epistolar de una adolescente enamorada de un artista pop, un tratado sobre el punto de

cruz escrito en un cuaderno escolar, cierta compilación de recetas extravagantes escrita con faltas de ortografía, las memorias de un policía jubilado “cuya cultura literaria se reduce a unos cuantos textos legales, una inmensa cantidad de anuncios publicitarios e igual número de decretos municipales”⁴, etcetera. Muy por debajo de las erratas que Borges tanto apreciaba, lo que se acumula en los anaqueles de esta biblioteca son las manifestaciones más catastróficas de la literatura, los fiascos absolutos, los trabajos abortados o repudiados por la industria editorial, así como los chascos y detritus –por usar la expresión de Samuel Beckett⁵. El concepto y el nombre de esta curiosa institución fueron concebidos, de hecho, en honor al escritor Richard Brautigan y a su libro *The Abortion*, en el cual se narra la existencia de un museo de errores semejante⁶.

Como sucede con todas las colecciones de este tipo, la biblioteca contiene algunas joyas, y no es de extrañar que un editor importante haya decidido publicar “una selección de textos de la biblioteca Brautigan”: lo mejor de lo peor, las obras maestras de aquellos que nunca se distinguieron por su maestría, para decirlo de una vez. Jean-Yves Jouannais, en las hermosas páginas que le dedicó a la *Brautigan Library*, no olvida destacar la incoherencia de esta desesperante palinodia, y critica la manera como un sistema cultural es capaz de retractarse y rehabilitar de manera repentina aquello que había condenado al oprobio previamente: “Presenciamos la rectificación engañosa de un sistema de reconocimiento que da marcha atrás, desbordado y rebasado por sus propios desechos, fascinado por lo que se encuentra más allá de un límite que él mismo estableció y que no puede justificar. Este proyecto editorial,

deshonesto en la medida en que no ofrece nada más que el testimonio de su propia ceguera –un testimonio que ni siquiera da muestras de desencanto–, se asemeja a esos programas televisivos de gags que, con el mal gusto de la distancia propiciada por la industria del espectáculo, se hunden gustosos en los miasmas de sus propios resbalones y en la torpeza de sus lapsus. De este modo se muestra y se edita lo que había sido juzgado sin interés o lamentable, como si los chascos no existieran verdaderamente, como si sólo una frontera movediza y cobarde los separara de lo que oficialmente tiene derecho a existir, como si no tuviera sentido reconocer el fracaso o más bien, como si en nuestros días fuese imposible que alguien asuma la responsabilidad de condenar, de vetar (...), de sufrir la vergüenza o la infamia del fiasco”⁷.

Estas iniciativas paradójicas son numerosas tanto en la historia de la literatura como en la de la pintura: existen diccionarios de la tontería o enciclopedias de errores y desaciertos⁸ a los cuales corresponden aquellas exposiciones en las que sólo participan artistas rechazados o el Museo de horrores de Georges Courteline⁹. Pero la frecuencia de las anomalías en la producción literaria o pictórica se acompaña inevitablemente de agitadas controversias e incluso de grandes vindicaciones. El error siempre provoca problemas, su apología o su simple interpretación rara vez logran escapar a la polémica¹⁰.

Lo mismo ocurre con la fotografía. Es así como en 1991 se organizó en Francia un gran concurso llamado *Fautographie*, cuyo objetivo era reunir las mejores fotos fallidas, realizadas por fotógrafos aficionados (figura 1). Ampliamente difundido por la prensa escrita y con

el auspicio de importantes empresas, este concurso reunió cerca de diez mil imágenes enviadas por alrededor de tres mil participantes¹¹ —felices de deshacerse de lo peor del álbum familiar. A pesar de la aparente simplicidad del tema, los organizadores se afanaron en brindar todas las garantías de seriedad requeridas para dicha empresa: se invitó a un jurado constituido por personalidades del mundo de la fotografía para que eligieran la mejor fotografía malograda y le entregaran una recompensa significativa¹². Posteriormente, dado el éxito de la convocatoria, los organizadores decidieron prolongarla mediante una exposición y un coloquio. Mas he aquí que, mientras este último tenía lugar, uno de los organizadores del proyecto reconoció, algo incómodo, que los hechos lo habían llevado “bastante más allá de lo que hubiera imaginado” y que “había caído en su propia trampa”¹³. Sorprendido del éxito entre el público y de la cobertura mediática que tuvo la manifestación, tal vez ofendido de que las exposiciones tradicionales de artistas consagrados que él había organizado anteriormente no habían recibido una acogida semejante¹⁴, llegó a minimizar el interés de las fotografías malogradas y a relativizar la importancia de lo que no era, en el fondo, según sus propias palabras, más que “una idea divertida”¹⁵. Este cazador cazado, al convertirse en abogado del diablo, no dudó en declarar, sin inquietarse por la contradicción “que sin embargo no había que confundirse y que la mejor imagen del mejor de los aficionados no igualaría jamás el peor trabajo del peor de los artistas”¹⁶. Aterrado por el monstruo que acababa de dar a luz, comprendió, sin duda, que algunas de las anomalías de los aficionados perturbaban la percepción clásica de la fotografía artística. Pero en

vez de dejarse llevar hacia donde su primera intuición lo había conducido, prefirió dar marcha atrás y encontrarse en la paradójica situación de tener que criticar lo que él precisamente acababa de promover a través de un concurso, una exposición y un coloquio.

Igual sucede con los errores. Su naturaleza compleja, versátil o retorcida los convierte en objetos difíciles de controlar. A menudo escapan al análisis y de vez en cuando se vuelcan en contra de quienes intentan sacarlos de su purgatorio, e intentan atribuirles virtudes insospechadas. Estas son algunas de las dificultades propias del tema, de las cuales quizás tampoco se libre este ensayo.

Todo error genera problemas. Pero tal vez es precisamente ahí donde reside su interés. En *La formación del espíritu científico*, Gaston Bachelard demuestra justamente que “es en términos de obstáculos que hay que plantear el problema del conocimiento científico”¹⁷. Por lo general, un obstáculo es aquello contra lo cual choca el conocimiento, aquello que dificulta el progreso de nuestro entendimiento. Según Bachelard, un obstáculo puede, por el contrario, resultar un valioso revelador de los procesos que entran en juego en la experiencia cognitiva. El conocimiento es “una luz que siempre proyecta sombras en alguna parte”¹⁸, pero nunca es tan perceptible como a través de las mismas. Las hipótesis de Bachelard, ampliamente confirmadas por la psicología de la cognición o las investigaciones del psicoanálisis sobre los lapsus y los actos fallidos, han demostrado que existe una forma de conocimiento que se basa en el error, la cual toma como punto de referencia las sombras y los obstáculos¹⁹. El presente ensayo está construido de acuerdo con ese modelo epistemológico: apuesta a que

es en las sombras -en sus errores, en sus accidentes y en sus lapsus- que la fotografía se entrega por completo y es donde se analiza mejor: apuesta al error fotográfico como herramienta cognitiva.

No me interesan las fotografías fallidas, a la manera en que a Rimbaud podían gustarle las “pinturas simplonas”²⁰; no busco defender lo que otros han condenado por el gusto de llevar la contraria o por simple coquetería. Por supuesto, tampoco pretendo ceder a la tradición literaria que formula apologías paradójicas (una tradición de la cual Anicet Le Pors recordaba, hace poco, la abundancia) ni escribir un *Elogio de la faltografía* a la manera del *Elogio de la locura*, el *Elogio del fracaso*, el *Elogio de la derrota*, el *Elogio de la falta de gracia*, el *Elogio de la tontería*, el *Elogio de lo arbitrario*, o más recientemente el *Elogio de la vaca loca*²¹. Lejos de buscar construir mi propio museo de horrores o de errores, que permita comparar y luego clasificar los diferentes tipos de anomalías producidas por la fotografía (con el riesgo permanente de no conseguir más que otro capítulo de la teratología), con este pequeño tratado de “fallología” fotográfica o “faltografía”, para uso de estetas y curiosos, aspiro principalmente a delimitar los lapsus del medio fotográfico y a entender lo que estos revelan.¹

¹ N. DEL T. : Como no existe un equivalente de este concepto en español, se tradujo *fautographie* como “faltografía”. Man Ray parece haber inventado por primera vez este juego de palabras que combina la noción de fallo o error (*faut*) y *photographie*.

Notas

¹ Diane Arbus, *Diane Arbus*, París, Nathan, 1990, p. 14.

² Denis Roche, “Quelques involontaires (du lapsus en photographie)”, *Les Cahiers de la photographie*, n°10, 1983, p. 5.

³ Palabras de Jean Pierre Bernès, encargado de la edición del segundo volumen de las *Obras Completas* de Borges, editado por la Pléiade en una entrevista para *France Culture*.

⁴ Esta enumeración está libremente inspirada de la descripción que da Jean-Yves Jouannais de algunos de los especímenes conservados en la biblioteca Brautigan. Cf. Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans oeuvres. I would prefer not to*, París, Hazan, 1997, pp. 112-113.

⁵ Cf. Samuel Beckett, *Pour finir encore et autres foirades*, París, Minuit, 1976.

⁶ Cf. Richard Brautigan, *L'Avortement. Une histoire romanesque en 1966* [1970], París, Seuil, 1973.

⁷ Jean-Yves Jouannais, *op. cit.*, pp. 111-112.

⁸ Cf. Gustave Flaubert, “L'album (Sottisier) et le dictionnaire des idées reçues”, *Bouvard et Pécuchet*, París, Société des Belles Lettres, 1945, t.2, p.197-283; Jean-Jacques Barrère, Christian Roche, *Le bêtisier des philosophes*, París, Seuil, 1997; Guy Bechtel, Jean-Claude Carrière, *Dictionnaire de la bêtise et des erreurs de jugement*, París, Robert Laffont, 1983; Anicet Le Pors, *Eloge de l'échec*, Pantin, Le Temps des cerises, 2001.

⁹ Cf. Claire Margat, “Le ‘Musée des horreurs’ de George Courteline”, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 736, otoño 2000, p. 78-101.

¹⁰ Los críticos no han dejado de aprender de Pierre Bayard quien, en *Comment améliorer les œuvres ratées?* (París, Minuit, 2000), propuso una teoría de los errores literarios. Cf. Pierre Lepape, “Rafistolages et bricolage”, *Le Monde*, 20 de octubre del 2000, p. II; Eric Loret, “Y a mon auteur qu’a des ratés”, *Libération*, 23 de noviembre del 2000.

¹¹ Cf. Patrick Boilet, “Entre le vouloir et le savoir montrer”, *Fautographique* (prospecto de la manifestación), Poitiers, Maison des trois quartiers, 1991, sin paginación.

¹² El jurado estuvo constituido por Alain Fleig, Patrick Boilet, Jean-Claude Lemagny, Riwan Tromeur, Michèle Debat, Christian Bouqueret, Mounira Khemir, Serge Tisseron, Jean Arrouye, Alex Laine, Serge Charton, Gérard Abonneau y Philippe Gindre.

¹³ Alain Fleig, “Rebuts et ratages comme ex-voto aux murs du musée ou robots et tatouages, complexe loto au murmure des alizés”, in Jean Arrouye, Michèle Debat, Thierry Gontier, Mounira Tromeur, Alain Fleig, *Vision juste, vision fautive, l’accident, l’erreur, le repentir* (Actas del coloquio, Espace Mendès-France de Poitiers, 9 y 10 de noviembre de 1991), manuscrito sin publicar al que tuvo acceso el autor, p. 43.

¹⁴ “Ya que por último para iniciativas fotográficas de calidad y de creación nunca logramos obtener tales contribuciones ni repercusiones”. *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 44. Para una crítica de este concurso ver Paul Demare, “Fautographies”, *Le Voyageur*, n°5, p. 12.

¹⁷ Gaston Bachelard, *La Formation de l’esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance* [1938], París, Vrin, 1993, p. 13.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Cf. Jean-Pierre Astolfi, *L’erreur, un outil pour enseigner*, París, ESE, 1997; Daniel Descamps, *la Dynamique de l’erreur dans les apprentissages*, París, Hachette, 1999; Sigmund Freud, *la Psychopatologie de la vie quotidienne. Sur l’oubli, le lapsus, le geste manqué, la superposition et l’erreur* [1904] (traducido del alemán por Serge Jankélévitch, París, Gallimard, 1997; *Id.*, “Les actes manqués”, *Introduction à la psychanalyse* [1916-1917] (traducido del alemán por Serge Jankélévitch), París, Payot, 1961, pp. 5-68; Jacques Oudot, Alain Morgon, Jean-Pierre Revillard (dir.), *L’erreur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1982; “L’erreur”, *le Temps des savoirs*, n°2, octubre del 2000.

²⁰ “J’aimais les peintures idiotes”, Arthur Rimbaud, citado por Arnaud Labelle-Rojoux, *Leçons de scandale*, Crisnée, Yellow Now, 2000, p. 36.

²¹ Cf. Anicet Le Pors, *op. cit.* p. 7-8; Erasmo, *Eloge de la folie* [1511], París, Flammarion, 1996; Frédéric Bon y Michel-Antoine Barnier, *Que le meilleur*

perde. Eloge de la défaite en politique, París, Balland, 1986; Jacques Jullien, *Eloge de la fadeur*, París, Philippe Picquier, 1991; Jean-Paul, *Eloge de la bêtise*, París, José Corti, 1993; Henri-Pierre Jeudy, *Eloge de l’arbitraire*, París, Puf, 1993; Christophe Claro, *Eloge de la vache folle*, París, Fleuve noir, 1996.



2
Fotógrafo profesional
anónimo, desnudo velado,
ca. 1890, colección Christophe
Gœury, París.

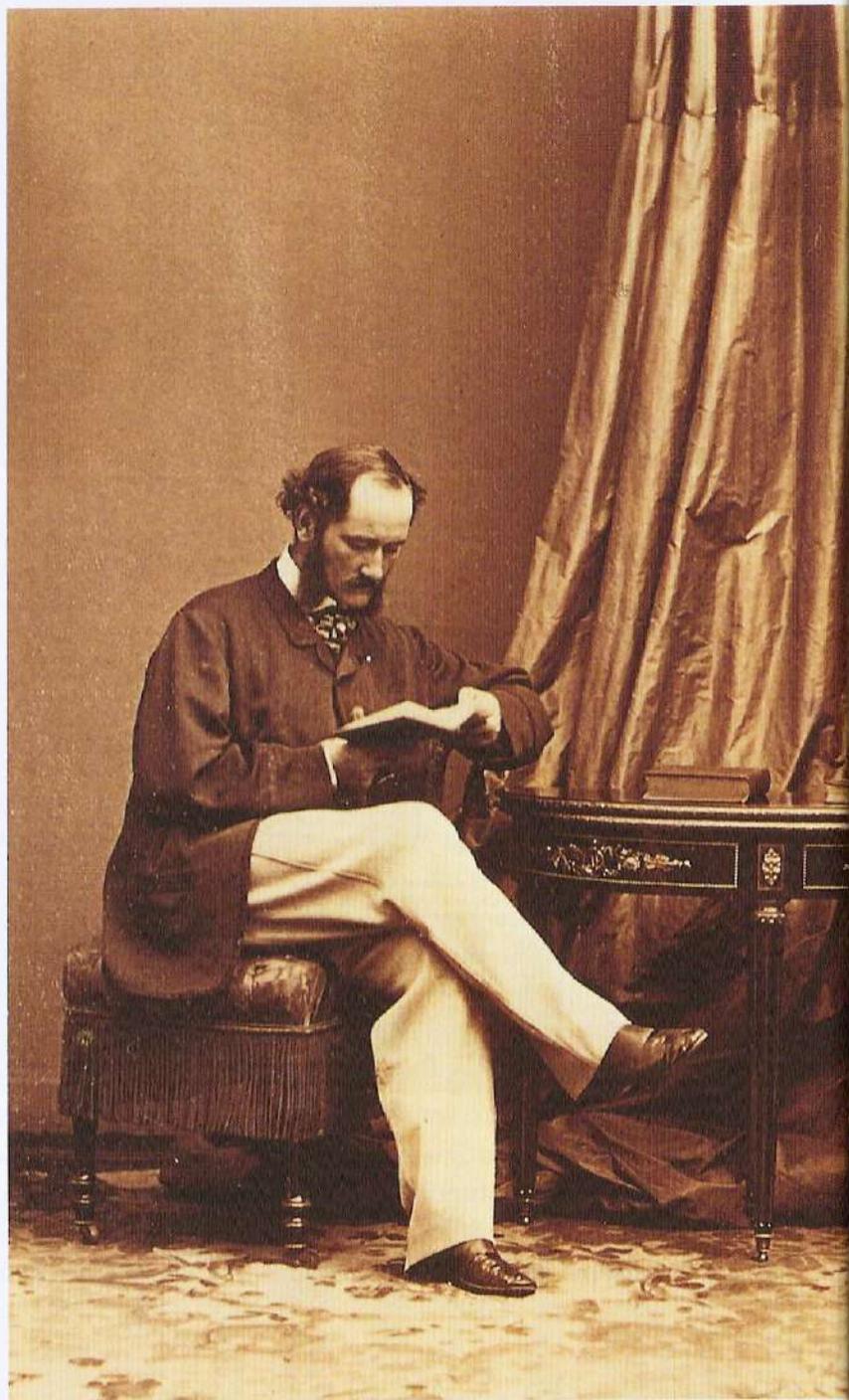
La aportación de la tontería Prolegómenos

Leí —o creyendo que recuerdo, invento— que existen lenguas en las cuales el mismo verbo significa “equivocarse” o “caer en una trampa” y al mismo tiempo “triunfar” o “lograr su objetivo”.

Roger Caillois¹

Inventario de los efectos perversos en fotografía

Luego de sobrevolar el continente de lo fallido, pero antes de explotar sus prometedores recursos, conviene recorrerlo de arriba a abajo para establecer su cartografía. Desgraciadamente no existen archivos de malas imágenes fotográficas, así como existen recopilaciones de clichés arquitectónicos, de imágenes médicas o policiales. A pesar de que desde hace unos cuantos años algunos coleccionistas avezados han comenzado a reunir muy lentamente especímenes dispersos, no existe, para hablar con franqueza, un conjunto coherente, capaz de ofrecer un punto de partida para el estudio de esta categoría fotográfica². Es necesario constituir un corpus en primer lugar. Ahora bien, es relativamente fácil encontrar ejemplos de fotos malogradas, producidas durante la época contemporánea y a lo largo del siglo xx; pero resulta bastante difícil encontrar algunas que sean más antiguas. Y con justa razón: en la concepción esencialmente funcionalista de la fotografía que prevaleció durante el siglo xix, las placas defectuosas eran —por su propia inutilidad— desechadas. De los basureros de los



3
André
Adolphe
Eugène
Disdéri,
"M.Montrésor",
detalle de una
plancha de
ocho retratos
tarjeta de
visita, ca.1860,
colección
particular,
París.

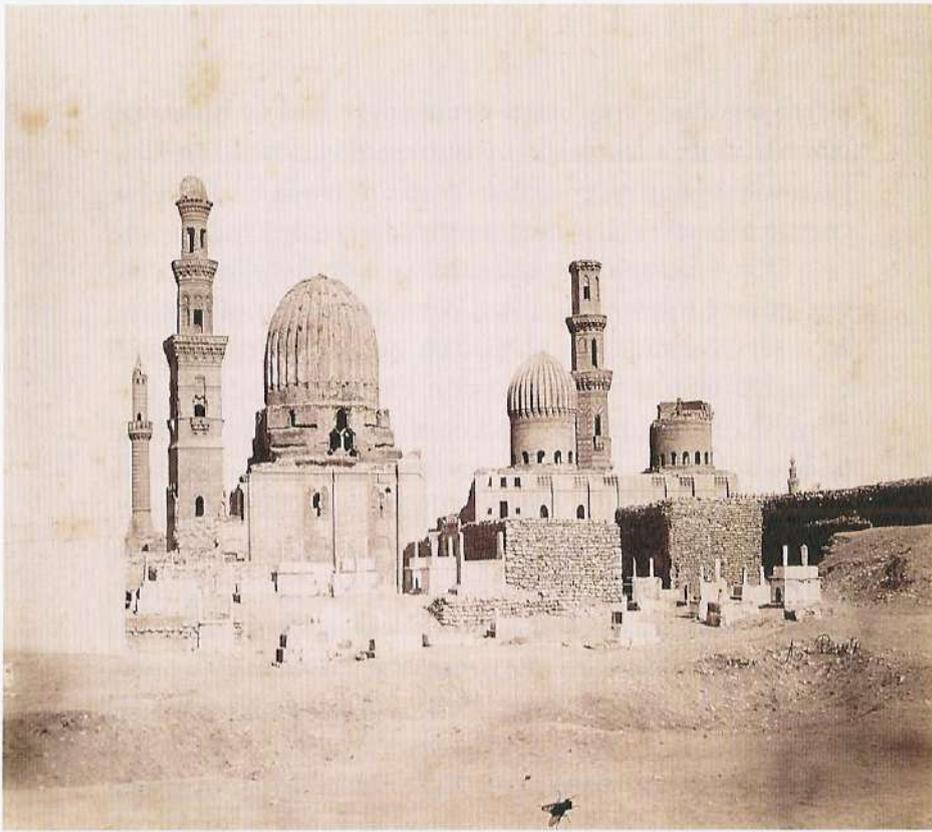
laboratorios habrían pasado al olvido, si por milagro o por malicia algunos operadores no hubiesen conservado ciertos especímenes raros. Es sobre estas imágenes milagrosamente preservadas que hay que dirigir la mirada en primer lugar. He aquí algunas de esas indeseables de entonces que, por un divertido golpe del destino, se encuentran hoy entre las fotografías del siglo XIX más difíciles de encontrar.

En el taller de retratos de André Adolphe Eugène Disdéri, las placas que presentaban el más mínimo defecto se eliminaban tan pronto eran reveladas. Hay que preguntarse cómo fue posible que la foto de un hombre aparentemente absorto en la lectura de su libro, cuyas manos se vuelven borrosas por haber realizado un gesto brusco, pudo escapar a la destrucción (figura 3). Asimismo, es necesario preguntarse cuáles fueron las razones que impulsaron al laboratorista anónimo de fines del siglo XIX a conservar (e incluso a montar sobre un cartón) este desnudo femenino, levemente cubierto por una gasa estrellada y sumamente desfigurado por un defecto de la capa sensible (figura 2). Acaso veía en él la encarnación de una Leda moderna, que se transformaba en un cisne fotográfico para seducir a Zeus, y fue inmovilizada en el instante mismo de su metamorfosis.

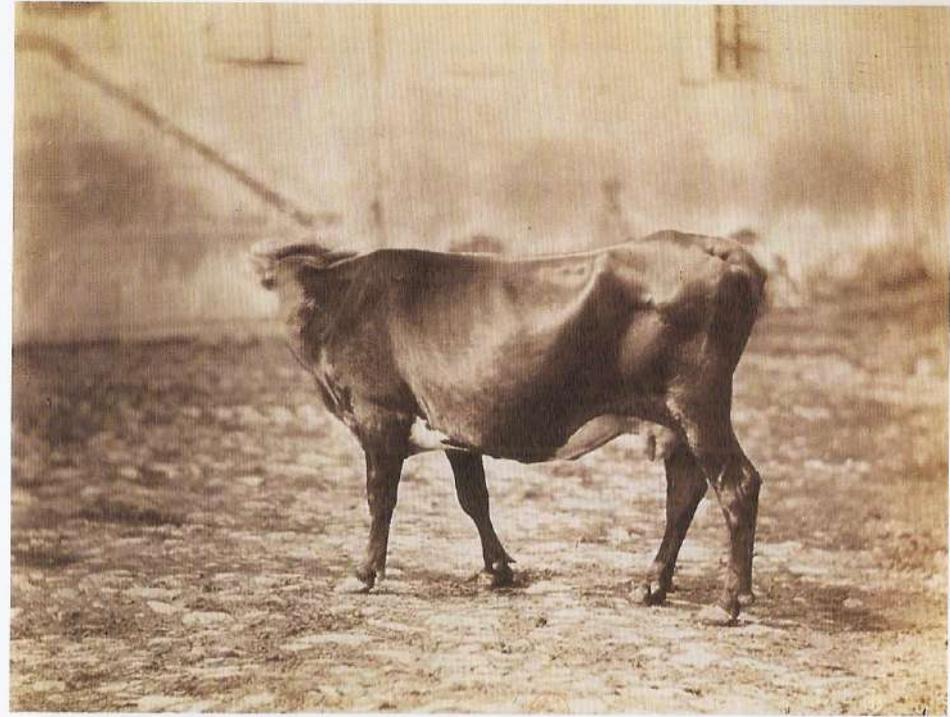
A veces una foto fallida tiene resultados benignos. Aunque haya advertido sus imperfecciones, el fotógrafo no siempre juzgó necesario destruir la foto por tan nimio desliz. Incluso es posible que le haya hecho gracia, como sucede con esta fotografía de Antonio Beato tomada en El Cairo hacia 1870 (figura 4). En el momento de introducir la placa en la cámara oscura, es probable que el operador no se haya percatado de que una mosca aprovechó la apertura momentánea del aparato para ir a encerrarse en el

interior. Atraída por la capa viscosa del colodión húmedo, tan semejante a la miel, el insecto quedó atascado en ella, y manchó el negativo dejando de ese modo la forma de su cuerpo efímero eternamente estampado sobre la imagen.

Otros ejemplos, como esta vaca de Achille Quinet que parece mover su cabeza para manifestar su rechazo a ser retratada, hacen pensar que el género animal concebía una inmensa aversión hacia la fotografía (figura 5). Es lo que parece confirmar una fotografía de Roger Fenton: como fotógrafo oficial de la familia real de Inglaterra, Fenton había realizado en 1855 una serie muy elogiada sobre el conflicto en Crimea. Por ello, a finales de la década de 1850 era un fotógrafo respetable y respetado que nada predisponía a la realización de la menor broma fotográfica. Hay que considerar entonces como una auténtica desventura operatoria lo que le sucedió el día en que decidió fijar la imagen del York Minster. En primer lugar, el fotógrafo eligió su punto de vista, luego preparó su pesado material. Determinó su encuadre: la composición era perfecta, la calle estaba desierta. Todo estaba listo, no había más que apretar el obturador —y eso fue lo que hizo. Pero durante la toma que había comenzado hacía unos cuantos minutos, un perro que deambulaba indolentemente por ahí entró en el campo de la imagen. A pesar de que el can era de color claro, el fotógrafo no se inquietó en lo más mínimo: lo que demorara en atravesar el escenario no sería suficiente como para dejar su huella sobre el negativo. Pero contra todo pronóstico el cuadrúpedo se detuvo, se apoyó en sus patas traseras, levantó la cola e hizo... lo que tenía que hacer... en el centro mismo de la imagen de Fenton, estropeando su impecable perspectiva de la catedral de York (figura 6).



4
Antonio Beato,
tumbas de los Mamelucos
en el sur de la ciudadela del Cairo,
ca. 1870, colección Ruth y Peter
Herzog, Basilea.



5
Achille Quinet,
“Étude d’après nature,
pl. 105”, dépôt légal 1875,
Bibliothèque Nationale
de France, Paris.



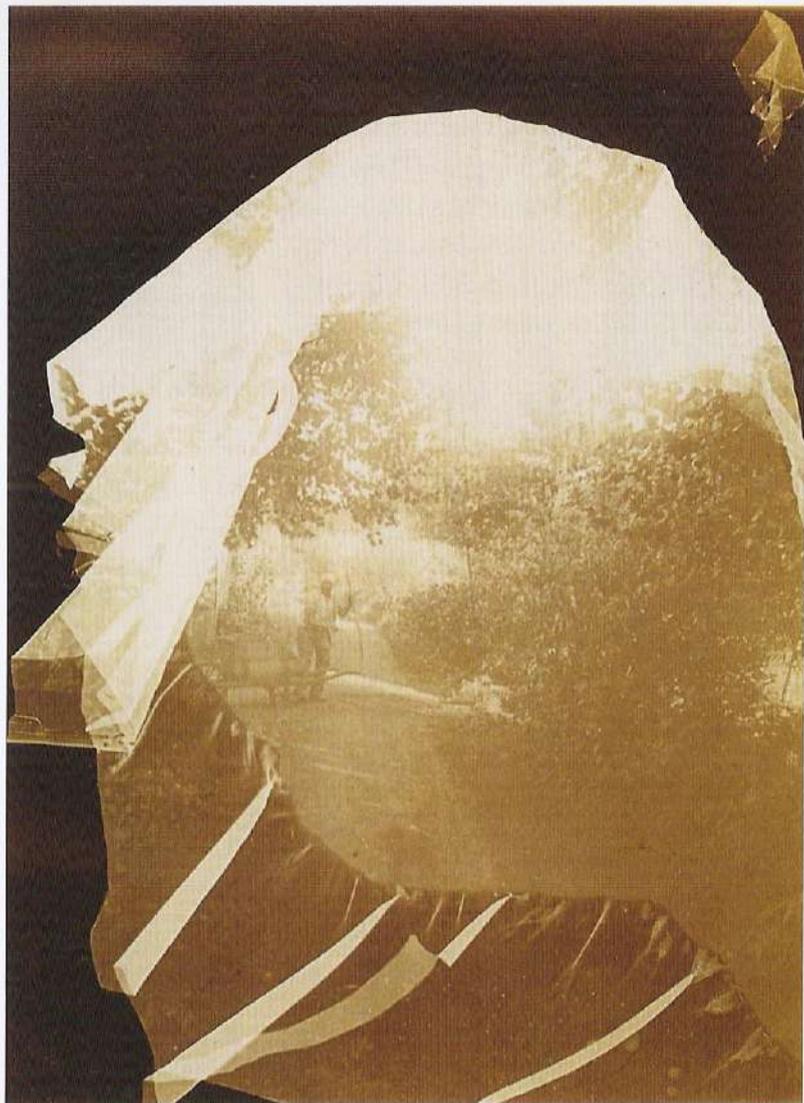
6
Roger Fenton,
York Minster, finales de
1850, Sociedad Francesa de
Fotografía, París.

Con el surgimiento de los fotógrafos aficionados a finales del siglo XIX, aumenta la frecuencia de los errores, lo que ocasiona un aumento de las imágenes fuera de foco, de los fantasmas y los desdoblamientos, las películas veladas o dañadas que hacen hoy más fácil su ubicación, identificación y análisis (figuras 7 a 13). Un primer examen de las fotografías del siglo XIX y principios del XX muestra



ya en qué medida los errores de antaño se parecen a los de hoy. En 1925, László Moholy-Nagy escribía: “Desde la invención de la fotografía, y a pesar de su formidable difusión, nada ha alterado de manera radical su principio y su técnica”³. A pesar de lo sorprendente que esto pueda parecer, la declaración de Moholy-Nagy sigue siendo válida en nuestros días, como demuestra el presente ensayo. El registro de los errores más comunes no ha variado desde la época de Daguerre. Las herramientas han evolucionado, ciertamente, y esto ha aportado de manera regular una serie de nuevas contrariedades al tiempo que ha desaparecido igual número de ellas que se han vuelto obsoletas. La sustitución del vidrio por la película de celuloide como soporte para la emulsión, por ejemplo, eliminó el riesgo de quebrar el negativo pero no el de arrugarlo; a su vez la aparición del flash es la causa de nuevas dificultades como los ojos rojos o la falta de sincronización (figura 15). Estos no son más que algunos obstáculos adicionales, pero no representan un cambio total en la gama de la foto fallida, ya que global, e incluso





7

Fotógrafo aficionado
anónimo, jardinero con una
carretilla, ca. 1900, colección
Christophe Goëury, París.



8

Fotógrafo aficionado
anónimo, "Sobreimpresión...",
imagen sacada de un álbum, 1899,
Fotomuseum, Munich.

LIBLIOTECA
ESCUUELA DE ARTES



9
Fotógrafo aficionado
anónimo, joven en bicicleta,
ca. 1960, colección
particular, París.



10
Fotógrafo aficionado
anónimo, retrato de un grupo,
ca. 1960, colección
particular, París.



11

Fotógrafo aficionado
anónimo, retrato de grupo en la playa,
imagen tomada de un álbum, abril de 1954,
colección particular, París.

12

Página anterior: Fotógrafo aficionado
anónimo, esquiadores, vista de
una montaña, *ca.* 1960, colección
particular, París.

13

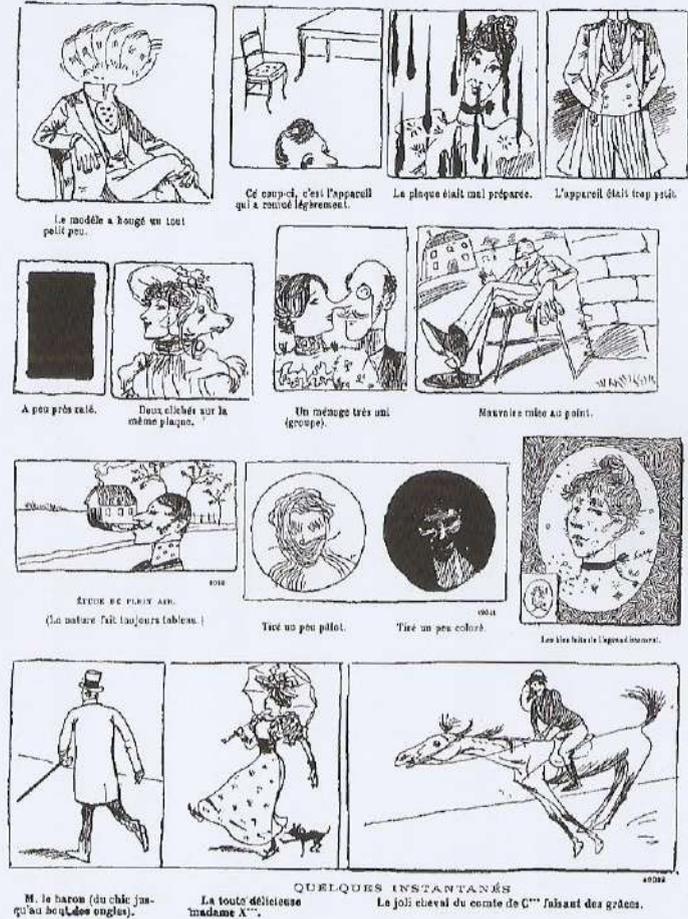
Página anterior: Fotógrafo aficionado
anónimo, niños dándose la mano
en la calle, *ca.* 1920, colección
particular, París.

ontológicamente, el principio fotográfico siguió siendo el mismo: para el operador todo consiste en activar la proyección de una imagen sobre una superficie sensible, lo cual deja un pequeño margen para que surjan nuevas variantes en la gama de los errores. Para convencerse de ello basta con comparar las descripciones de los accidentes que acaban de ser esbozados con las fotografías que hoy se desechan (figuras 15 y 16).

Existe otra manera de verificar que el registro de los errores más comunes ha cambiado poco. Los errores fotográficos, que producen divertidas incoherencias visuales, han sido a menudo el objeto de predilección de los caricaturistas de las revistas populares. Sin embargo, no hace falta más que yuxtaponer las caricaturas de 1850 a 1860, o bien las de finales del siglo XIX y principios del XX con las del período comprendido entre las dos guerras mundiales, o incluso con las contemporáneas, para constatar que el muestrario de errores casi no ha variado: los mismos cuellos cortados, los mismos encuadres extravagantes, las deformaciones ridículas, las superposiciones no deseadas o las manchas grotescas siguen siendo el blanco de los humoristas (figuras 11, 14 y 18^a).

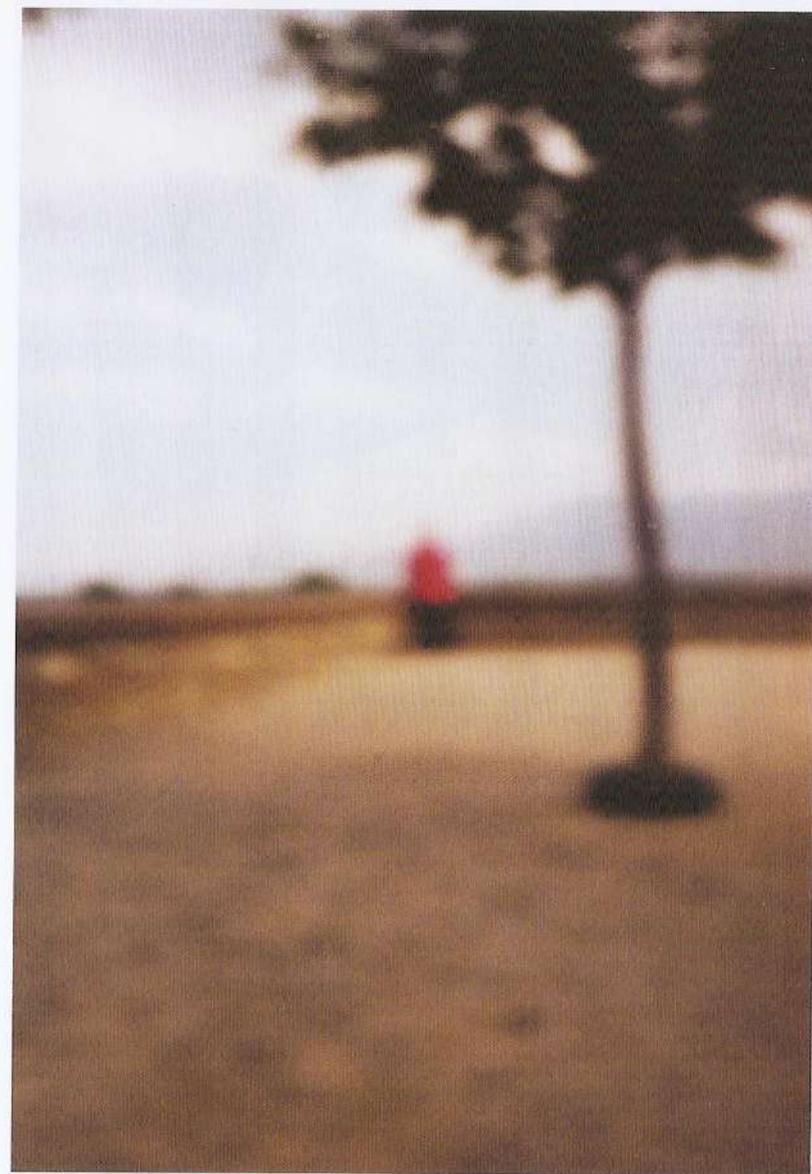
Por último, la persistencia de estos errores parece confirmada por los múltiples manuales fotográficos que, desde los comienzos del medio, repiten la misma lista de advertencias como una melodía sempiterna. Estos manuales, generalmente rudimentarios y repetitivos, existen desde los primeros años de la fotografía, pero su proliferación ocurrió específicamente durante el desarrollo de la fotografía de aficionados. Los títulos de estos manuales son, por lo general, más sabrosos que el contenido: *Pequeñas miserias del fotógrafo*, *Las sorpresas de la gelatina*, *Manual de primeros*

LES SURPRISES DE LA PHOTOGRAPHIE, — par LUC.



14

Luc [Lucien Métivet],
 "Las sorpresas de la fotografía",
*Annuaire général et international de
 photographie*, 1905, p. 31 [imagen
 reencuadrada, retoque digital].



15-16

Fotografías anónimas
que no fueron cobradas por el laboratorio
en el que se revelaron o que fueron
rechazadas por aficionados después de
constatar sus errores, 1990, colección
privada, París.

Unsere Sommer-Reise



Onkel Max am Strand

Erinnerung von unserer Reise nach Rügen: Die herrlichen Kreidklippen von Rügen. Leider hat Karl vergessen, den Filmstreifen weiter zu drehen.

nach Rügen



Mit Meyers tranken wie jeden Nachmittag Kaffee



Else auf der Reunion mit Blitzlicht aufgenommen

53



Aufnahme vom Badestrand



Kaffee auf der Veranda, als Grünbads aus Sahnitz kamen



Erna in der Düne



Tante Lene ruft Lilli

55

17-18
Fotógrafo anónimo,
"Unsere Sommer-reise
nach Rügen" [Nuestro viaje de verano
a Rügen], *Uhu*, nº11, agosto de
1930, pp. 53 y 55.

auxilios fotográficos o *Tratado terapéutico legal contra los errores fotográficos*⁵, por citar algunos. Hoy en día los títulos son más comunes, pero el índice permanece prácticamente sin cambios. En sus listas, en sus tablas o en sus cuadros sinópticos (figuras 19) se repite hasta la saciedad la misma larga letanía de errores clásicos, ordenados según su origen, sus consecuencias y su solución.

A partir de la multiplicación de estos manuales, de los dibujos de los caricaturistas y de los ejemplos que ofrecen las imágenes defectuosas de los siglos XIX y XX, se puede comparar y establecer el inventario de los efectos perversos en fotografía. Sin pretender que la lista sea exhaustiva, he aquí los más comunes:

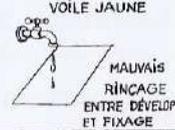
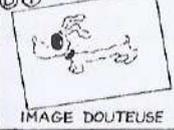
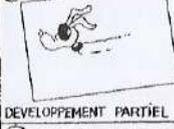
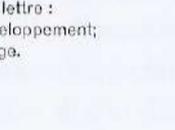
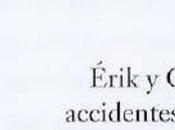
- la escena que era fotografiada se vio repentinamente transformada;
- un objeto se interpuso entre el sujeto y la superficie sensible;
- la cámara fue activada por casualidad, por error, por inadvertencia;
- la película o la prueba fue velada, sobre o subexpuesta;
- la película o la prueba fue manchada, rayada o deformada;
- varias imágenes se superpusieron durante la toma o el positivado;
- el sujeto en la imagen está fuera de foco, deformado, mal encuadrado o se reconoce con dificultad;
- etcétera.

Para ir más allá de la simple enumeración, para hacer avanzar el análisis del error es preciso encontrar el origen de este, descubrir lo que falla en el seno mismo del proceso fotográfico. La literatura, que en la introducción de

este libro arrojó las primeras pistas para la investigación, ofrece nuevamente algunos elementos para reflexionar. En un ensayo reciente, titulado de manera prosaica “¿Cómo mejorar las obras fallidas?”, Pierre Bayard se cuestiona sobre los errores provisionales de escritores tan prestigiosos como Joachim Du Bellay, Ronsard, Corneille, Voltaire, Rousseau, Hugo, Maupassant, Proust, Giono o Duras. Al estudiar detenidamente los mecanismos del error, Bayard distingue tres causas principales de vulnerabilidad: la forma de la obra, el autor o su tema⁶.

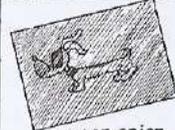
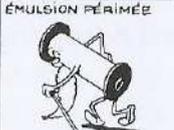
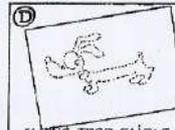
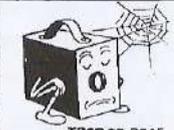
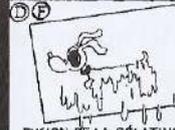
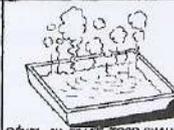
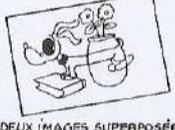
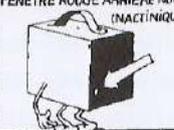
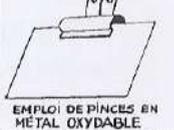
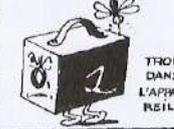
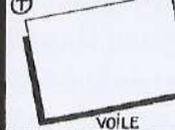
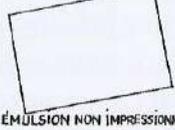
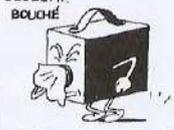
La atribución de las responsabilidades es sustancialmente la misma en cuanto a la fotografía se refiere. En una de las pequeñas frases que escribía para divertirse, y que hoy tienen valor de aforismos, Man Ray comentaba ingenuamente que una cámara no puede tomar fotografías por sí sola: “Para tomar una foto se necesita una cámara, un fotógrafo, pero sobre todo, un tema”.⁷ Un aparato, un fotógrafo y un tema, es decir: una técnica⁸, un autor y una materia prima son los tres elementos constitutivos de la fotografía, y por ende, las tres principales causas de sus fallas. La cámara puede descomponerse, el fotógrafo puede cometer un error y el tema puede ser decepcionante: ocurre igual que cuando alguien se pasea en bicicleta, pues la probabilidad de un accidente depende tanto del vehículo como de la atención del viajero y del estado en que se encuentre el camino. Es precisamente de acuerdo a esta división de causas que se organizará el presente trabajo. En cada una de esas tres áreas: falla técnica, mala manipulación y accidentes en las tomas (pero en un orden ligeramente distinto). Se empleará la hipótesis de que es posible llegar al conocimiento por medio del estudio del error, tal como se evocó en la introducción.

ÉVITEZ CES ACCIDENTS

IMAGE VOILÉE	 VOILE AU COURS DE LA MISE DANS L'APPAREIL	IMAGE VOILÉE	 DÉROULEMENT INTÉMPÊTIF DE LA PELLICULE
	 VOILE CHIMIQUE		 LUMIÈRE NON INACTINIQUE
	 OBTURATEUR OUVERT DURANT LE CHANGEMENT DE VUES		 VOILE JAUNE MAUVAIS RINCAGE ENTRE DÉVELOP. ET FIXAGE
 LE SOLEIL FRAPPE EN PLEIN L'OBJECTIF	IMAGE DOUTEUSE	 D, T	 RÉVÉLATEUR MAL PRÉPARÉ
 APPAREIL BOUGÉ		 D	 RÉVÉLATEUR TROP FROID
 MALVAISE MISE AU POINT		 D	 RÉVÉLATEUR USAGÉ
 DÉTAILS NETS, D'AUTRES FLOUTÉS	 D	 D	 DÉVELOPPEMENT TROP LONG
 OBJECTIF SALE	DÉVELOPPEMENT PARTIEL		 D
 IMAGE ABSOLUMENT NETTE	CLICHÉ TROP FONCÉ		

Dans les dessins, la lettre :
D veut dire : au développement;
T — au tirage.

ÉVITEZ CES ACCIDENTS

 IMAGE GRISÉ	 ÉMULSION PÉRIMÉE	 D	 DÉVELOPPEMENT TROP COURT
 CLICHÉ TROP NOIR	 TROP DE POSE	 D, F	 FUSION DE LA GÉLATINE RÉVÉL. OU FIXAT. TROP CHAUDS
 MANQUE DE DÉTAILS	 MANQUE DE POSE	 F	 TRACES BLANCHES FIXAGE TROP COURT
 DEUX IMAGES SUPERPOSÉES	 SURIMPRESSION	 S	 POUSSIÈRES
 TRAINÉE NOIRE	 FENÊTRE ROUGE ARRIÈRE NON INACTINIQUE	 S	 TACHES DE ROUILLE EMPLOI DE PINCES EN MÉTAL OXYDABLE
 TRAINÉES NOIRES	 TROU DANS L'APPAREIL	 T	 VOILE OUVERTURE DE LA POCHETTE À LA LUMIÈRE BLANCHE
 ÉMULSION NON IMPRESSIONNÉE	 OBJECTIF BOUCHÉ	 T	 TROP DE POSE

Dans les dessins, la lettre
D veut dire : au développement;
T — au tirage;
F — au fixage;
S — au séchage.

En síntesis, se busca comprender en qué medida el error depende de la técnica, del operador o del tema, es decir, del cómo, del quién y del qué de la fotografía.

La transfiguración del error

Habiendo definido lo que puede fallar en la fotografía, es necesario interrogarse ahora sobre los criterios de apreciación del error. ¿Por qué una fotografía se considera fallida? Se trata de una pregunta delicada y quizá también tan azarosa como si se tratara de definir una fotografía lograda. Pero a diferencia de lo que ocurre con el éxito, el fracaso tiene la ventaja de contar con normas bien definidas. La literatura nos da una vez más los ejemplos. La mayoría de las obras que se conservan en la biblioteca Brautigan tienen como denominador común no corresponder con la norma establecida por la industria editorial (la longitud, el estilo, la construcción, el contenido, etcétera). Lo mismo ocurre en el campo de la fotografía: se considera que una foto es fallida con respecto a unas reglas preestablecidas. Cuando el término “fotografía fallida” o “malograda” sea empleado aquí, no se tratará jamás de emitir un juicio de valor, sino más bien de designar una imagen que no corresponde a la norma. Esta norma es dictada, por lo general, por los profesionales de la fotografía: las industrias que la fabrican, los laboratorios que las procesan, los establecimientos que las venden. Es la misma norma que repiten con insistencia los manuales de aficionados citados anteriormente; es aquella que permite a los operadores de ciertas cadenas de laboratorios decidir si la imagen es fallida y no cobrarla a los clientes⁹. En esos casos se pega a la fotografía una pequeña etiqueta que lleva la mención “no facturada” o “sin costo”.

En Francia por lo general un pequeño papel inserto en el interior del sobre reza: “Foto fuera de la norma”: “Esta etiqueta pegada sobre una foto indica que este ejemplar está fuera de la norma y se le entrega gratuitamente” (figura 20). Pero si uno sigue leyendo el pequeño mensaje encontrará una segunda frase: “Usted podrá despegar fácilmente esta etiqueta si desea conservar la foto”, para entender que la definición de lo fallido no es fija ni universal –como si estuviera tallada en mármol– sino que está, por el contrario, sujeta a incesantes variaciones. Es cierto que las normas profesionales, a falta de otras, constituyen un horizonte de referencia comúnmente admitido; pero ciertos factores, que definiremos a continuación, alteran de manera constante la definición aceptada de lo erróneo y convierten de este modo en eminentemente indecisa y lunática esta noción.



SANS DEBIT

La inconstancia de los errores depende esencialmente del que los juzga como tales. “El carácter ‘logrado’ o ‘fallido’ de una fotografía, escribe Serge Tisseron, está unido a la *idea* que su autor tiene de lo que debe ser una ‘buena’ foto”¹⁰. Ya sea para el autor o para el espectador de la imagen, “las referencias culturales tienen un papel considerable en esta apreciación”¹¹. El veredicto depende entonces del que enuncia y por consiguiente, del medio cultural en que se encuentra. Puesto que este contexto es determinado por el *aquí* y el *ahora* (el *bic et nunc*), es necesario medir la fluctuación de lo fallido a la luz de dos criterios: el espacio y el tiempo de la percepción.

PHOTOS HORS NORMES

NON FACTURE

Cette étiquette collée sur une photo vous indique que cette épreuve hors norme vous est livrée gratuitement. Vous pouvez facilement la décoller si vous souhaitez conserver la photo. Reportez-vous à notre livre conseil pour identifier le défaut constaté et savoir comment l'éviter.

20

“Fotos fuera de norma”, pequeño papel inserto en el sobre con las fotografías no facturadas. Esta etiqueta indica que las fotografías no serán facturadas por encontrarse “fuera de la norma”.

Hic. La variante espacial

Toda fotografía es juzgada de manera diferente según el lugar en el cual se muestra la imagen, según las manos en las que se encuentra y sobre todo de los ojos que la miran. La apreciación varía, por ejemplo, según la pertenencia del autor –y por extensión, del que la observa– a una de las siguientes categorías: artistas, aficionados o profesionales.

Así una misma imagen puede parecerle fallida a un aficionado, irrecuperable a un profesional, pero ser interesante para un artista. En un campo del arte contemporáneo tan permeable de por sí, en que a los artistas les agrada adoptar actitudes ajenas a su corporación y apropiarse de objetos extranjeros a los cuales cambian el estatus, no es sorprendente ver que algunos de ellos se interesen por los errores de los fotógrafos. Desde hace algunos años son numerosos los artistas como Bertrand Lavier, Sigmar Polke (figura 21), Jean-Michel Othoniel, Gerhard Richter y muchos más, que se inspiran en las fallas de la fotografía. Más numerosos aún son los fotógrafos contemporáneos que reproducen voluntariamente esta estética defectuosa¹². Algunas publicaciones recientes parecen de hecho confirmar este aumento de lo fallido en las fotografías del arte contemporáneo. Después de publicar en 1996 un pequeño “ensayo en accidentología”, Dominique T. Pasqualini, dedicó al año siguiente una gran parte de un libro de artista, llamado *Ton œil ardent* [Tu ojo ardiente], a la “obsesión” de los fotógrafos aficionados: los ojos rojos (figura 22)¹³. Asimismo, en base a este tema se concibió la portada (figura 23), el comienzo y el final de la obra de Paul Graham *End of an Age* [El fin de una época], en la cual este confiesa que su técnica es voluntariamente no profesional, que utiliza “los efectos característicos de los



21

Sigmar Polke,
de la serie *Paris*, 1971, colección
Zellweger-Luwa AG, Uster.

22

Página siguiente:
Dominique T. Pasqualini,
Ton oeil ardent, Chalon-sur-Saône,
Museo Nicéphore Niépce,
1997, portada.

aficionados, tales como el fuera de foco, la preponderancia de un color, el temblor de la cámara, los ojos rojos, el mal uso del flash. La mayoría de estas fotos, añade, haría temblar

a más de un fotógrafo profesional”¹⁴.



Para terminar de transformar este temblor en estupefacción, también

Roberto Martínez reunió en un pequeño *opus* una colección de clichés

“no facturados”, que los servicios de una gran cadena de laboratorios con-

sideraron demasiado malogrados¹⁵. De este modo, el “no facturado” está

en vías de convertirse en un género por sí mismo, tal como lo demuestran

también los trabajos de Bruno Brusa, Pierre de Mahéas, Laurent Mulot (figura 24) o Ludovic Vallogne.

En el *triumvirato* que decide el destino de las imágenes, un cliché puede, por el contrario, desanimar al artista o al profesional, pero seguir siendo atesorado por

el aficionado que ha reconocido en él a un ser querido. Para el aficionado, la relatividad del error depende muy

ampliamente del apego al tema de la imagen. “Qué importa el fuera de foco, las cabezas cortadas o los ojos de cone-

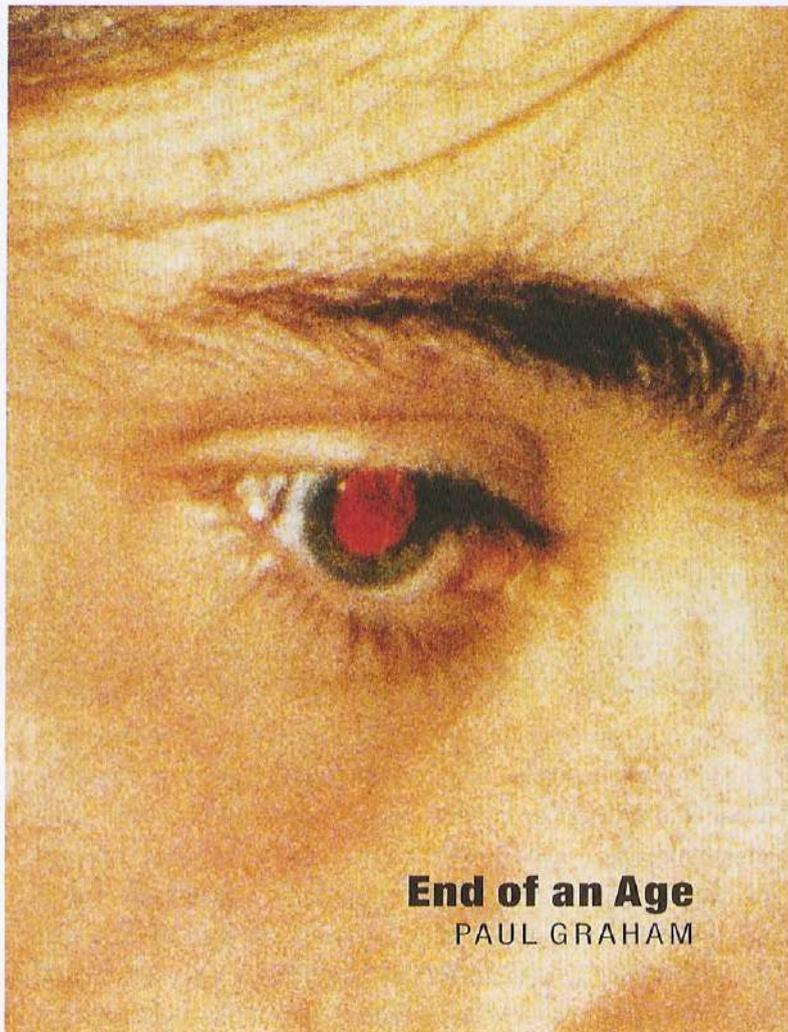
jo”, escribe Laurent Boudier, “cuando se quiere –aunque sea un poco– a los que están en la foto, sólo cuenta el

recuerdo”¹⁶. Esta tolerancia ante los malos clichés de un ser querido se ve reforzada aún más cuando este cuenta

con escasas representaciones fotográficas. Esto ocurre con las imágenes de familia, pero también con los documentos

históricos. Philippe Dagen hace notar, respecto de una de las primeras imágenes del desembarco del 6 de junio de

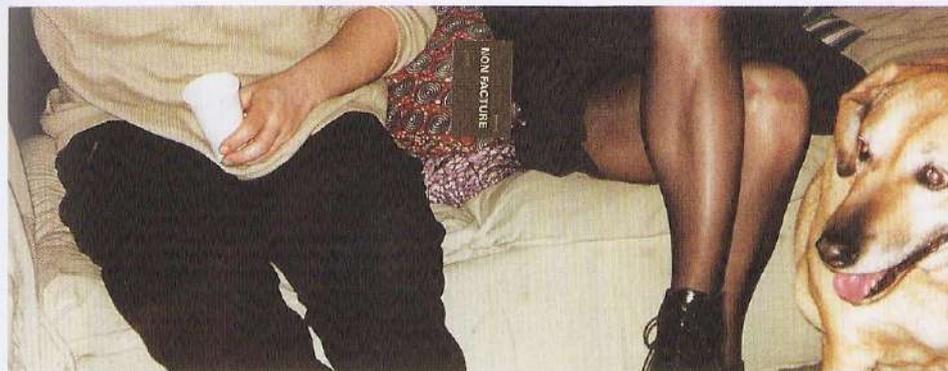
1944 tomada por Robert Capa, que incluso “errada, sobre-



End of an Age
PAUL GRAHAM

23

Paul Graham, *End of an Age*,
Zurich, Berlín, Nueva York,
Scalo, 1999.



24

Laurent Mulot,
“La bella y la bestia”, de la serie
*Personaje principal cortado: los dos ojos no
están visibles*, marzo de 1999, colección
del artista, Lyon.

BIBLIOTECA
ESCUELA DE ARTES

expuesta, movida, fuera de foco, echada a perder durante el revelado, designa todavía algo de realidad”¹⁷ y sigue siendo preferible a las fotos impecables y nítidas realizadas más tarde durante aquel día. De hecho, eso se comprueba a diario en los periódicos en los que los paparazzi (que son ocasionalmente aficionados) demuestran que el valor único de un tema –el *scoop*– anula las fallas del cliché.

Finalmente, la última parte del triángulo: los profesionales adoptan cada vez con mayor frecuencia, formas fotográficas que se esfuerzan por definir como fallidas ante los aficionados o artistas. De este modo, los ojos rojos, que todavía son considerados como defectos insalvables para la mayoría de los aficionados, aparecen ahora con frecuencia en las imágenes de los reportajes o de la moda. Por ejemplo, después de la elección de Bertrand Delanoë, en marzo del 2001, *L'Express* publicó en su número 2594 una fotografía del nuevo alcalde de París con los ojos rojos (figura 25)¹⁸. Por tratarse de una imagen realizada por un fotógrafo profesional de la agencia France Presse, es legítimo interrogarse sobre esta opción editorial. A pesar de que el desliz es menor, resulta poco probable que se le haya podido escapar al maquetista, al responsable de la fotografía o al director de la publicación. Es asimismo poco probable que el semanario haya deseado caricaturizar, o incluso satanizar al recién electo marcándolo con una estigma que en la Edad Media era exclusivo de los brujos¹⁹. Resulta más verosímil que el semanario *Express* haya querido asociar la velada que prosiguió a la victoria electoral con el ambiente nocturno y la convivencia propia de una fiesta “entre amigos” y por ende haya adoptado los códigos –e incluso los defectos– de las fotografías que integran todo álbum de familia.



25

L'Express, 22-28 de marzo
del 2001, portada, fotografía de
Patrick Hertzog, AFP.

Desde principios de 1990 un fenómeno similar puede percibirse en la fotografía de moda, en revistas como *i-D*, *The Face*, *Daze & Confused* en Inglaterra, o *Purple fashion*, *Citizen K*, *Self Service* en Francia. Rompiendo con la iconografía sofisticada y llamativa de la década anterior, la nueva generación de fotógrafos surgidos de este movimiento editorial (David Sims, Terry Richardson, Jürgen Teller, Wolfgang Tillmans, entre otros) reivindican abiertamente una fotografía defectuosa y decadente que algunos no dudan en calificar de “estética de la imperfección”, de “tendencia *trash*”, o de “anti-fotografía”²⁰. Un director artístico contaba su sorpresa al advertir que el fotógrafo Terry Richardson trabajaba con una simple cámara de aficionado, a lo cual este le respondió recientemente: “Ante todo, debo decir que no puedo enfocar con una cámara profesional, porque mi vista es muy mala. Cuando empecé a utilizar cámaras instantáneas, me di cuenta que eran a prueba de idiotas (*idiot proof*). Y además nunca estoy seguro de lo que obtengo, por lo tanto esto deja lugar para los accidentes, los cortes y los encuadres excéntricos [...] Además me encantan los clichés de los aficionados”²¹. Para una serie llamada *Foto amatore a Londra*, publicada en octubre de 1998 en la versión italiana de *Vogue*, Tim Walker también se inspiró de las peripecias más frecuentes de los debutantes, como son los problemas técnicos (figura 26). Si esta serie parodió abiertamente los errores de los aficionados, también imitó las muletillas que marcan la tendencia de la fotografía de moda actual y de este modo recordaba sutilmente la ambivalencia de esta imagería²².

En un artículo de 1997, Caroline Bach notaba con acierto que la fotografía de moda de los años 90 había



26

Tim Walker, “Foto
Amatore a Londra”, *Vogue Italia*, n°578,
octubre de 1998, s. n.

reforzado esta ambigüedad: “Lo que ha cambiado profundamente en la tendencia *trash*, escribió, es la abolición de las fronteras”²³: la desaparición de una distancia demasiado estricta entre aficionados y profesionales, pero también entre profesionales y artistas. Bach notaba además que existe un considerable número de fotógrafos que provienen del arte o de la moda y “comparten las mismas inquietudes”, utilizan las mismas formas o las mismas estrategias, muestran sus imágenes tanto en las revistas de tendencia como en las galerías o en los museos y constituyen en definitiva un “mismo movimiento”²⁴. Esta tendencia ciertamente es el resultado de la concreción de una maniobra iniciada por las vanguardias históricas hace varias décadas: la apertura de una corporación fotográfica tripartita. Que desaparezcan las diferencias entre aficionados, artistas y profesionales; esta confusión de géneros, ampliamente respaldada por el placer malicioso que obtienen unos y otros al intercambiar sus papeles, o al adoptar las buenas o las malas costumbres de cada cual, es sin duda lo que convierte al error (a pesar de las normas estrictas que lo definen) en un elemento de naturaleza eminentemente versátil.

***Nunc.* La variable temporal**

Si el espacio es una de las variables inconstantes que permiten apreciar el error fotográfico, el tiempo es otra de ellas. “La percepción misma de en qué consiste una obra fallida, escribe Pierre Bayard, depende [...], considerablemente, del tiempo en el que se sitúa quien la considera como tal”²⁵. Bastará con un solo ejemplo para demostrarlo.

En 1913, durante el Gran Premio del Automóvil Club de Francia, Jacques-Henri Lartigue, quien combinaba sus

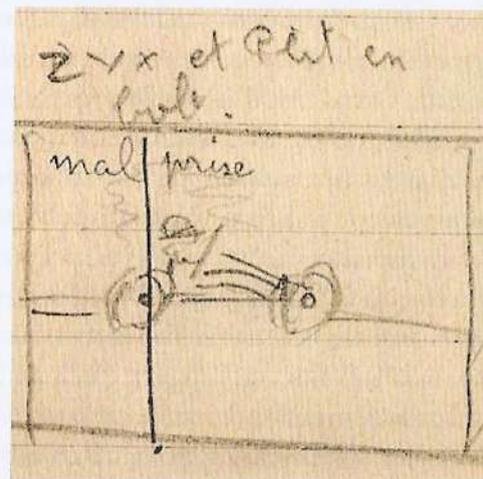
pasiones adolescentes por la imagen y la velocidad, fotografió el Th. Schneider número 6 de Maurice Croquet cuando este se desplazaba a toda máquina (figura 27)²⁶. En esa época, Lartigue estimó que el resultado era insatisfactorio. En efecto, según las reglas de la ortodoxia fotográfica entonces vigentes, la imagen podía considerarse fallida, e incluso bastante fallida por tres razones: estaba fuera de foco, la imagen principal no se encontraba centrada y además presentaba deformaciones. Varios errores, perfectamente conocidos e inventariados en esa época, conducía a un fracaso catastrófico. En primer lugar, una parte del sujeto principal –el automóvil– estaba amputado por un defecto de encuadre. De hecho, Lartigue, anotó en sus cuadernos, el 22 de julio de 1911 y el 7 de octubre de 1912, que las fotos de otros dos autos, igualmente truncados, habían sido “mal tomadas”²⁷ (figura 28). El auto se encuentra reducido, completamente arrugado, como si acabara de chocar en el margen de la imagen. Se trata claramente de un accidente, tanto para la fotografía como para el auto.

Otro problema: la mayor parte de la imagen está fuera de foco. En 1901, en una de sus crónicas regulares destinadas a presentar a los aficionados las “pequeñas miserias” de la fotografía, René d’Héliécourt comentaba un caso similar como sigue: “todo lo que compone el primer plano *móvil* [es] de una nitidez muy satisfactoria, en tanto que las figuras [...] ubicadas en segundo plano –*inmóviles*– fueron visiblemente duplicadas”²⁸. La explicación de este curioso fenómeno se daba unas líneas más adelante: “Como un tirador, cuya mira sigue un blanco *móvil* en el momento en que aprieta el gatillo, el fotógrafo involuntariamente deja que su línea de mira se solidarice con el desplazamiento angular de



27

Jacques-Henri Lartigue,
un Th. Schneider en el gran premio
del Automóvil Club de Francia, 1913,
Museo Nicéphore Niépce, Chalon-sur-
Saône, reproducido con la autorización de
la Asociación de amigos de Jacques-Henri
Lartigue, París / ADAGP.



28

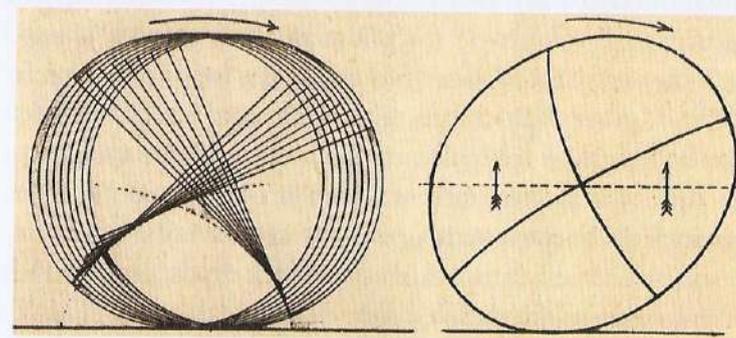
Jacques-Henri Lartigue,
detalle de una página de su diario,
22 de julio de 1911, asociación de
amigos de Jacques-Henri
Lartigue, París / ADAGP.

su modelo, cuando está a punto de disparar²⁹. La cámara sufre entonces un movimiento análogo al del sujeto, de manera que este último se encuentra nítido, en tanto que el paisaje no lo está. Otros artículos de la época muestran que este reflejo no siempre era considerado como un defecto y que a veces era utilizado (sobre todo en reportajes deportivos) como un truco técnico para fotografiar los cuerpos o los objetos en movimiento³⁰. En 1913, Lartigue conocía la estratagema ya que el 25 de junio de 1912, escribía en su diario que, por primera vez, había pivotado sobre sí mismo para mantener en su visor un Peugeot que pasaba a “180 por hora”³¹. En la fotografía del auto número 6 de 1913, el problema reside, sin embargo, no tanto en el reflejo del operador que ha (voluntaria o involuntariamente) conservado su presa en la línea de mira, como en la rapidez de la ejecución. El movimiento no fue lo suficientemente rápido para encuadrar el auto en su totalidad, pero se movió lo suficiente como para que más de dos tercios de la imagen se encontrasen fuera de foco.

Por último, el tercer incidente: la deformación de la imagen. Los manuales para aficionados mencionan regularmente estas distorsiones inoportunas debidas al empleo de obturadores de cortina³². Si la apertura de este mecanismo que barre verticalmente la placa se desplaza a menor velocidad que el objeto fotografiado, se produce una inevitable anamorfosis que sigue el sentido de su movimiento: hacia la derecha para el auto (figura 29) y hacia la izquierda para los espectadores y el segundo plano. Estos últimos están quietos, pero al pivotar la cámara hacia la derecha esto les hace padecer un movimiento relativo hacia la izquierda³³. Esta es la razón por la cual el Th. Schneider número 6 corre sobre improbables ruedas ovaladas, en tanto que los

espectadores que lo ven pasar parecen haberse liberado repentinamente de la fuerza de gravedad. Para los estándares de 1913, la imagen es sin lugar a dudas fallida. Lartigue la considera como tal y la olvida.

En esta época, Lartigue no es el único fotógrafo fascinado por las carreras automovilísticas. A la cabeza de la vanguardia artística, el movimiento futurista celebra el automóvil como símbolo de la tecnología, de la modernidad, de la rapidez, de la potencia, de la masculinidad, de la simultaneidad de la visión... en síntesis, de todo lo que reivindica su ideología. “Un automóvil rugiente, que parece correr bajo los disparos de metralleta es más hermoso que la *Victoria de Samotracia*” escribe Filippo Tommaso Marinetti, en 1909, en el “Manifiesto del futurismo”³⁴.

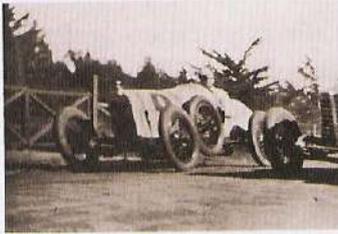


29

Croquis sacado del artículo
de C. Welborne Piper, “The Photography
of Moving Wheels”, *The Amateur Photographer*,
16 de abril de 1903, p. 311.

Er verfertigt sich Blenden und Stützblenden aller Art und hält sie vor die Objektivlinsen, die die Diabasen, die den allen Objektiv Kern A köpfen bilden, macht, mit ihm zusammen sein malische! Er hockt sich nicht, die Blenden aus der Deutschen Ästhetik zu verschicken.

Er sieht und hört die Zerknung der Schützernschüsse.



30

Werner Gräff, *Es kommt der neue fotograf!*, Berlín, Verlag Hermann Reckendorf, 1992, p. 62, fotografía de Universal Pictures.

Er beschafft sich die verschiedensten Statuen. Er wählt solche Statuen, die in jeder Richtung frei drehbar sind und bei der Einstellung die höchste Beweglichkeit und Beweglichkeit haben.

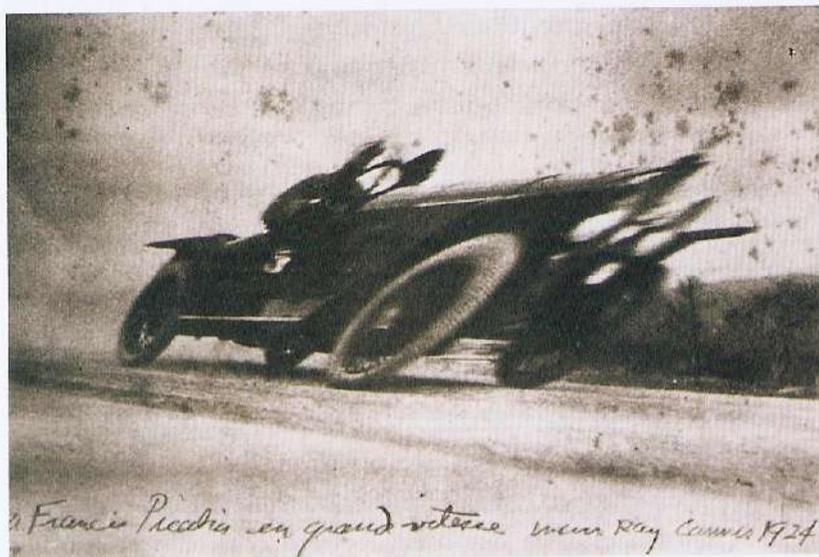
62

Esta pasión por el automóvil se convierte en una verdadera “auto-latría” (en el doble sentido del término) en los numerosos retratos fotográficos que presentan a los futuristas al volante de sus poderosos vehículos y se manifiesta con mayor intensidad en los cuadros de Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrá o Luigi Russolo que representan vehículos en plena carrera. Por supuesto, los futuristas se preguntaron sobre la representación de la velocidad: “Para mostrar una rueda en movimiento, nadie pensaría en verla inmóvil, en contar sus rayos, en trazar el círculo y luego dibujarlo en movimiento. Sería imposible”, escribe Boccioni en 1914³⁵. Las soluciones plásticas que encontraron para representar el movimiento, tales como la imagen fuera de foco, descentrada, o deformada, entre otras, recuerdan los efectos obtenidos accidentalmente por Lartigue en la misma época.

Sin embargo, Lartigue y los manuales para aficionados siguen clasificando estos efectos como errores. Por un re-

trazo que es recurrente en la historia de la fotografía, habrá que esperar algunos años para que estos mismos efectos, que entre tanto se impusieron como los códigos iconográficos de la movilidad y de la velocidad, sean admitidos por los fotógrafos³⁶. En los años 20, fotografías parecidas a las de Lartigue comienzan a aparecer regularmente en revistas ilustradas³⁷. En 1929, en *Es kommt der neue Fotograf!* [¡Ha llegado el nuevo fotógrafo!], verdadero repertorio iconográfico y programático de la Nueva visión, Werner Gräff publica la fotografía de un automóvil deformado por la velocidad y escribe: “las distorsiones que eran un dolor de cabeza para los antiguos fabricantes de anteojos son ahora muy solicitadas (...) [El fotógrafo moderno] conoce y utiliza la deformación de los obturadores de cortina”³⁸ (figura 30). En 1924, Man Ray envía a su amigo Picabia, a quien también “le gustaba ser fotografiado al volante de uno de sus grandes autos”³⁹, la imagen de un automóvil deformado, con la siguiente dedicatoria: “Para Francis Picabia, a gran velocidad”⁴⁰ (figura 31). Man Ray, que dedicaba particular atención a los accidentes fotográficos, no dejó de advertir que el fuera de foco y la deformación del auto aumentaban considerablemente el dinamismo de la imagen.

En el lapso de algunos años, este mismo motivo había pasado del estatus de fracaso al de éxito. Lartigue, que dibujaba regularmente sus fotografías preferidas en sus cuadernos, no dibujó en esa época la del Gran Premio del Automóvil Club de Francia⁴¹. No es sino hasta los años 50, en el momento en que comenzaba a mirar retrospectivamente sus archivos, que exhumó la imagen por las mismas razones que lo habían conducido a ignorarla más de cuatros décadas antes: el que se encontrase fuera de foco, descentrada y deformada, efectos que durante

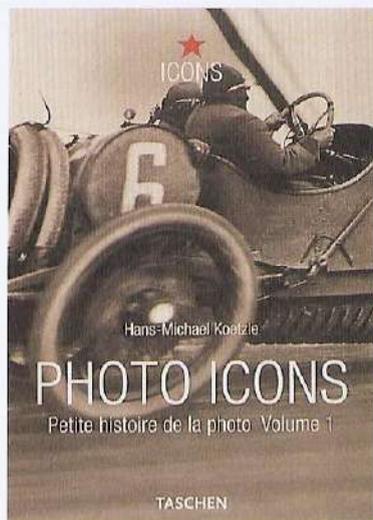


31

Man Ray, "A gran velocidad para Francis Picabia. Man Ray, Cannes 1924", Man Ray Trust / ADAGP.

ese tiempo se habían convertido en los nuevos cánones de la representación de la velocidad⁴². Con la inteligencia de quien *reconoce* sus errores, Lartigue declaró entonces: "Las equivocaciones son absolutamente naturales. Son una buena lección. Es por ello que hay que conservar las fotografías poco satisfactorias, ya que en tres, cinco o diez años quizás descubriremos en ellas algo de lo que sentimos al tomarlas entonces"⁴³. Tal vez porque ahora retranscribía con precisión la embriaguez de la velocidad, la exaltación de la carrera y la precipitación del joven fotógrafo, la imagen del Th. Schneider número 6 se convirtió en una de las fotografías preferidas de Lartigue. El cliché que inicialmente calificó como malogrado fue muy reproducido y muy celebrado, al grado que llegó a ser descrito como una verdadera proeza, e incluso como "una idea genial" según el antiguo director del departamento de fotografía del Museo de Arte Moderno, John Szarkowski⁴⁴. Pero es probable que entre 1999 y 2000 el éxito de esta fotografía haya alcanzado su apogeo, ya que fue seleccionada de manera constante en cada uno de los inevitables balances iconográficos de fines de siglo publicados por numerosos editores, así como por buen número de antologías: *Les 100 Photos du siècle*; *Un siècle en France*, *Les plus belles photos*; *Fotografie! Das 20. Jahrhundert*; *100 al 2000: il secolo della fotoarte*, etcétera.⁴⁵ La instantánea fallida de Lartigue no sólo se había convertido en una de las mejores imágenes, sino en uno de los clichés más impactantes del siglo xx, un verdadero icono de la fotografía (figura 32).

En *Transfiguration du banal* [La transfiguration de lo banal], Arthur Danto se pregunta cómo dos objetos formalmente idénticos pueden tener estatutos diferentes: "por qué las cajas Brillo de Warhol [son] obras de arte, mientras

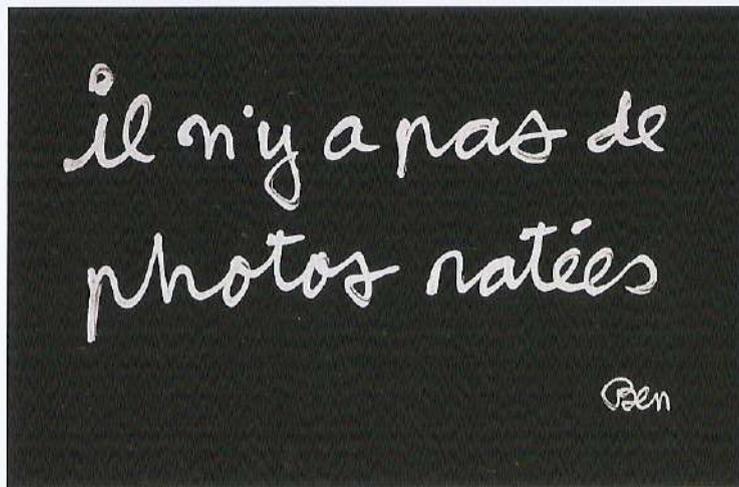


32

Hans-Michael Koetzle, *Photo icons. Petite histoire de la photo, 1827-1926. Volume 1*, Colonia, Taschen, 2002.

que sus réplicas anodinas, apiladas en las bodegas de todos los supermercados de la humanidad no lo son⁴⁶. A estas alturas debemos hacernos la misma pregunta, examinar por qué ciertos temas fotográficos considerados plenamente defectuosos pueden ser al mismo tiempo calificados como muy logrados. ¿Cómo explicar, en efecto, esta sorprendente transfiguración de un desecho herético en un logro estético, una verdadera transmutación del vicio en virtud? A medida que nos acercamos al final de estos largos pero necesarios prolegómenos, podemos concluir que, si globalmente las fotografías consideradas fallidas siguen siendo las mismas, su percepción cambia en función del lugar y del momento en que son evaluadas. Mientras que un criterio permanece estable (el error), el otro varía (su percepción). En este punto de nuestro ensayo, sería tentador responsabilizar a esta variable del cambio de estatuto de las fotos consideradas como fallidas, y explicar, en síntesis, la sorprendente

transfiguración de lo fallido por la modificación del *habitus* perceptivo. Pero si nos limitamos únicamente a analizar la percepción del que mira, a criterios subjetivos y culturales demasiado amplios o demasiado vagos, corremos el riesgo de llegar a la misma conclusión que Benjamin Vautier, conocido como *Ben*, quien ha afirmado que “No existen las fotos fallidas”⁴⁷ (figura 33). Si estuviéramos de acuerdo con él, este libro terminaría con esta frase suya, y quedaríamos sumidos en la confusión que genera tal declaración. Pero esto implicaría olvidar la prometedora hipótesis de que es posible desarrollar un conocimiento a través del error, tal como propusimos anteriormente: equivaldría a omitir un hermoso modelo teórico, pues más allá del simple análisis de la recepción, el estudio de los errores permite aprehender mejor el conjunto de elementos que constituyen la fotografía: el autor, la técnica, el tema. Lo que ofrece el error, o las taras, al historiador de la fotografía es ni más ni menos que un extraordinario instrumento de evaluación perfectamente codificado. En la más pura tradición del método experimental⁴⁸, el estudio de las erratas fotográficas permitirá observar, comparar⁴⁹ y medir cómo han variado ciertos criterios en tanto que otros, utilizados como testigos, permanecerán invariables. Para comprender el uso que haremos del error fotográfico en este ensayo, es necesario recordar que la palabra “tara” no sólo es sinónimo de “error” o “defecto” sino también una herramienta de medición que permite tasar un objeto con mayor precisión. Así, terminaremos este capítulo con un juego de palabras: las *taras* de la fotografía nos servirán precisamente para medir las *erratas* de la fotografía.



33
Ben, tarjeta de
invitación para su exposición
presentada en la Maison Européenne
de la Photographie, en París, del 4 de
junio al 13 de julio de 1997.

Notas

¹ Roger Caillois, *Obliques*, precedido de *Images, images...*, París, Stock, 1975, p. 254.

² Sólo existen en Francia, que yo sepa, dos coleccionistas que buscan de manera seria los errores fotográficos del siglo XIX. Los coleccionistas de fotografías fallidas recientes son más numerosos, pero difícilmente identificables. Sólo la agencia Grore images, que reúne las fotografías encontradas posee igualmente un fondo de clichés fallidas. Debemos señalar asimismo: que 2157 fotografías fallidas que provienen del concurso *Fautographique* de 1991 fueron llevadas al Departamento de estampas y fotografía de la Biblioteca Nacional de Francia. En Estados Unidos, donde el interés por la fotografía vernácula es mucho mayor que en Francia, es probable que existan numerosas colecciones de ese tipo. Una prueba de ello es la reciente publicación de Thomas Walther (*Other Pictures, Anonymous Photographs from Thomas Walther Collection*, Santa Fe, Twin Palms Publishers, 2000) que al menos en un cincuenta por ciento consiste en fotografías defectuosas de aficionados.

³ László Moholy-Nagy, *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie* (traducido del alemán por Catherine Wermester), Nîmes, Jacqueline Chambon, p. 91.

⁴ Cf. "Experiments in Photography", *Harper's New Monthly Magazine*, vol. XIII, n°75, agosto 1856, vuelto a editar en Heinz K. Henisch, Bridget A. Henisch, *Positive Pleasure. Early Photography and Humour*, University Park,

The Pennsylvania State University Press, 1998, p. 139; Wilhelm Busch, "Ehre dem Photographen! Denn er kann nichts dafür!", *Fleigende Blätter*, 1871, vuelto a editar en Rolf H. Krauss, *Die Fotografie in der Karikatur*, Seebruck am Chimesee, Heering-Verlag, 1978, pp.61-63; Luc [Lucien Métivet], "les surprises de la photographie", *Annuaire général et international de photographie*, 1905, p. 31; "Unsere Sommer-Reise nach Rügen", *Uhu*, n°11, agosto, 1930, pp. 53-55.

⁵ Cf. René d'Héliécourt (dir.), *Les Petites Misères du photographe (insuccès)*, París, Charles Mendel, sin fecha [ca. 1914]; *Id.*, *Les Surprises du gélatino*, París, Charles Mendel, sin fecha [ca. 1902]; A. Merryweather, "Manuel de premier-secours photographique", *Les Erreurs en photographie*, París, Prisma, 1952, p. 5; Georges Brunel, "Traité de thérapeutique légal pour insuccès photographiques", *Les Insuccès et la retouche*, París, Bernard Tignol, sin fecha, p. VI. Para una lista más amplia de este tipo de trabajos consultar la bibliografía.

⁶ Cf. Pierre Bayard, *Comment améliorer les oeuvres ratées?*, París, Minuit, 2000, pp. 21-29.

⁷ Man Ray, apunte manuscrito del 2 de octubre de 1966, reproducido en "Man Ray on the future, an interview by Ed Hirsch and Ben Zar", *Popular Photography*, vol.60, n°1, enero de 1967, p. 98.

⁸ Para que la comparación entre literatura y fotografía sea completa, se da por entendido aquí que la técnica determina la forma de la obra.

⁹ Cf. "Norme de rejet des prises de vues ratées en 1er tirage", *Cahier des normes. Travaux Photos, Clichy*, Fnac - Dirección de productos de trabajos fotográficos, 1997, p. 6.

¹⁰ Serge Tisseron, *Le Mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, París, les Belles Lettres-Archimbaud, 1966, p. 143.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Para convencerse de esto basta con ojea un libro que reúna a jóvenes fotógrafos contemporáneos como el muy difundido Markus Rasp, *Contemporary German Photography*, Colonia, Taschen, 1997.

¹³ Cf. Dominique T. Pasqualini, "Chapitre rouge: ABO (essai en Accidentologie, Dromologie, Météorologie)", *Dummy Airbag Testing*, Chalon-sur-Saône, museo Nicéphore Niepce, 1996, pp. 33-47; *id.* *Ton wil ardent*, Châlon-sur-Saône, museo Nicéphore Niepce, 1997.

¹⁴ "I blame Elvis" (entrevista de Paul Graham por Jenefer Winters), in Paul Graham, *End of an Age*, Zurich, Berlín, Nueva York, Scalo, 1999.

¹⁵ Cf. Roberto Martínez, *Principes de réalités*, n°2. "Non facturé", París, 1995.

¹⁶ Laurent Boudier, "Photo. Objectifs amateurs", *L'Express*, 25 de junio de 1998, p. 24.

¹⁷ Philippe Dagen, "Le photographe, le nègre, le subversif", *La Recherche photographique*, n°18, 1995, p. 24.

¹⁸ Cf. *L'Express*, n°2594, del 22 de marzo del 2001, portada.

¹⁹ Eloïse Mozzani (*Le livre des superstitions. Mythes, croyances et légendes*, París, Robert Laffont, p.1247) señala: "En Europa, se cree que los brujos tienen a menudo los ojos pequeños vivos, muy juntos o rojos".

²⁰ Cf. Caroline Bach, "Photographie et mode '90: les années critiques", *Art Press*, hors série n°18, "Art et mode. Attirance et divergence", 1997, pp. 153-156.

²¹ "Behind the pictures. Terry Richardson interviewed by Nikko-Nikko", *Hungry for Love*, catálogo Sisley, invierno 2001, no paginado.

²² Tim Walker, "Foto amatore a Londra", *Vogue Italia*, n°578, octubre de 1998, no paginado.

²³ Caroline Bach, *art. cit.*, p. 156.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Pierre Bayard, *op. cit.*, p. 105.

²⁶ Hoy en día se ha determinado que el texto de esta imagen: "Un Delage au Grand prix de l'Automobile Club de France de 1912", dado por el propio Lartigue, también es un error. El historiador de automóviles Marc Douézy informó a la Asociación de amigos de Jacques-Henri Lartigue que no podía tratarse de un Delage, ya que ningún automóvil llevaba el n°6 en el Gran Premio del ACF. Se trataría entonces del Th. Schneider n°6 conducido por Maurice Croquet durante el Gran Premio ACF de 1913.

²⁷ Cf. Jacques-Henri Lartigue, dos croquis en las páginas de su diario con fecha del 22 de julio de 1911 y del 7 de octubre de 1912. Quiero agradecer aquí a Martine d'Astier y a Michael Houlette de la Asociación de Amigos de Jacques-Henri Lartigue que muy amablemente me permitieron consultar el diario de Lartigue así como un cierto número de documentos relacionados con la imagen estudiada.

²⁸ René d'Héliécourt, "Les petites misères du photographe. Négatif partiellement flou", *Photo-Revue*, n°42, del 20 de octubre de 1901, p. 121.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Cf. Y. Dangles, "A Moving Camera", *The Photogram*, 1898, p. 290.

³¹ Jacques-Henri Lartigue, *Mémoires sans mémoire*, París, Robert Laffont, 1975, p. 127.

³² Cf. C. Welborne Piper, "The Photography of Moving Wheels", *The Amateur Photographer*, 2 de enero de 1902, pp. 12-13 y 16 de abril de 1903,

pp. 311-313; Ch. F. Rice, "L'obturateur focal. Déformations auxquelles il donne lieu", *Photo-Revue*, 10 de enero de 1908, pp. 20-21.

³³ Para quienes quisieran reconstruir mental o experimentalmente el fenómeno, es necesario precisar que la obturación de la cortina del ICA reflex 9 x 12 (utilizado por Lartigue) se hace de arriba hacia abajo, pero la imagen proyectada sobre la placa está invertida de acuerdo con la leyes ópticas.

³⁴ Filippo Tommaso Marinetti, "Manifeste du futurisme", *Le Figaro*, del 20 de febrero de 1909, citado por Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations*, Lausanne, l'Age d'homme, 1973, p. 87.

³⁵ Umberto Boccioni, *Peinture et Sculpture futuristes* [1914], citado por Giovanni Lista, *op. cit.* p. 193.

³⁶ Las fotografías de Anton Giulio Bragaglia constituyen un caso particular cuyo estudio sobrepasaría ampliamente el marco del este trabajo. Basta con recordar que si sus imágenes emplearon el fuera de foco y la deformación, no fueron reconocidas como producciones artísticas por los propios futuristas. Cf. Marta Braun, "Fantasmes des vivants et des morts. Anton Giulio Bragaglia et la figuration de l'invisible", *Études photographiques*, n°1, 1996, pp. 40-55.

³⁷ Ver por ejemplo *The Illustrated London News*, 14 de julio de 1923, p. 88.

³⁸ Werner Gräff, *Es kommt der neue Fotograf!*, Berlín, Verlag Hermann Reckendorf, 1929, p. 62. Aprovecho la ocasión para agradecer a Françoise Ploye, quien realizó la traducción al francés del texto.

³⁹ Man Ray, *Autoportrait*, París, Seghers, 1986, p. 172.

⁴⁰ La misma fotografía fue publicada en 1925 sin autor ni texto en *La Révolution surréaliste*, n°2, del 15 de enero de 1925, p.30. Nada prueba a mi juicio que la imagen sea efectivamente de Man Ray (el resto de sus fotografías publicadas en el mismo número por lo general están firmadas) ni que el tema sea Picabia. Sólo se sabe que Man Ray se la envió a Picabia.

⁴¹ Existe efectivamente un pequeño croquis de esta imagen, pero es muy posterior a la fecha de la toma y data muy probablemente del período en el que Lartigue redescubría la fotografía.

⁴² Al parecer la imagen fue reproducida por primera vez en 1954 en los "Tiempos heroicos del automovilismo, por el pintor Jacques-Henri Lartigue", *Point de vue, images du monde*, del 30 de septiembre de 1954, p. 47. Fue expuesta en la primera retrospectiva de Lartigue en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1963. Cf. John Szarkowski, "The Photographs of Jacques-Henri Lartigue", *The Museum of Modern Art Bulletin*, vol. XXX, n°1, 1963, p. 27.

⁴³ Jacques-Henri Lartigue, citado por Pierre Bonhomme, "L'indéfinissable œuvre photographique", *La Recherche photographique*, n°18, primavera 1995, p. 56.

⁴⁴ John Szarkowski, citado por Marie-Monique Robin, *Les 100 Photos du siècle*, París, Chêne, 1999, p. 6.

⁴⁵ Cf. "Un siècle en France, les plus belles photos", *Le Figaro Magazine*, n°17227, viernes 31 de diciembre de 1999, no paginado.; *Fotografie! Das 20. Jahrhundert*, Munich, Londres, Nueva York, Prestel, 1999, p. 23; *100 al 2000: il secolo della fotoarte*, Boloña, Photology, 2000, p. 51.

⁴⁶ Arthur Danto, *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, París, Seuil, 1981, p. 23.

⁴⁷ Ben, tarjeta de invitación para la exposición presentada en la Maison européenne de la photographie, del 4 de junio al 13 de julio de 1997.

⁴⁸ Cf. Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* [1865], París, Garnier-Flammarion, 1966.

⁴⁹ La técnica empleada en este prolegómenos y que será, a la manera de Danto, retomada en cada uno de los tres capítulos de este trabajo será por lo tanto la del análisis comparativo.

Les
PÊTITES MISÈRES DU PHOTOGRAPHE

L'Auto-Sombramanie

La photographie que nous reproduisons ci-dessous, et que nous devons à un de nos abonnés, n'est pas à proprement parler entachée de défectuosité accidentelle; elle devrait rentrer plutôt dans la catégorie de ces anomalies que nous avons appelées autrefois les *Surprises du Gélatiné*...

La particularité qui nous engage à la placer sous les yeux de nos lecteurs, bien qu'elle ne présente par ailleurs aucun intérêt immédiat comme composition ou exécution, réside exclusivement dans l'ombre portée au premier plan par l'opérateur et par la personne placée à ses côtés.

Le soleil était fortement incliné sur l'horizon; ses rayons frappaient nos personnages sous une obliquité telle que leur ombre s'allongeait, démesurée, au point d'entrer en partie dans le champ embrassé par l'objectif.

La netteté de cette ombre révélatrice n'est pas troublée par les inégalités du terrain. L'incidence des rayons quant au plan de l'écran où ils la projettent, ne la déforme pas non plus d'une façon appréciable. Ceci tient à ce que la marche des rayons qui forment l'image

dans l'appareil est presque parallèle à la direction de la lumière solaire, ainsi que le démontre le schéma Fig. 2).

On reconstruit facilement l'attitude des deux personnages: on voit que l'opérateur, utilisant son appareil selon la méthode qui permet de viser à la hauteur de l'œil, tournait le banc droit au sujet.

Il semble qu'on reconnaîtrait à leurs sil-

houettes les deux auteurs de la scène, devenus acteurs à leur insu, et de cette constatation on inférerait volontiers qu'il doit être facile de baser sur cette sorte d'auto-silhouettage non prémédité, une nouvelle méthode d'ombromanie photographique.

Rien ne serait plus simple que d'imaginer un système d'écran inclinable, permettant de donner aux ombres enregistrées une absolue correction, comme aussi de les déformer facultativement en longueur, en largeur, en diagonale, etc.

Par exemple, un écran plan, disposé de façon à être perpendiculaire à la bissectrice de l'angle formé par les rayons du soleil et l'axe de l'objectif; conserverait aux ombres des proportions rigoureusement exactes.

Des "mouvements d'inclinaison tendant à rapprocher de l'objectif soit l'un des côtés latéraux, soit l'une des extrémités supérieure ou inférieure de l'écran, déformeraient les silhouettes dans des sens différents et les transformeraient en charges plus ou moins plaisantes, que l'esprit d'à propos de l'opérateur pourrait à l'occasion rendre spirituelles.

Il nous suffira d'avoir esquissé le thème de cette application pour qu'elle soit le point de départ de distractions d'un nouveau genre, et pour que les chercheurs y trouvent matière à des observations intéressantes que nous reproduirons s'il y a lieu.

Le chapitre des *Récréations photographiques* n'est pas la partie la moins utile de notre programme: non seulement, elle contribue à nous amener des adeptes, mais elle peut retenir et charmer l'amateur blasé que rebute l'automatisme des opérations courantes.

René d'Héliécourt.

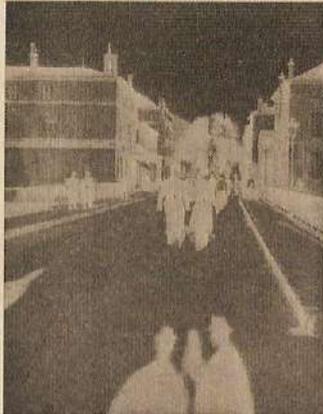


Fig. 1. — L'ombre de l'opérateur dans la composition.

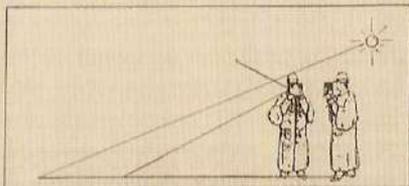


Fig. 2. — Schéma de la marche des rayons.

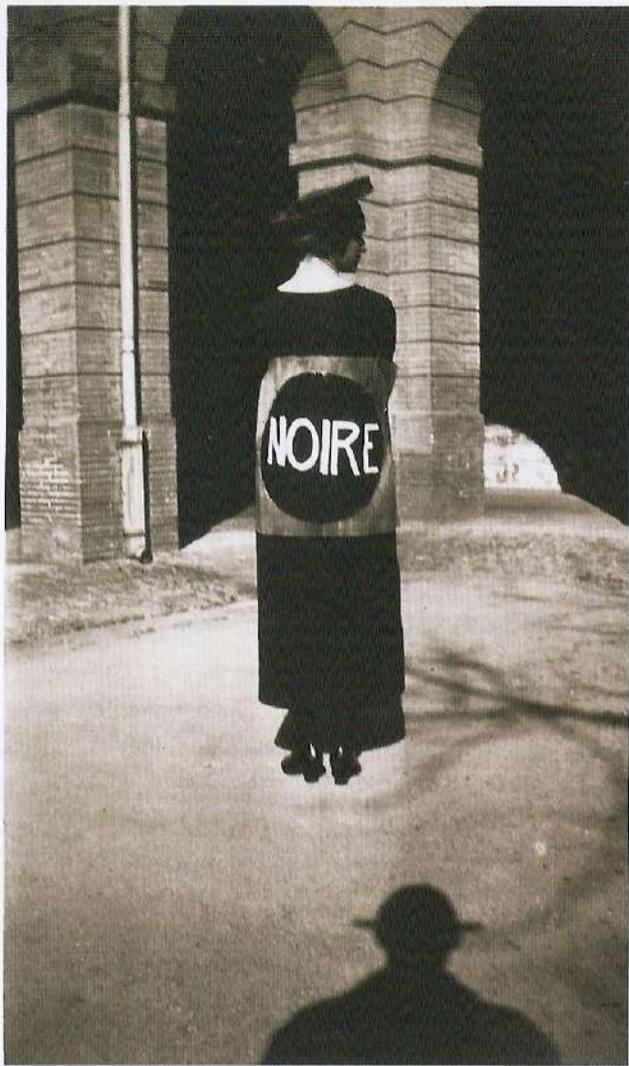
Quando la fotografía, es desnudada por sus propios errores

Existe un reino oscuro, que los ojos de los hombres evitan, porque es un paisaje que no los favorece. Esta sombra, de la que creen poder prescindir cuando intentan describir la luz, es el error mismo con sus caracteres desconocidos, el error que, sólo él, podría dar fe ante quien lo haya examinado por sí mismo, de la fugitiva realidad.

Louis Aragon¹

"La auto-sombramanía"

El 29 de diciembre de 1901 *Photo-Revue* publicó en su número 52 la crónica habitual de René d'Héliécourt, "Pequeñas miserias del fotógrafo", destinada a explicar a los aficionados las causas de sus fracasos. En esa ocasión el tema fue "la auto-sombramanía"² (figura 34). Tal como el autor explicaba en el preámbulo, esta "pequeña desgracia" no se debe tanto a un "defecto accidental" sino a una mala "costumbre" que termina siempre por arruinar el placer del aficionado al revelar sus fotografías³. Entre la panoplia de malas costumbres del operador principiante se sugiere no colocar mecánicamente el sujeto de frente a la luz, ya que de este modo el aficionado quedará de espaldas al sol, sin prestarle atención a su propia sombra, que puede cubrir parcialmente la parte inferior de la imagen (figuras 35 y 36). El caso parece anodino, al grado que el autor se permitió comentar que esto puede resultar divertido si se usa para producir un juego de sombras, pero que a fin de cuentas este problema representa un error y merece un lugar en sus artículos, ya que puede arruinar una toma.



35
Aficionado anónimo,
joven mujer disfrazada, 1924,
colección particular, París.



36
Aficionado anónimo,
joven mujer en un banco, ca. 1960,
colección particular.

En su *Brève histoire de l'ombre* [Breve historia de la sombra], Victor I. Stoichita recuerda que en los tratados de pintura del Renacimiento se recomendaba a los pintores que utilizaran una luz difusa, a fin de que su sombra no se proyectara sobre la tela y no corrieran el riesgo de distraerse de su trabajo⁴. Tal vez en la recomendación que sugiere a los fotógrafos desconfiar de la oscuridad producida por su propio cuerpo haya una vaga reminiscencia de esta indicación renacentista, el temor a aquello que la lengua común llama “una sombra en el cuadro”. O quizás este consejo revele algo más: que durante el primer siglo de existencia de la fotografía hubo la voluntad de mantener la ilusión de que ésta ofrecía un medio perfectamente objetivo, en teoría exento de toda intervención humana (*achéiropoïète, sine manu facta*, no hecho por la mano del hombre) y esto explica la intención de hacer desaparecer, para ello, todas las huellas de la presencia del fotógrafo en la imagen —incluso su sombra.

La llegada de las vanguardias cambió el estatuto de la sombra. Stoichita demostró cómo la primera parte del siglo XX estuvo marcada por “la reformulación moderna del tema clásico”⁵. Lejos del mito de la caverna o de la pregunta sobre los orígenes de la pintura, es a partir de entonces y por razones muy diferentes que las sombras se alargan o se repiten en los cuadros de Giorgio de Chirico, que Pablo Picasso a veces marca sus telas con su silueta oscura, o que Marcel Duchamp multiplica las proyecciones, llegando incluso a fundar una “Sociedad anónima de portadores de sombras”⁶.

Según Stoichita, esta “reformulación” de la función de la sombra en el arte en general, y en la pintura en particular, le debe mucho a la fotografía: “Este desarrollo, escribe, es

una consecuencia extrema del vuelco estético aportado por la práctica fotográfica”⁷. Para entonces la fotografía había comenzado a trabajar por su cuenta, desde hacía unos años, en la rehabilitación de la sombra. La sombra proyectada por las figuras, que había sido expulsada de las imágenes durante casi un siglo fue, a partir de 1920, reintegrada en forma masiva al vocabulario de la modernidad fotográfica (figura 37). Después de haber cedido su sombra al diablo por indolencia, como el Peter Schlemihl de Chamisso⁸, se diría que a partir de esa época el fotógrafo buscó recuperarla de manera frenética, convertirse en un coleccionista de sombras. Alfred Stieglitz, László Moholy-Nagy (figuras 39 a 41), André Kertész, Umbo, en clichés aislados, y más tarde Lee Friedlander (figura 42), Jacques-Henri Lartigue, Denis Roche y tantos otros, a través de series completas, convirtieron la proyección de la sombra, antes condenada, en el tema principal de algunas de sus fotografías⁹. Incluso Arthur Tress le dedica un libro completo¹⁰. No existe, según Philippe Dubois, “prácticamente ningún fotógrafo importante que no haya girado hacia ella su pequeña caja negra”¹¹.

Es paradójico, pero las mismas razones que condujeron al fotógrafo a proscribir la proyección de la sombra en la imagen, lo incitaron a tomarla en cuenta de nuevo: de ser considerada como un indicio molesto, que traicionaba la objetividad del proceso de producción, se convirtió en el signo reivindicador de un autor que se afirma, pero también de una técnica que se exhibe. De hecho, es necesario considerar que en varias de esas imágenes —y a menudo en las más interesantes, como el autorretrato de Istvan Hanga (figura 38) —aparece cerca de la silueta del fotógrafo la sombra de su cámara: más que un simple autorretrato en

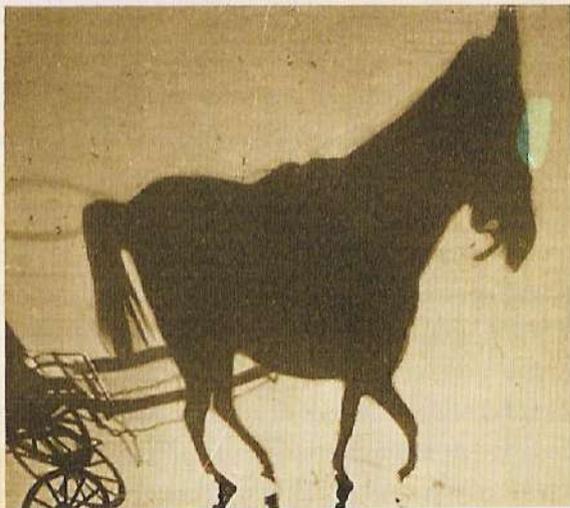


Kaum glaubhaft, daß der schwarze Mann
Als Schatten etwas lesen kann

Schatten-Struck



Ein Fahrradschatten (gar nicht dumm)
Fällt zwar, jedoch er fällt nicht um



Der Esel — oder ist's ein
Pferd! —
Ist richtig sonst,
Nur hier verkehrt



Ein Schirm in einer Pfütze
Ist sinnlos und nichts nütze



Wenn wir die Schatten aufrecht sehn,
Sind sie nicht immer zu verstehn



... Im umgekehrten Falle
Erkennen wir sie alle

37
Carl Heinz
Albrand,
"Schatten-
Struck",
Foto-Humor,
Fotomontage,
Scherz, Ulk und
Trick, Heering,
Verlag in
Harzburg,
1939, p. 56-
57, fotografia
de T. Felten,
W.A. Luz, P.
Wolff.

acción, como si se tratara, para el operador, de fotografiarse fotografiando. Antony Penrose cuenta que Picasso quiso a toda costa obtener una fotografía de Lee Miller que presentaba la sombra de una muchacha y de su Rolleiflex, porque le gustaba la idea de que pareciera “embarazada de una cámara”¹². Este doble componente de la sombra –a la vez autorial y tecnicista– se inscribe perfectamente en el discurso de vanguardia, en el que predomina el concepto del “hombre-máquina”.

(Nota: una lectura retrospectiva y a menudo improvisada de la historia de la fotografía ha llevado a ciertos críticos a considerar que las sombras proyectadas por los fotógrafos anteriores a las vanguardias –Eugène Atget, Jacob Riis o Lewis Hine por ejemplo– eran otros tantos autorretratos en acción y, por consiguiente, signos precursores de la modernidad. Pero en la mayoría de los casos citados estas sombras no son más que el fruto de la indiferencia o del descuido por parte de los operadores, a quienes sólo les preocupaba reproducir documentos. Además, sus clichés estaban por lo general destinados a ser encuadrados nuevamente, dibujados o grabados por los usuarios del documento, que contaban con la autorización necesaria para suprimir esas “pequeñas miserias” involuntarias).

“¡Ha llegado el nuevo fotógrafo!”

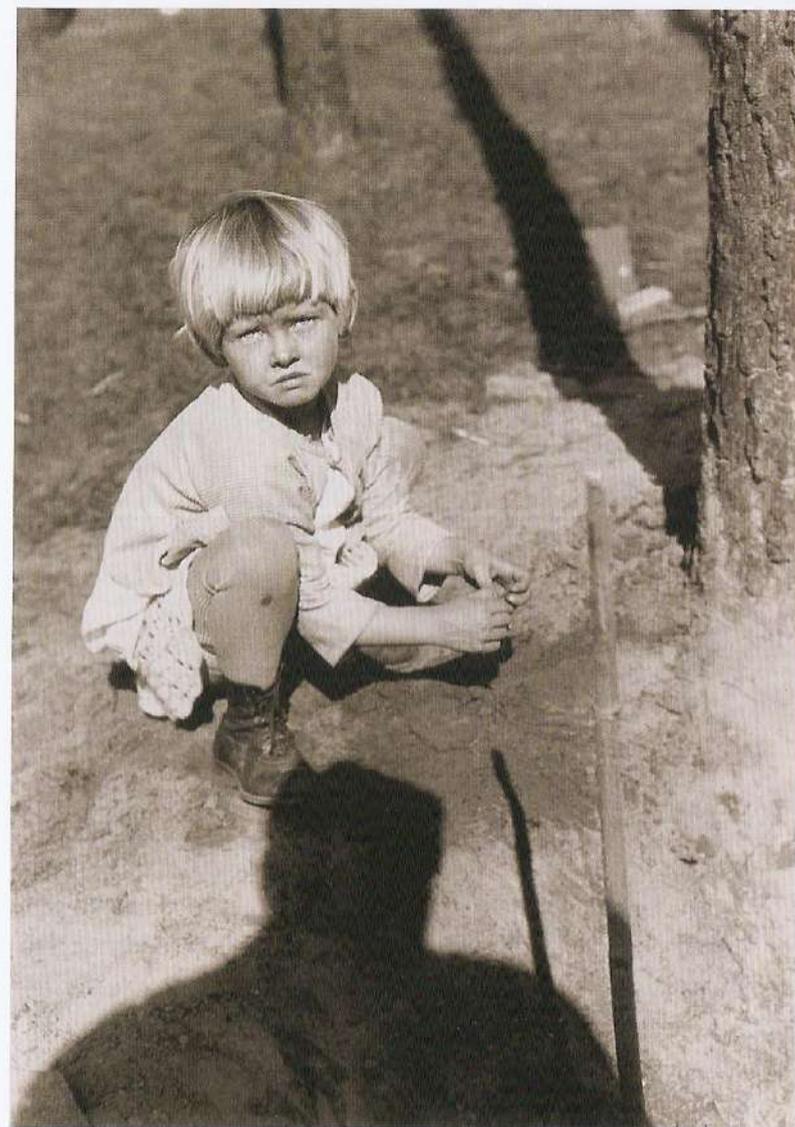
Gracias a las vanguardias, los clichés en los que se alarga en forma desmedida la silueta del operador con su cámara, ya no pertenecen a la categoría infame de las “miserias” de la fotografía; son, por el contrario, considerados como auténticas propuestas estéticas. El defecto de la auto-som-

bramanía ha cedido definitivamente el lugar a la práctica del autorretrato con sombra proyectada. Este recurso, considerado como un defecto técnico, condenado en el siglo XIX, y luego rehabilitado en el siglo XX, no es un caso aislado, como se demostró en los capítulos precedentes. Parece fácil demostrar que poco a poco toda la gama de situaciones consideradas como errores durante el primer siglo de existencia de la fotografía han gozado del mismo cambio de apreciación en la época moderna, como lo confirman diversas publicaciones de esa época.

De este modo, por ejemplo, el pequeño libro para principiantes, “Knipsen –aber mit verstand!” [Disparen, pero con inteligencia], publicado en Alemania en 1931, asegura con convicción en el capítulo llamado “Los errores más frecuentes”, que “las sorprendentes producciones de los fotógrafos modernos más conocidos a menudo se encuentran contenidas de manera embrionaria en los snapshots, los clichés de aficionados tomados con pequeñas cámaras”¹³. Más interesante, ya que propone más argumentos, es el trabajo publicado por Werner Gräff en 1929. Como lo indica su título, “Es kommt der neue Fotograf!” (¡Ha llegado el nuevo fotógrafo!), el libro tiene como objetivo dar a conocer la fotografía más moderna, la producida por Umbo, Andreas Feininger, Man Ray, Willy Ruge, Hans Richter, Herbert Bayer, entre otros. Desde las primeras líneas, el trabajo se presenta como una suerte de antídoto contra la ortodoxia de los manuales de fotografía: “El objetivo de este libro es evitar los obstáculos, no crearlos. En efecto, a pesar de que los libros didácticos sobre fotografía son útiles cuando abordan la técnica del proceso del negativo/positivo, las restricciones que se derivan de las reglas estéticas y artísticas comunes que contienen pueden volverlos perjudiciales.



38
Istvan Hanga,
sombra y cámara, ca. 1933,
colección Daniela
Dangoor.



39
László Moholy-Nagy,
la hija de Oscar Schlemmer, Ascona,
1926, Museo Húngaro de la Fotografía/
Cortesía de Hattula Moholy-Nagy,
Ann Arbor / BILDKUNST.



40

László Moholy-Nagy,
"Descanso", fines de 1920,
The Museum of Modern Art,
Nueva York / Cortesía Hattula
Moholy-Nagy, Ann Arbor /
BILDKUNST.

La manera en que se ejerce la crítica de las imágenes en las revistas especializadas así como la mayoría de las explicaciones muestran claramente la influencia extraordinaria que estos preceptos, proclamados sin cesar, tienen sobre el fotógrafo: se ha llegado a limitar estrechamente el campo de la fotografía y son pocos los que osan ir más allá. Ciertas normas pictóricas de épocas antiguas se aceptan como leyes inmutables. El carácter caduco de éstas se puede demostrar fácilmente. (...) De hecho, es tan evidente como cuando en ciertos casos, imágenes que se oponen completamente a las "reglas del arte" y que por esa razón son rechazadas por las instituciones, permiten obtener una expresión más convincente"¹⁴. En un tono que con frecuencia oscila entre el humor y la ironía, el autor no deja de exhortar al lector para que observe lo que generalmente se considera un error y para que transgreda los códigos de la doxa fotográfica: "El nuevo fotógrafo no acepta ninguna regla restrictiva"¹⁵ (...) *Eso no se hace* (le dirán a usted), *porque su imagen resultaría fallida* (¿lo cree usted realmente?)"¹⁶. A partir de entonces ya no es una sorpresa encontrar en estas páginas el repertorio completo de errores: fotos fuera de foco, movidas, descentradas, deformadas; obstrucciones, superposiciones, reflejos, etcétera, sin olvidar, por supuesto, la proyección de algunas sombras que se extienden sobre la superficie de las imágenes (figura 37), y lejos de ser consideradas como errores, estos tratamientos son, por el contrario, presentados como las propuestas más audaces de la nueva fotografía.

Cabe aquí volver a hacerse la pregunta de Danto, pero haciendo otro hincapié: interrogando al artista más que al observador, a la intención más que a la recepción. Lo que importa principalmente no es entender las razones

que impulsaron a las vanguardias a adoptar de manera regular ciertas formas visuales juzgadas como erróneas, sino averiguar porqué determinados recursos fueron percibidos como fracasos, luego como éxitos.

Ante la pregunta así reformulada, las evidencias imponen una primera respuesta: este vuelco en bloque de las normas estéticas vigentes se explica gracias al espíritu subversivo de las vanguardias. En su trabajo sobre el arte moderno, Denys Riout recuerda que este está, en efecto, marcado por un profundo cuestionamiento de las referencias anteriores, un verdadero “trastorno de los valores”; ahora bien, precisa que “la atracción ejercida por el error, la falla, depende en parte de tal vuelco”¹⁷. Kirk Varnedoe ha demostrado asimismo que, precisamente, el arte moderno era moderno porque se había construido, por una parte, “por el menosprecio de las reglas”¹⁸. Tanto en el discurso como en los hechos, los artistas de la modernidad no dejaron de poner en práctica estrategias de inversión de las convenciones; algunos de ellos no dudaban, por provocación, en ponerse regularmente fuera de las leyes del arte. El trabajo de Werner Gräff es, en este contexto, el reverso de un manual convencional, un abecedario invertido, la biblia de la subversión fotográfica.

Si esta lógica de la subversión es considerable, concierne sobre todo a la estética surrealista, que será el tema del próximo capítulo, más que a la Nueva Visión, que es el tema estudiado aquí. Por el momento será necesario posponer momentáneamente el análisis y sustituir a esta explicación contextual por una hipótesis aún más conceptual, encarnada por una personalidad ineludible de la modernidad fotográfica: László Moholy-Nagy.

László Moholy-Nagy y la estructura del medio fotográfico

En el libro que le dedicó a su marido, Sibyl Moholy-Nagy cuenta de esta manera su primer encuentro. Durante el invierno de 1931, en el estudio de cine donde ella trabajaba, uno de sus colaboradores le advirtió que una persona “con un nombre imposible de pronunciar, pero aparentemente famoso”, quería verla; había traído, le dijo, fotografías que parecían haber sido veladas por un accidente cualquiera de laboratorio¹⁹. La anécdota es sabrosa. Indica que en esa época una mirada novata no detectaba ninguna diferencia entre los errores técnicos más triviales y las fotografías de uno de los representantes más brillantes de la vanguardia. Si el colaborador de Sibyl Moholy-Nagy sólo vio fotogramas, considerándolos como hojas de papel fotográfico veladas accidentalmente, podemos estar seguros de que habría quedado tan desconcertado con los demás clichés del fotógrafo: descentrados, ladeados o sobre-expuestos.

En la misma medida que sus fotografías, los escritos teóricos de Moholy-Nagy revelan un gran interés por los errores del medio fotográfico. Al igual que Werner Gräff, veía en primer lugar una manera de cuestionar los preceptos de la corrección fotográfica: “El enemigo de la fotografía es lo convencional, las reglas rígidas de los manuales. La salvación de la fotografía está en la experimentación. El que experimenta no tiene una idea preconcebida de la fotografía. No cree que la foto, como se piensa hoy, sea la repetición y la transcripción exacta de un punto de vista ordinario. No cree que los errores fotográficos deban ser evitados, pues sólo desde un punto de vista histórico convencional se les puede considerar como accidentes banales”²⁰.

Sin embargo, llegados a este punto también es necesario sobrepasar la concepción simplemente subversiva del error, puesto que, más allá de su capacidad para perturbar la rutina fotográfica, las fallas resultan extraordinariamente fecundas según Moholy-Nagy: "(Las) posibilidades inesperadas del proceso fotográfico, escribe en 1932, a menudo nos fueron reveladas por los resultados accidentales de las fotografías de los aficionados."²¹ Esas "posibilidades inesperadas" a las que Moholy-Nagy no deja de referirse en sus escritos no son otras que las que ofrece el medio mismo, aquellas posibilidades "presentes en estado latente en el procedimiento"²². Como cuenta Umberto Eco, Miguel Ángel afirmaba que el bloque de mármol ya contiene su escultura: "Con esto quería decir simplemente que hacer una escultura no consistía sólo en darle golpes con un martillo a una piedra, sino en comprender todas las posibilidades inherentes a los materiales"²³. Hay algo de Miguel Ángel en Moholy-Nagy en la medida en que comprendió que la riqueza de la fotografía reside en el material mismo. Alguna vez escribió que "Las posibilidades más sorprendentes pueden ser descubiertas en la materia fotográfica"²⁴, y, sobre todo, adivinó que una de las claves que permitía acceder a la riqueza de este material era su misma debilidad. Puesto que cada una de las averías del medio expresa una señal que, una vez amplificada y descifrada, permite descifrar lo que Moholy-Nagy llamaba las "leyes más íntimas del material"²⁵.

En lingüística, la identificación de los errores está directamente relacionada con la elaboración de la gramática. En la tradición árabe, la invención de la gramática se debe a Abù I-Aswad al-Du'ali, quien, un día que su hija cometió un grave error al hablar, sintió la necesidad de explicarle

en qué había fallado dividiendo las palabras en sustantivo, verbo y partículas, con lo cual determinó las primeras reglas gramaticales²⁶. Como un Abù I-Aswad al-Du'ali de la imagen, Moholy-Nagy fué consciente de que los errores del lenguaje fotográfico constituían una excelente base para la nueva gramática visual que intentaba componer. Casi un siglo después de la invención del medio, se propuso sustituir en los cánones de los fotógrafos (por lo general establecidos según un modelo pictórico), las normas que regían la fotografía, es decir, una vez más, las "leyes más íntimas del material"²⁷.

El empleo que hizo Moholy-Nagy de la sombra proyectada se inserta perfectamente en esta lógica. Si incluyó continúa y voluntariamente la proyección de su propia silueta en sus tomas, fue en primer lugar para recordar que la fotografía no es el registro objetivo y espontáneo de una especie de ojo "omnividente", sino que es, por el contrario, el producto de un dispositivo técnico, regido por un operador. A contracorriente de la añeja tradición fotográfica, que tendía a desaparecer al autor y a la técnica a fin de que apreciara mejor el tema, Moholy-Nagy los reintrodujo de nuevo en la imagen a fin de subrayar su importancia intrínseca.

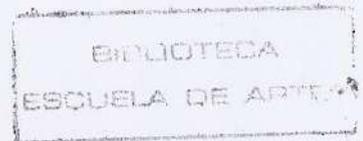
Tal como lo muestran algunas de las fotografías de Moholy-Nagy en los años veinte (figuras 39 a 41), esa forma oscura que cubre prácticamente el tema principal de la imagen es, al mismo tiempo, la consecuencia directa del cambio adoptado al tomar el cliché; y viene a revelar el procedimiento empleado, es decir, viene a firmar la toma en picada de cierta manera. En otro cliché (figura 41), la pequeña silueta que, casi al centro de la composición, se recorta en el suelo iluminado por el sol, nos recuerda también



41

László Moholy-Nagy,
Ascona o La Sarraz, 1926-1928,
Metropolitan Museum of Photography,
Tokyo / Cortesía de Hattula Moholy-
Nagy, Ann Arbor / BILDKUNST.

que la sombra es tan importante como la luz, que esta constituye un componente esencial del proceso de producción de la imagen, y que la fotografía es también *skiagraphia*: sombragrafía, o incluso “melanografía” según la hermosa expresión de Raoul Hausmann: “La luz y la sombra. La luz produce la sombra. Un contraste complementario. La luz total vuelve invisible. ¿Escribir con luz? La luz quema la capa sensible, es el NEGRO. Al revelar en papel la impresión, invertimos el efecto. Contradicción concordante. Sólo hacemos que la imagen se vuelva NEGRA. La MELANOgrafía. (...) Las SOMBRAS ya no hablan de la significación, sólo dan la imagen de una Cosa, que no sigue siendo Cosa, que evoca otra cosa que la Cosa. (...) Es la desintegración por la luz, que no habla más que por las LUCES, que cambia la Cosa en una imagen de-significativa. Es por la MELANOgrafía que me entero del carácter secreto de los signos que no significan más que lo que la Cosa pretende significar”.²⁸ Es precisamente esta fascinación por los juegos de luces y sombras lo que condujo a Moholy-Nagy a experimentar con el fotograma a principios de los años veinte. Algunas de sus “composiciones luminosas” abstractas, obtenidas por el simple procedimiento de colocar diversos objetos de diferente opacidad sobre el papel sensible, se parecen de manera sorprendente a ciertas fotografías realizadas con una cámara propiamente dicha. Compuesta de una zona clara y una oscura en iguales proporciones, delimitada por una diagonal media sobre la cual el fotógrafo ubicó su sombra al lado de una cruz casi suprematista, esta imagen particularmente contrastada aparece como una “composición luminosa” en el espacio, una especie de fotograma tridimensional, pero cabe aclarar que sigue siendo el producto de una sencilla proyección. Esa es precisamente la función de la pequeña



silueta del fotógrafo en el centro de la composición: forma elemental y original de la proyección, la sombra viene a recordarnos, por metonimia, que la fotografía siempre procede de la reducción geométrica de un espacio en una superficie, de un volumen en un plano.

Proyección, reducción, luz, oscuridad, toma en picada, cámara, operador... nótese cuantos componentes del dispositivo fotográfico han sido puestos en evidencia en esta imagen que no tiene otro tema que la fotografía misma. La mancha oscura, antes considerada como un simple defecto de realización, es vista como un indicio que revela de manera providencial los procedimientos puestos en práctica en la obra fotográfica. Las sombras de la fotografía, que eran consideradas simples defectos de la misma, se volvieron de este modo el lugar privilegiado para explorar el medio fotográfico. Como escribió Bachelard por la misma época, el conocimiento es, en efecto, "una luz que proyecta siempre una sombra en alguna parte" y nunca parece tan accesible como cuando analiza a esta última.²⁹ La extraordinaria herramienta de conocimiento que constituye el error pone al desnudo los principios fundamentales de la fotografía. Y ciertamente, haber comprendido esto, no es la menor de las intuiciones de Moholy-Nagy.

La perlaboración fotográfica

Lo propio del modernismo, según Clement Greenberg, es haber suscitado una reflexión sobre la especificidad del medio: "La esencia del espíritu moderno se define por la utilización de ciertos métodos propios de una disciplina para criticar la disciplina misma, no con un propósito subversivo, sino con el objetivo de determinar con precisión



42

Lee Friedlander,
Nueva York, 1966, cortesía
de la Galería Fraenkel,
San Francisco.

su área de competencia”³⁰. Jean-François Lyotard no duda en emplear el vocabulario del psicoanálisis para describir este aporte de la modernidad: “Observo sin embargo que el verdadero proceso de vanguardismo fue en realidad una especie de trabajo largo, obstinado, altamente responsable, volcado hacia la búsqueda de las convicciones implicadas en la modernidad. Para comprender correctamente la obra de pintores modernos, de Manet a Duchamp o Barnett Newman, habría que comparar el trabajo de estos con una anámnesis en el sentido terapéutico en que lo usa el psicoanálisis. Así como el paciente intenta definir o elaborar aquello que lo perturba a partir de asociaciones libres de elementos que a primera vista no guardan relación con situaciones previas de su vida, lo que le permite descubrir sentidos ocultos de su historia personal y de su conducta, también se puede examinar el trabajo de Cézanne, Picasso, Delaunay, Kandinski, Klee, Mondrian, Malevich y por último de Duchamp, como un examen a fondo (*durcharbeiten*) o una perlaboración que la modernidad efectúa sobre su propio sentido”³¹. En el campo de la fotografía, Moholy-Nagy fue, sin duda, uno de los primeros en efectuar este examen del medio “sobre sí mismo” y en sentar las bases teóricas de esta perlaboración fotográfica.

No es necesario ser genealogista para constatar que la descendencia de Moholy-Nagy es particularmente prolífica. Después de la Segunda Guerra mundial, muchos se aventuraron en la vía experimental recién inaugurada, ya sea que continuaran con sus experimentos, pusieran en práctica sus teorías, o radicalizaran sus afirmaciones, entre ellos Kenneth Josephson, György Kepes, Nathan Lerner (que fueron sus alumnos en el Institute of Design de Chicago); pero también Ugo Mulas, Timm Rauter,

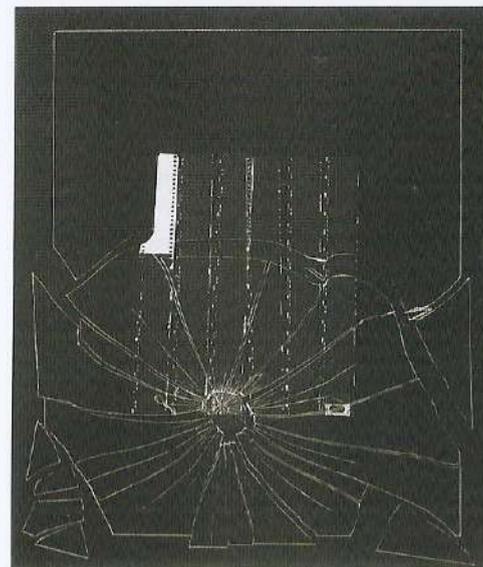
John Hilliard (para no mencionar a aquellos que ya fueron citados en el prolegómeno), así como ciertos representantes de la fotografía subjetiva o del arte conceptual³²: todos ellos decidieron explorar las características del medio fotográfico, tal vez mucho más sistemáticamente que Moholy-Nagy, y para ello estudiaron con frecuencia sus defectos. En el preámbulo de la serie *Verifiche* (Verificaciones), Ugo Mulas confesó: “En 1970 me dediqué a tomar fotografías que tenían como tema la fotografía misma: un análisis, en cierto modo, de la operación fotográfica con objeto de identificar sus elementos constitutivos y su valor en sí. (...) Quise comprender la profesión que practicaba, analizar sus fases sucesivas y separar cada una de sus etapas tal como se desarma una máquina para conocer mejor su funcionamiento”³³. La primera parte de *Verifiche* presenta, en el desarrollo de una hoja de contacto, una secuencia de imágenes totalmente negras, como si la sombra hubiese invadido totalmente el cuadro, o como si el fotógrafo simplemente se hubiese olvidado de exponer su película a la luz. La serie continúa con una exploración metódica del medio fotográfico en el que aparecen aún ciertos errores característicos, tales como deformaciones ópticas, problemas de exposición, sombras y reflejos del operador en la imagen (figura 43), etcétera, y termina con una placa quebrada, en honor a Duchamp (figura 44).

Quizás sea más fácil comprender qué es realmente la fotografía experimental inaugurada por Moholy-Nagy partiendo de estas producciones contemporáneas, donde todo ha sido radicalizado, desde la propuesta teórica hasta la forma plástica. En la más pura tradición del método experimental de Claude Bernard, la propuesta de Moholy-Nagy y sus continuadores consiste en variar intencionalmente



43
Ugo Mulas,
“La operación
fotográfica. Autorretrato
para Lee Friedlander”,
2º verificación, 1970,
cortesía Archivo Ugo
Mulas, Milán.

las condiciones del experimento (es decir, los parámetros del dispositivo) a fin de observar con precisión las consecuencias estéticas de semejante operación³⁴. En este punto sería conveniente efectuar un breve paréntesis y comparar por un momento el dispositivo fotográfico con un programa computacional, o mejor dicho, con el conjunto de parámetros que permite procesar la información recibida por una computadora. El programa *Adobe Photoshop*, por ejemplo, está constituido por una serie de variables (nitidez, densidad, contraste, etcétera) que basta con alterar para modificar la estética de la imagen: sobra decir que la fotografía funciona con el mismo principio. O mejor dicho, que quienes concibieron este programa intentaron entender cuáles eran los fundamentos de la fotografía para luego concebir un modelo informático correspondiente. Esta esquematización de la fotografía, tan inteligible, permite comprender que el medio fotográfico no es, en efecto, más que un conjunto de variantes: tiempo de exposición,



44
Ugo Mulas,
“Para Marcel
Duchamp”,
última verificación,
1971, cortesía
del Archivo Ugo
Mulas, Milán.

profundidad de campo, enfoque, sensibilidad... De acuerdo a este modelo informático es posible apreciar con claridad que la entera búsqueda de la fotografía experimental ha consistido en variar los parámetros del dispositivo fotográfico con el objeto de evaluar las repercusiones plásticas³⁵. Ahora bien, según este mismo modelo es posible concluir que los errores fotográficos no son más que variaciones casuales de los mismos parámetros. Una fotografía fallida no es más que una variable que ha sido llevada a su máximo o a su mínimo por azar, por inadvertencia o por error. Si la apariencia de los accidentes fotográficos del siglo XIX parece confundirse con la estética experimental del siglo XX fue, en suma, porque ambas provienen del mismo “trabajo” del dispositivo: fortuito en un caso, acreditado en el otro³⁶.

Notas

- ¹ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* [1926], París Gallimard, 1953, p. 11
- ² René d'Héliécourt, "Les petites misères du photographe. L'auto-ombromanie", *Photo-Revue*, nº52, del 29 de diciembre de 1901, t. 2, p. 201.
- ³ *Ibidem*.
- ⁴ Cf. Victor I. Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, Ginebra, Droz, 200, p. 87.
- ⁵ *Ibid.* p. 122.
- ⁶ Para el análisis de las sombras en Giorgio De Chirico y Pablo Picasso, ver Stoichita, *op. cit.*, pp. 120-127 y pp. 153-158; para Marcel Duchamp ver principalmente Jean Clair, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, París, Gallimard, 2000, p. 25.
- ⁷ Victor I. Stoichita, *op. cit.*, p. 122.
- ⁸ Cf. Adalbert von Chamisso, "L'Étrange histoire de Peter Schlemihl ou l'homme qui a perdu son ombre", en Anne Richter (dir.), *Histoires de doubles, d'Hoffmann à Cortázar*, París, Bruselas, Complexe, 1995.
- ⁹ Cf. Victor I. Stoichita, "Observations préliminaires sur l'ombre et sa reproductibilité à l'époque de la photographie", *Brève histoire de l'ombre*, *op. cit.*, pp. 114-119; Philippe Dubois, "Histoire d'ombres et mythologies aux miroirs", *L'Acte photographique et autres essais*, París, Nathan, 1990, pp. 109-150; Lee Friedlander, *Autoportrait*, París, Centre national de la Photographie, 1992; Gilles Mora, *Denis Roche, les preuves du temps*, París, Seuil-Maison européenne de la photographie, 2001. La serie de Jacques-Henri Lartigue, "Pendant que j'ai encore une ombre" (1980-1981) no ha sido, según me consta, publicada de manera integral.

- ¹⁰ Cf. Arthur Tress, *Shadow*, Nueva York, Avon Publisher, 1975.
- ¹¹ Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 126.
- ¹² Antony Penrose, *The Lives of Lee Miller*, Londres, Thames & Hudson, 1985, pp. 78-79.
- ¹³ "Knipsen - aber mit verstand!", suplemento de *Ubu*, nº127-128, 1931, p. 14.
- ¹⁴ Werner Gräff, *Es Kommt der neue Fotograf!*, Berlín, Verlag Hermann Reckendorf, 1929, p. 5.
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 47.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 7.
- ¹⁷ Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne?*, París, Gallimard, 2000, pp. 254 y 320.
- ¹⁸ Cf. Kirk Varnedoe, *Au mépris des règles. En quoi l'art moderne est-il moderne?*, París, Adam Brio, 1990.
- ¹⁹ Cf. Sibyl Moholy-Nagy, *Moholy-Nagy. Experiment in Totally*, Cambridge, Londres, The MIT Press, 1969, p. 58.
- ²⁰ László Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Chicago, Paul Theobald and Company, 1956, p. 197.
- ²¹ *Id.*, "Où va la photographie?", *Agfa-Photoblätter*, nº9, marzo 1932, vuelto a editar en László Moholy-Nagy, *Compositions lumineuses, 1922-1943*, París, Centro Georges Pompidou, 1995, p. 199.
- ²² *Id.*, "Photographie, mise en forme de la lumière", *Cahiers d'art*, nº1, abril, 1929, vuelto a editar en László Moholy-Nagy, *Compositions lumineuses, 1922-1943, op. cit.*, p. 194.
- ²³ Umberto Eco, "Le hasard", *L'Arc*, nº21, 1963 [vuelto a imprimir en 1990], p. 76.
- ²⁴ László Moholy-Nagy, "Photographie, forme objective de notre temps", *Téléhor*, nº1-2, 1936, vuelto a editar en László Moholy-Nagy, *Peinture, photographie, film et autres écrits que la photographie*, Nimes, Jacqueline Chambon, p. 194.
- ²⁵ *Id.*, "La photographie dans la réclame", *Photographische Korrespondenz*, vol. LXIII, 1º de septiembre de 1927, vuelto a editar en László Moholy-Nagy, *Peinture, photographie, film et autres écrits que la photographie, op. cit.*, p. 133.
- ²⁶ Cf. C. H. M. Versteegh, "Le langage, la religion et la raison", in Sylvain Auroux (dir.), *Histoire des idées linguistiques. La naissance des métalangages en orient et en Occident*, Lieja, Bruselas, Pierre Margada, 1989, t. 1, p. 245. Cf. Jean Arrouye, "Mésaventures gratifiantes? Poétique de l'erreur", en Jean Arrouye, Michèle Debat, Thierry Gontier, Mounira Khemir, Serge Tisseron, Riwan Tromeur, Alain Fleig, *Vision juste, vision fautive, l'accident*,

Perreux, le repentir (Actas del coloquio, Espace Mendès-France de Poitiers, 9 y 10 de noviembre de 1991), manuscrito no publicado, en poder del autor, p. 20.

²⁷ László Moholy-Nagy, “La photographie dans la réclame”, *art. cit.*, p. 133.

²⁸ Raoul Hausmann, citado por Michel Giroud, *Raoul Hausmann*, “Je ne suis pas photographe”, París, Chêne, 1975, pp. 72-77. En 1969, Raoul Hausmann le cambió el nombre por *Mélanographie* (nombre de una recopilación epónima: *Mélanographie*, París, Sic, 1969) tres fotografías, tomadas en 1931 en Checoslovaquia, y llamadas anteriormente *Ombres I, II y III*.

²⁹ Gaston Bachelard, *la Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance* [1938], París, Vrin, 1993, p. 13.

³⁰ Clement Greenberg, “La peinture moderniste”, *Art & Litterature*, n° 4, 1965, pp. 193-201, vuelto a editar en Charles Harrisson, Paul Wood (dir.), *Art en théorie, 1900-1990*, París, Hazan, p. 832.

³¹ Jean-François Lyotard, *Le Post-moderne expliqué aux enfants*, París, Galilée, 1988, pp. 112-113.

³² Cf. Ugo Mulas, *Fotografò 1928-1973*, Ginebra, museo de Arte y de Historia – Fundación suiza para la fotografía, 1984; Timm Rautert, *Bildanalytische Photographie 1968-1974*, Colonia, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2000; John Hilliard, *Work, 1990-1996*, Krems, Kunsthalle, 1996; David Travis, Elisabeth Siegel (dir.), *Taken by Design, Photographs from the Institute of Design, 1937-1971*, Chicago, The Art Institute of Chicago – The University of Chicago Press, 2002.

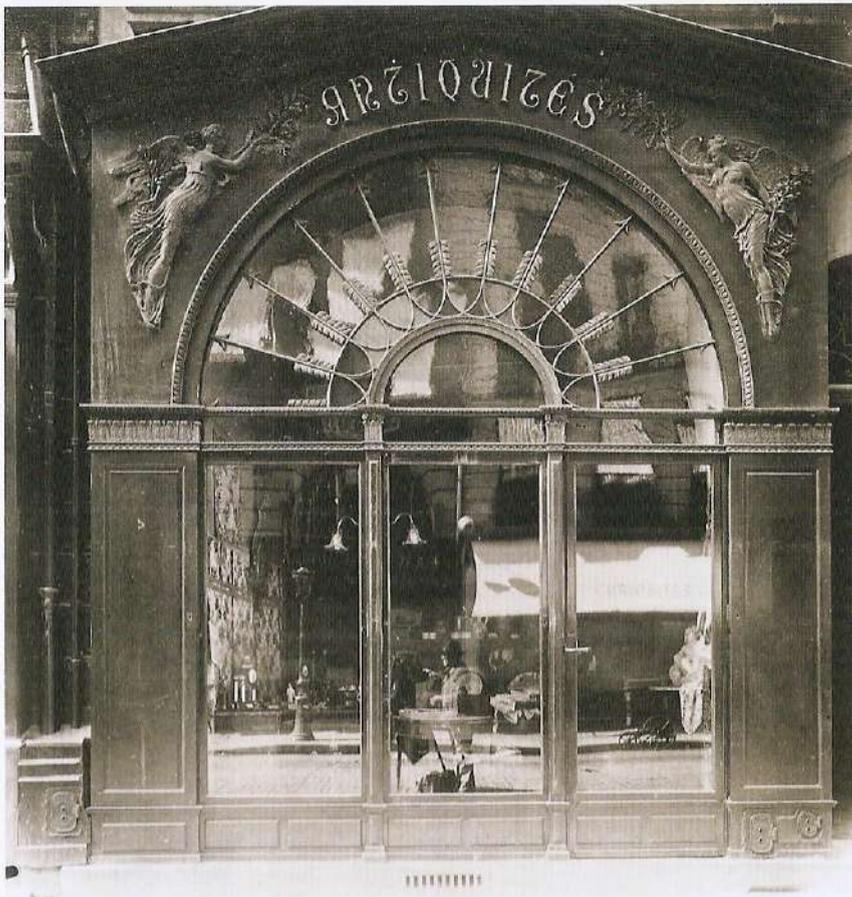
³³ Ugo Mulas, *op. cit.*, no paginado.

³⁴ Claude Bernard (*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* [1865], París, Garnier-Flammarion, 1966, p. 38) escribe: “[...] sólo hay experimento cuando se puede hacer variar o cuando se descompone por una suerte de análisis el fenómeno que se quiere conocer [...]”.

³⁵ Cf. André Gunthert, “La photographie, laboratoire du visible”, *Vive les modernités!* (Catalogue des 30^{ème} Rencontres internationales de la photographie), Arles, Actes Sud, 1999, pp. 31-33.

³⁶ Claude Bernard (*op. cit.*, p. 38) propone una hipótesis similar cuando escribe: “Ahora bien, resultará sencillo demostrar que a menudo la actividad intencional del operador puede ser reemplazada por un accidente. Se podrá distinguir incluso aquí, como en la primera definición, los trastornos ocurridos intencionalmente y los trastornos espontáneos y no intencionales. De hecho, retomando nuestro ejemplo en el que el fisiólogo corta el nervio facial para conocer sus funciones, supongo, lo que ha de haber ocurrido a

menudo, que una bala, un golpe de sable, una perforación del hueso temporal cortó o destruyó el nervio facial; se producirá fortuitamente una parálisis del movimiento, es decir, un trastorno que es exactamente el mismo que aquel que el fisiólogo hubiera provocado intencionalmente”.



45

Eugène Atget, Antigüedades, 21 Faubourg Saint Honoré, París, 1902, Biblioteca Nacional de Francia, París.

46

Página siguiente:
George Cecil, "Common Hand Camera Failures", *The Photogram*, diciembre de 1902, p. 378, fotografía de un autor anónimo, quizás del propio Cecil.

La serendipia fotográfica

Ciertos fracasos, a pesar de poner en peligro el resultado perseguido, ponen al investigador en dirección de nuevos estudios que a veces obtienen descubrimientos fecundos.
René d'Héliécourt¹

Escaparates y disparates

En diciembre de 1902, en un artículo llamado "Common Hand Camera Failures" [Accidentes frecuentes con la cámara portátil], la revista inglesa *The Photogram* daba algunos consejos a los aficionados, con el objeto de evitar que sufrieran los predicamentos más usuales de la práctica fotográfica.

Common Hand Camera Failures.
(Continued from last month.)



Entre ellos los problemas que atraviesa todo operador que, ansioso por fotografiar objetos ubicados detrás de una vitrina, se ve obligado a evitar que reflejos inesperados no vayan "a arruinar la toma", para usar las palabras del cronista (figura 46).²

En la misma época, *Photo-Review* relataba entre sus "Pequeñas miserias del fotógrafo" las desgracias ocurridas al fotógrafo aficionado Thorel-Perrin (figura 47): "Había preparado a conciencia el escaparate de una tienda que deseaba fotografiar, y tenía sobre el cristal esmerilado de la cámara una imagen maravillosamente detallada que mostraba

hasta el menor de los objetos expuestos, de acuerdo con mi valor relativo de iluminación. Me regocijaba de antemano del resultado, y con el corazón latiendo de alegría le grité a la persona ubicada en el vano de la puerta: “¡Atención!” Presioné el obturador de mi *Perpétuel*, y me retiré satisfecho. Durante el revelado todo ocurrió sin sobresaltos, y en cuanto mi cliché estuvo listo y lo examiné a contraluz, me asaltó la inquietud: no encontraba en los medios tonos los detalles que había advertido con tanta claridad a través del cristal deslustrado. Mis sospechas se verificaron en cuanto realicé la primera impresión: la iluminación de mi escenario se había modificado durante los pocos minutos que transcurrieron a partir de que terminé de enfocar; un cambio de la luz provocó un reflejo en los vidrios de la tienda, y mi foto no había registrado, la vista detallada del escaparate que había querido reproducir y que habían arreglado especialmente para mí, ¡sino la imagen imponente de la casa que estaba enfrente!”³.

Querer fotografiar una vitrina le parecerá sin duda, al lector de hoy, un acto peculiar. Sin embargo, en la época en que proliferaban los pequeños establecimientos comerciales, cuando la prosperidad del comerciante se medía por el tamaño de su vitrina, a los propietarios les parecía natural fotografiar sus escaparates para exponer la imagen sobre el mesón, o para enviarla a la familia que se había quedado en provincia como signo exterior de éxito social. La operación, bastante delicada, como lo muestra la desventura de Thorel-Perrin, requería determinadas competencias técnicas. Cuando un aficionado, amigo o cliente del comerciante se encargaba de la toma, había grandes probabilidades de que la imagen resultante fuera víctima de los molestos reflejos, de manera que por lo

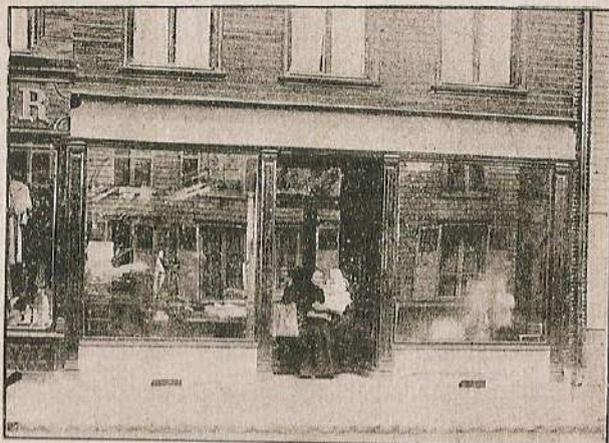
general se recurría a un profesional. Así lo demuestran aún los archivos de postales de principios de siglo (figuras 48 y 49), o los archivos de Kasimir Agorecki. A principios del siglo XX la fotografía de escaparates era una actividad importante para muchos fotógrafos⁴.

Es sabido que Eugène Atget, que fotografió de 1900 a 1927 los escaparates de las tiendas parisinas, permitía alegremente que las fachadas, las calles de enfrente e incluso su propia imagen se reflejaran en la superficie de las vitrinas y se mezclaran con el contenido de estas (figura 45)⁵. A diferencia de Thorel-Perrin o del cronista inglés, Atget no consideraba que semejantes reflejos fuesen errores reprobables, que “arruinaban la toma”, como lo demuestra la significativa frecuencia con que estos aparecen en sus imágenes. En el estado en que se encuentra actualmente la historiografía fotográfica, se desconocen las razones por las cuales Atget fotografió las vitrinas (¿se trataba de una investigación personal o de un encargo puntual?), de manera que resulta difícil saber si estos reflejos le eran indiferentes o si los buscaba intencionalmente.

Por otro lado, ya se ha demostrado que estos reflejos –bastante frecuentes en este tipo de tomas– tuvieron un papel primordial en el interés que Atget suscitó en las vanguardias⁶. Así, a mediados de 1920, Man Ray le compró al viejo fotógrafo unas cincuenta imágenes y seleccionó no menos de diez vitrinas que en su mayoría estaban ampliamente moteadas por reflejos.⁷ La asistente de Man Ray, Berenice Abbott (que adquirió unas diez mil pruebas y unos mil quinientos negativos después de la muerte de Atget, y contribuyó a su difusión y reconocimiento) también estuvo fascinada por los reflejos de las vitrinas. En el libro sobre Atget que publicó en 1964 le dedicó un capítulo

M. Thorel-Perrin, amateur passionné de photographie, qui nous conte avec bonne humeur un bien curieux insuccès.

« J'ai la foi qui transporte les montagnes, mais qui, en photographie, fait gâcher pas mal de plaques et de produits.



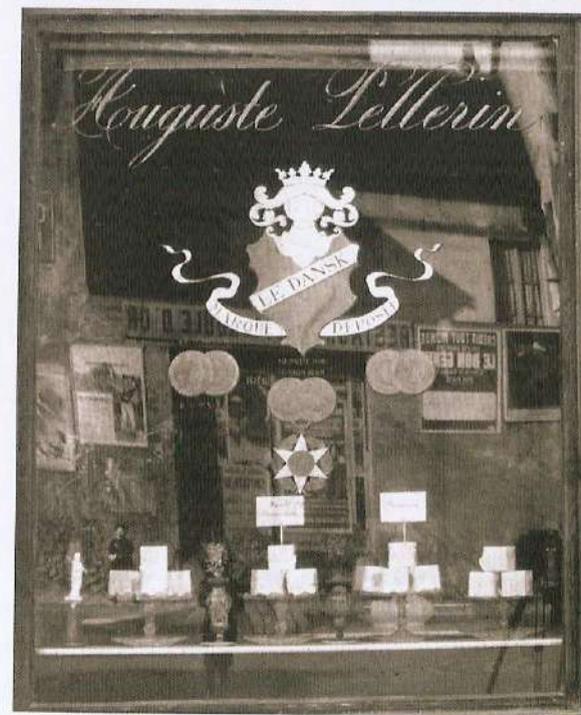
J'avais consciencieusement mis au point une boutique que je voulais photographier, et j'avais sur la glace dépolie de votre appareil une image merveilleusement détaillée qui accusait les moindres objets placés en étalage, à leur valeur relative d'éclairage.

J'étais d'avance enchanté de ma petite opération, et c'est le cœur battant d'aise que je criai à la personne placée sur le seuil : « Attention ! » Une pression sur la poire de mon Perpétuel, et c'était fait.

Au développement, tout marcha normalement, et c'est seulement quand mon cliché fut fini et que je l'examinai

47

René d'Héliécourt (dir.) *Les petites misères du photographe (insuccès)*, Paris, Charles Mendel, s. d. [ca. 1914], p.8, fotografía de Thorel-Perrin.

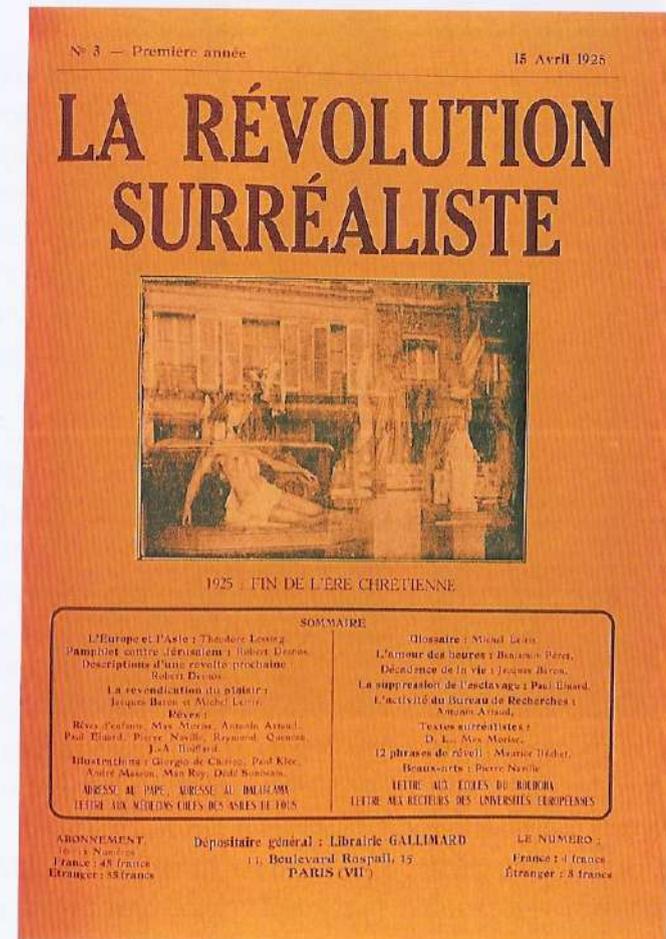


48-49

Fotógrafo profesional anónimo, escaparate de la tienda Auguste Pellerin, tarjeta postal, años 1900-1910, colección particular, París.

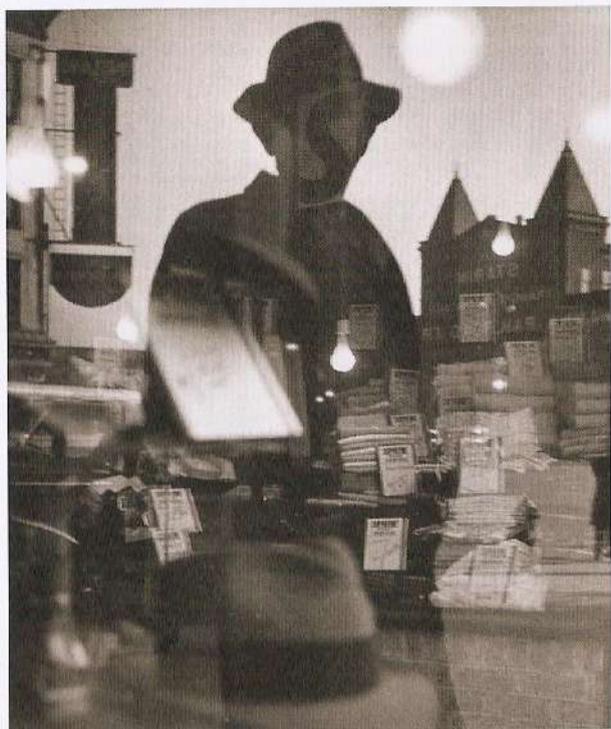
importante a estas refracciones “misteriosas y sugerentes”⁸. El entusiasmo de estos norteamericanos por Atget sin duda contribuyó a que el tema del reflejo se propagara a través del universo visual de las vanguardias.

En abril de 1925, *La Révolution surréaliste* publicó en la portada de su número 3 una fotografía de Man Ray que representaba una vitrina en Saint-Sulpice, donde algunos artículos religiosos se superponían a la fachada del edificio de enfrente (figura 50)⁹. El reflejo, que a partir de ahora forma parte de la panoplia de propuestas estéticas, y no ya de los errores técnicos, se impuso entonces como una referencia visual de la fotografía de vanguardia. Verdadero *leitmotiv* moderno, actualmente se repite tanto que casi ha terminado por transformarse en un tema común y corriente. A finales de 1920 y durante toda la década siguiente, la propia Berenice Abott, pero también Aenne Biermann, Henri Cartier-Bresson, Florence Henri, Jaromir Funke, Germaine Krull, Herbert List, Dora Maar, Roland Penrose, Jindrich Styrsky, y algunos otros, fotografiaron en su momento las vitrinas en serie. En los años 40, el tema se exportó a Estados Unidos y volvió a aparecer en las imágenes de Lisette Model (figura 51) o de Louis Faurer. Desde entonces el entusiasmo por las superficies reflejantes en los escaparates de las tiendas no ha disminuido. Este interés tuvo un renacimiento en los años sesenta y setenta gracias a la serie de autorretratos de Lee Friedlander, a algunos trabajos de Dan Graham y a las telas que algunos artistas hiper-realistas pintaron a partir de fotografías. Los trabajos de Denis Roche (figura 52) en las últimas décadas, o los de Philippe Durand más recientemente (figura 55) muestran que el tema dista de estar agotado¹⁰.



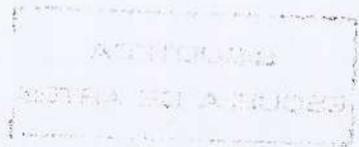
50

La Révolution surréaliste,
n°3, 15 de abril de 1925, portada,
fotografía de Man Ray / ADAGP.



51

Lisette Model,
 "Primer reflejo", Nueva York,
 1939-1940, D.R.

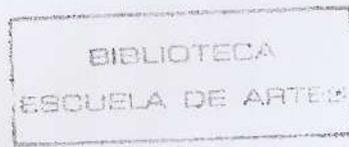


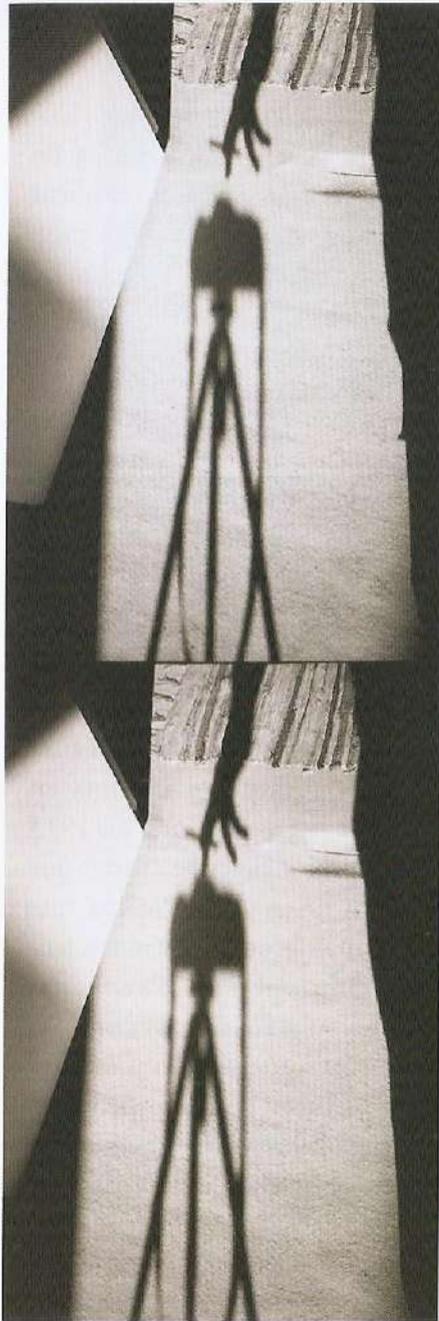
Los azares del objetivo fotográfico al servicio de la estética surrealista

Vuelve a surgir la pregunta formulada por Danto: ¿Cómo comprender este entusiasmo de los surrealistas, y de quienes vinieron después, por los reflejos? ¿Cómo explicar esta reivindicación de un efecto que antes fuera juzgado como parasitario? Como el lector recordará, el tema de la subversión fue pospuesto deliberadamente en el capítulo anterior. Pero ahora que abordamos la constelación surrealista ya no se puede seguir aplazando.

Isidore Ducasse, conde de Lautréamont, había escrito en 1870: "Un vigilante de colegio podría constituirse un equipaje literario, diciendo lo contrario de lo que dijeron los poetas de este siglo. Reemplazaría las afirmaciones por negaciones. Y a la inversa"¹¹. Como es bien sabido, Lautréamont tuvo tal influencia en los surrealistas que sería tentador ver en esta afirmación el origen del programa estético de este grupo. Asimismo, no hay que olvidar que cierto artista que declaró haber abandonado la pintura para dedicarse al *ajedrez*¹² (la palabra no es anodina en este caso¹) tituló una de sus entrevistas realizada en 1915 como "Un cambio total en las opiniones sobre el arte, por Marcel Duchamp, iconoclasta"¹³. En cuanto a Picabia, que a veces firmó como "Francis el malogrado", afirmaba frecuentemente que "el arte es el culto del error"¹⁴; en tanto que André Breton escribía: "La subversión, tal como se ejerce particularmente en el arte, sigue siendo una gran reserva de fuerzas novedosas"¹⁵. Basta con este pequeño florilegio para mostrar en qué medida los surrealistas habían, en efecto, elevado la subversión al nivel de un precepto.

¹ N. DEL T. : En francés las palabras *ajedrez* y *fracasos* se expresan con el mismo vocablo, "échecs".





53

Denis Roche, 11 de
octubre de 1987,
Museo Nicéphore
Niépce, Chalon-
sur-Saône.

Pero sería precipitado y demasiado fácil reducir su atracción por los reflejos en las vitrinas al simple deseo de transgredir las reglas preestablecidas. Es probable que, lejos de pretender llevar la contraria, los surrealistas encontraran en estos reflejos algunas de sus múltiples y diversas inquietudes. Los reflejos los fascinaban por la misma razón por la que estos eran considerados como errores en los manuales para aficionados: porque perturbaban la percepción. Eran capaces de proporcionar la imagen misma de la confusión sensorial producida por la vida en las ciudades modernas. De hecho, a través de la descripción de los reflejos en las vitrinas del Pasaje de la Ópera en 1924, Aragon consiguió transmitir con precisión el “vértigo” perceptivo que sufrió el protagonista de *Le paysan de Paris*: “Extraña atracción la que provocan esas disposiciones arbitrarias: ahí vemos a alguien que atraviesa la calle, aunque el espacio alrededor de él parezca sólido, y allá hay un piano a mitad de la banqueta, y automóviles bajo los jinetes que conducen carretas jaladas por caballos. Las estaturas de los transeúntes son bastante desiguales, tanto como los diferentes tipos de materias; todo cambia tal como ordenan las leyes de divergencia, y me sorprende enormemente la imaginación divina: una imaginación que gusta de las variaciones ínfimas y discordantes, como si la cuestión principal consistiera en que un día se mezclasen una naranja y una cuerda, un muro y un par de ojos que vigilan”¹⁶. Al leer esta cita, no cabe duda de que los surrealistas habían reconocido, en estos reflejos donde se enfrentaban dos universos (el interior y el exterior de la vitrina), la forma original y radical del principio de montaje. Los fotógrafos lo confirman: Berenice Abbott describe los reflejos como “efectos de montaje de la realidad”¹⁷ y Lisette Model considera las vitrinas como

“fotomontajes naturales”¹⁸ (figura 51), en tanto que Louis Faure dio el título de *Collage*¹⁹ a varias de sus fotografías de escaparates.

Esta estética del montaje está en el corazón del surrealismo: “Poner en presencia de una materia brusca y cautivante” dos objetos tan alejados el uno del otro como sea posible constituye, según André Breton, “la labor más importante a la cual pueda aspirar la poesía”²⁰. En la historia del movimiento surrealista, este principio estético conoció múltiples formulaciones: el *collage* de imágenes o de palabras, el montaje cinematográfico, la asociación de ideas, el juego que consistía en reconocer *Lo uno en lo otro*, o los *Cadáveres exquisitos*²¹. Los surrealistas intentaron prolongar igualmente la magia de estos “montajes naturales”, que acechaban en los escaparates de las tiendas, utilizando otra forma de error fotográfico: la doble exposición.²²

Pero, al estar presentes en estado latente en el espacio urbano, los reflejos de las vitrinas tenían una ventaja respecto de las sobre-impresiones: la posibilidad de surgir sorpresivamente en cada esquina, de ser tanto fruto del azar como del montaje. Nada lo expresa mejor que la frase de Lautréamont: “Hermoso (...) como el encuentro fortuito en una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas”²³, la cual permite expresar en toda su intensidad el inmenso poder de fascinación con que cuentan los reflejos: hermosos como el encuentro, en el cristal de una ventana, de dos espacios que se enfrentan: el exterior y el interior. Hermosos porque surgen sorpresivamente en los paseos de los surrealistas. Verdaderos encuentros fortuitos, satisfacen por partida doble la idea de belleza surrealista, ya que a la poética del collage suman la del *objeto encontrado*.

Más allá del principio de montaje, estos reflejos parecen en efecto saciar los apetitos atávicos que la generación surrealista sentía por las “figuraciones accidentales”²⁴, las “coincidencias petrificantes”²⁵ y toda “la estética de la sorpresa”²⁶. Es bien conocido este gusto desmesurado del surrealismo por el azar. André Breton no cesó de exigir que se concediera a lo arbitrario “el lugar que le corresponde en la formación de las obras y de las ideas”²⁷. El “azar objetivo” constituía a sus ojos, uno de los polos más fascinantes y prometedores del surrealismo²⁸. Su explotación sistemática adquirió, dentro del movimiento, múltiples encarnaciones: la escritura automática, el *Cadáver exquisito* hecho de frases literarias, el empleo de las manchas, de los frotamientos o de las calcomanías en pintura, entre otros. Los accidentes de la fotografía: modificaciones inesperadas del tema, pero también la solarización, las manchas, las imágenes fuera de foco y, por supuesto, los reflejos, que tampoco fueron desdeñados. Estos proporcionaron abundantes oportunidades para la invención artística, permitieron petrificar las coincidencias y referirse a lo que deberíamos llamar *el azar del objetivo*.

El efecto de la serendipia

En *El Amor loco*, en el que figuran hermosos pasajes sobre estas flores del azar, André Breton evoca en varias ocasiones al filósofo y matemático Antoine Augustin Cournot²⁹. En 1877, en *Matérialisme, vitalisme, rationalisme* [Materialismo, vitalismo, racionalismo], este había definido justamente el azar como el “encuentro fortuito”³⁰ de dos causalidades independientes. Según Cournot, una causalidad aislada no basta para producir el azar. Cuando cae una teja del techo,

no puede hablarse de azar. Pero cuando interviene una segunda causalidad, como que un peatón camine por esa misma calle, por ejemplo, puede ocurrir el azar. Se puede manifestar de dos maneras distintas: que la teja roce al peatón y no haga más que asustarlo, o que le caiga sobre la cabeza y lo aturda. Fortuna o infortunio del peatón, en ambos casos las causalidades independientes se reunieron e interactuaron una con la otra.

Se puede realizar la misma demostración con el reflejo. Una vitrina sola no produce el azar. Para que el reflejo exista, es necesario que en su deambular el peatón surrealista pase por las inmediaciones del escaparate. Pero, una vez más, puede ser que el reflejo carezca por completo de interés, o que el peatón no preste la atención necesaria. La colusión de estas dos causalidades puede por lo tanto producir un resultado positivo o negativo. El azar es favorable o aciago; la fortuna, buena o mala. Los errores fotográficos comparten la misma ambivalencia: “No porque una fotografía sea fallida esto implica que sea buena”³¹ asegura Jean-Philippe Charbonnier. Las estudiadas en este capítulo, y más ampliamente en este libro, pertenecen sin duda al grupo de las circunstancias afortunadas. Se trata de verdaderas perlas, en el sentido literario del término... o en el sentido en que lo emplearía un ostricultor. Al igual que las pequeñas concreciones de nácar, precisas y magníficas, las imágenes aquí reunidas son la consecuencia dichosa de la introducción accidental de una impureza en el corazón de la matriz.

Para definir con precisión estas perlas, la palabra *azar* parece demasiado ambigua a estas alturas. Existe otra noción, poco conocida puesto que permaneció confinada al vocabulario de la historia o de la filosofía de las ciencias, pero bastante más apropiada, para definir el largo collar de

los encuentros azarosos afortunados: se trata de la *serendipidad*. La palabra proviene de *Serendip*, nombre de una isla imaginaria de la mitología árabe. Según la leyenda, la isla de Serendip está situada en el Océano Indico; parece sobre todo estar ubicada bajo una buena estrella. Y se ha llegado a esta conclusión puesto que a pesar de los permanentes errores, torpezas o equivocaciones cometidas por los tres príncipes de Serendip estos terminan siempre por volcarse en su favor. En una carta del 28 de febrero de 1754, el británico Horace Walpole es el primero en forjar a partir del nombre de la isla y de su legendaria buena fortuna el neologismo *serendipity*. La serendipidad, llamada a veces “efecto Serendip”, designa desde entonces la probabilidad de ver los errores transformados en éxitos, o encontrar algo sin haberlo buscado. Es en suma la fecundidad del azar.

El término tuvo un notable éxito de crítica en el campo científico, donde designa un fenómeno corriente y reconocido. Historiadores de las ciencias han compilado los descubrimientos debidos a la serendipidad, y han realizado un inventario de los resultados imprevistos obtenidos en el campo de las ciencias, mismos que incluyen, en desorden, el algodón-pólvora, el electromagnetismo, los rayos X, la radioactividad, la sacarina, por citar algunos³². La fotografía parece bastante propicia a las sorpresas de la serendipidad. Existe en todo caso, en las historias de la fotografía, un número considerable de relatos de invenciones –míticas o comprobadas– que se atribuyen a la serendipidad. En esa línea, Ernst Mach, en *La Connaissance et l'Erreur*, recuerda que el descubrimiento de Daguerre del efecto de los vapores de mercurio había sido accidental³³. Gaston Tissandier cuenta asimismo que “en medio de sus investigaciones y

ensayos, Daguerre fue favorecido un día por estos azares que se presentan a veces a los trabajadores perseverantes. Había utilizado una cuchara de plata sobre una placa metálica que había tratado con yodo: ¡qué sorpresa la suya cuando sacó la cuchara y vio la imagen nítidamente impresa en la superficie yodurada!³⁴

Estos ejemplos podrían multiplicarse indefinidamente, en este campo y en otros, ya que cada una de las ramas de la actividad humana parece haber sido afectada por el síndrome de los bombones de Cambrai^{II}. Pero para que existan estos deliciosos bombones, y que deleiten nuestros paladares, habrá sido necesario algo más que el encuentro fortuito de varias causalidades independientes. Habrá sido necesario que Émile Afchain, el aprendiz confitero que desafortunadamente había incorporado algunas burbujas a la pasta de sus caramelos, se las ingeniara para degustarlos, de acuerdo con los dos sentidos de la palabra: comerlos y apreciarlos. El mapa de los posibles está, de este modo, salpicado de islas de serendipidad, pero hay que saber reconocerlas. Lo que transforma el simple azar en un azar afortunado es esta capacidad de “buscar algo y, habiendo encontrado otra cosa, reconocer que lo que se ha encontrado es más importante que lo que se buscaba”³⁵. Lejos de un provocación pretenciosa, es también lo que significaba la famosa frase de Picasso: “Yo no busco, encuentro”³⁶. La serendipidad se debe parcialmente a la perspicacia del que atestigua el encuentro. De acuerdo con las palabras de Carlo Ginzburg, no es otra cosa que “el fruto del azar y de la inteligencia”³⁷.

^{II} N DEL T : bombones llamados “*bêtises de Cambrai*” (tonterías de Cambrai). Se trata de bombones cuyo origen y nombre se deben a un error en la fabricación, a una “tontería”.

Man Ray, “fautographe”

Entre los fotógrafos que se asocian al movimiento surrealista, Man Ray es sin duda quien mejor supo cultivar y cosechar los frutos de la serendipidad. Man Ray exploró la gama de accidentes fotográficos y no cesó de poner los azares de su objetivo al servicio de la estética surrealista. Se declaró con gusto “fautographe”³⁸, y sin duda habría adoptado los términos “photogaffe”^{III} o “fausse tographie”^{IV} (creados por Raymond Queneau)³⁹ si se le hubiesen ocurrido, ya que adoraba los juegos de palabras.

A Man Ray le interesaban los errores de la fotografía por las razones surrealistas que acaban de ser mencionadas: además de ofrecer un sinnúmero de oportunidades para la subversión, brindan la oportunidad de poner “la fotografía de cabeza”⁴⁰. “Cuando tomaba fotos, cuando estaba en el cuarto oscuro, escribe, evitaba a propósito seguir las reglas, mezclaba los productos más insólitos, empleaba películas vencidas, hacía las peores cosas en contra de la química y de la foto (...)”⁴¹. Los accidentes también le permiten reintroducir la serendipidad en el proceso fotográfico: “*Aproveché los accidentes. Los sabios más sobresalientes supieron sacar provecho del azar*”⁴², explica.

Un primer ejemplo lo confirma. En 1943, la revista norteamericana *View* publicaba un artículo de Man Ray llamado “*Photography Is Not an Art*” [La fotografía no es un arte], donde el fotógrafo comentaba someramente

^{III} N. DEL T. : Juego de palabras entre la palabra “photo” (foto) y “gaffe” (torpeza)

^{IV} N. DEL T.: Juego de palabras entre “fausse” (falso y que se pronuncia [fos]) y “tographie” que al leerse juntos suena como fotografía.

algunas de sus “mejores fotografías”. Su preferida era una que describía como sigue: “1. Instantánea fortuita de una sombra entre otras dos fotos, cuidadosamente compuestas, de una muchacha en traje de baño”⁴³. Este libelo y la imagen que designa no parecen haber llamado la atención de los historiadores. Cierto es que querer recorrer el universo de Man Ray en busca de su “mejor fotografía”, teniendo como único indicio esta descripción incompleta y sibilina, parece imposible. Sin embargo, un detalle simplifica sustancialmente el trabajo. Seis años antes, Man Ray había publicado un libro llamado (esta vez en francés): *La photographie n'est pas l'art* [La fotografía no es el arte], en el que la primera lámina llevaba un texto similar: “Pasaje entre dos tomas”⁴⁴. La imagen vertical (figura 53), muy gráfica, casi abstracta, parece representar una columna blanca, labrada en la parte superior, sobre la cual se proyecta una sombra enigmática. La sombra y el texto dejan suponer que se trata de la fotografía descrita en *View*. Pero ¿cómo imaginar, sin embargo, que esta imagen tan bien compuesta pueda ser el resultado de una instantánea realizada de manera fortuita entre dos clichés de bañistas? Existe ahí un enigma que sólo una investigación más profunda permitirá dilucidar.

El Centro Pompidou, que conserva una gran parte de los contactos y de los negativos de Man Ray, posee la serie completa de donde proviene la imagen publicada en *La photographie n'est pas l'art*. Man Ray realizó estas fotografías durante una estadía en Étretat en 1937 –por lo tanto, poco antes de la publicación. Representan, en su mayoría, a su pareja de ese momento, Ady Fidelin, bañándose o en la playa. Son las fotografías “cuidadosamente compuestas, de una muchacha en traje de baño”, a las que hacía referencia. En cuanto a la imagen de la sombra, basta



*P*assage entre deux prises de vues

53

Man Ray, *La Photographie n'est pas l'art*, París, GLM, 1937, pl. 1, Galería
Gérard Lévy / Man Ray Trust /

ADAGP.



54

Man Ray, *Étretat*, 1937,
Musée national d'art moderne / Centre
Pompidou / Man Ray Trust / ADAGP.

con volver a integrarla en este entorno para comprender el sentido –propio y figurado. Puesto que, al ser la única imagen vertical de la serie, parece que el fotógrafo ha escogido, para publicarla, hacerla girar un cuarto de vuelta. Al volverla horizontal nuevamente (figura 54), recupera su sentido original y se hace perfectamente legible: se trata en efecto de una sombra, o más precisamente de dos: la de un balaustre en el cual se ha puesto un traje de baño (tal vez el de Ady) y la del fotógrafo que se retrata a sí mismo en el momento en el que coloca la cámara a la altura de los ojos. Antes de la rotación, “la instantánea fortuita de una sombra” se parece a la mayoría de los clichés desencadenados por inadvertencia que por lo general sólo captan una parte del suelo sobre el que aparece, a menudo, la silueta del fotógrafo, entre otras cosas. Esta imagen presentada por Man Ray como la mejor de sus tomas, se parece en resumidas cuentas a una fotografía tomada por casualidad y por error, es decir doblemente fallida (según los criterios convencionales).

Esta “fotografía de cabeza” –viene al caso decirlo– confirma el gusto de este fotógrafo por el azar y la subversión. Es sin duda esta doble legitimidad surrealista del error la que condujo a Man Ray a presentar la mayoría de sus descubrimientos formales como accidentes técnicos. El fenómeno es, en efecto, bastante recurrente como para destacarlo y analizarlo. En su autobiografía, así como en numerosos artículos y entrevistas, Man Ray nunca dejó pasar la ocasión de presentar como simples errores de manipulación el descubrimiento de recursos como la solarización o el fotograma, y de ciertas audacias visuales que forjaron su fama. Para entender lo que está en juego en estos relatos, es necesario profundizar en el tema.

En una entrevista de 1960 en la que emplea por primera vez el término “fautographie”, Man Ray cuenta: “Un día, estaba en el cuarto oscuro y estaba cansado de la oscuridad: encendí la luz. Fue así como descubrí la solarización”⁴⁵. El relato de Lee Miller, entonces asistente de Man Ray, es mucho más épico: “Algo me rozó la pierna (...) grité y encendí la luz. No descubrí lo que había sido, un ratón tal vez. Pero me di cuenta de que la película había sido expuesta. En el recipiente del revelador había una docena de negativos que mostraban un desnudo sobre un fondo negro. Man Ray los tomó, los sumergió en el recipiente de hiposulfato y observó. Bajo el efecto de la luz de la lámpara la parte no expuesta del negativo –el fondo negro– fue modificada hasta el borde del cuerpo blanco y desnudo”⁴⁶. A decir verdad, existen tantas versiones del descubrimiento de la solarización como ocasiones en que Man Ray cuenta esa anécdota. En algunas reconocerá que en realidad no inventó nada, pues este fenómeno se conocía desde mediados del siglo XIX con el nombre de *efecto Sabatier* o *anfipositivo*⁴⁷.

La historia del descubrimiento del fotograma es igual de ambigua. En una entrevista de 1973 Man Ray explicó: “Saqué partido de otro tipo de accidente para crear mis rayógrafos. Un día, mientras ampliaba fotos, un objeto se encontró por casualidad sobre el papel sensible y dejó una marca. Entonces puse arbitrariamente llaves, cadenas, lápices sobre el papel fotográfico y dejé que la luz se encargara de imprimirlos. La luz los deformaba, creaba refracciones y se producía todo tipo de fenómenos naturales durante este proceso. Había descubierto un procedimiento que consistía en tomar fotografías sin la cámara”⁴⁸. Ahora bien, en su autobiografía, publicada seis años antes, cuenta

haber realizado dichos fotogramas de niño, colocando simplemente algunos helechos en la superficie del papel sensible⁴⁹. Además, es necesario recordar que los fotogramas, al igual que las solarizaciones, eran perfectamente conocidos a mediados del siglo XIX y que se habían puesto de moda nuevamente a principios del siglo XX en el marco de las prácticas recreativas, a las cuales los surrealistas no eran indiferentes.⁵⁰

La sombra del autor

Las múltiples versiones, incoherencias y contradicciones narrativas que hemos evocado revelan que los relatos de los descubrimientos que acabamos de citar probablemente han sido arreglados o inventados. Además, estos testimonios tardíos que reivindicaban el accidente como motor del descubrimiento formal, se parecen demasiado a los grandes relatos míticos del arte moderno para ser creíbles: tenemos el testimonio de un Vasili Kandinski que dice haber descubierto el principio de la abstracción al observar una de sus telas al revés, el de un Marcel Duchamp que prefiere *Le Grand Verre* una vez quebrado, el de Hans Arp que percibió como una revelación la técnica del collage al ver en el suelo, puestos en forma armoniosa, los pedazos de un dibujo roto que acababa de arrojar, etcétera. Todo conduce a pensar que las circunstancias en las que Man Ray hizo estos “descubrimientos” fotográficos fueron menos accidentales de lo que lo sugieren sus relatos, elaborados con posterioridad, que colaboran en la construcción del mito del arte moderno, más que en restituir la verdad histórica.



55

Philippe Durand, "Hija, BM",
de la serie *Farmacia*, 1999, cortesía
de la Galería 779, París.

En *De la connaissance historique*, Henri-Irénée Marrou demostró magistralmente cómo las fantasías o las falsedades de los protagonistas de la historia eran ricas en enseñanzas: "Tomemos el caso principal de *lo falso*", escribe, "si aplicamos la teoría por todos aceptada, pareciera que una vez que se reconoce como falso, un documento no puede sino ser arrojado al papelero; pero no es así: basta con sacarlo del archivo histórico en el que figuraba de manera provisional e indebida, y pasarlo al de los falsificadores, en donde se convierte en un documento positivo y, a menudo, muy revelador (ya que es raro que una falsificación surja de un acto "espontáneo")"⁵¹. Si la *fautographie* de Man Ray se debe a la mitomanía de este artista, habría que preguntarse qué enseñanza puede contener. Según Marrou es necesario "quedarse con la verdad que encierra en sí el acto de mentir"⁵².

Ciertamente, el gusto de este fotógrafo por el error y sus reiterados intentos por hacer pasar ciertas imágenes por accidentales representa, a primera vista, un intento por ponerse al ritmo del surrealismo, de reproducir un eco del "azar objetivo" o del "principio de subversión total"⁵³ proclamados por Breton. Pero más allá del vasallaje parece existir otra intención: cuestionar la omnipotencia del autor⁵⁴. Al reivindicar de manera continua el valor de lo accidental, Man Ray también menosprecia su mérito personal. Permite que la fecundidad del azar sustituya a la propia, y que la serendipidad tome el lugar de su propia imaginación creativa. El relato de cómo logró su "mejor fotografía" lo demuestra: la "instantánea" fue "fortuita", se debió al azar y no a la habilidad del fotógrafo. Como si no hubiera reducido ya demasiado la parte de mérito

que le toca al autor, lo que queda de su presencia en la imagen –su sombra– se ha vuelto irreconocible debido a la rotación del cliché.

Existe, a este respecto, una distancia radical entre la sombra proyectada por Man Ray y la de Moholy-Nagy: es imposible decir que “proyectan” el mismo significado. Mientras que Moholy-Nagy utiliza la sombra para recordar que siempre detrás de la imagen hay alguien que controla los hilos del dispositivo, Man Ray se afana, por el contrario, en escamotear la figura del operador. Como escribía su amigo Max Ernst, se diría que buscaba reducir “al extremo la participación activa del que hasta entonces era llamado el autor”⁵⁵. En un texto célebre, llamado precisamente *La mort de l'auteur* [La muerte del autor], Roland Barthes había notado también que “el Surrealismo contribuyó a desacralizar la imagen del Autor”⁵⁶. Según el principio de los vasos comunicantes tan apreciado por los surrealistas, este perjuicio del autor desembocó en una rehabilitación del tema de la imagen. Clement Greengberg describe el surrealismo como “una tendencia reaccionaria que intenta restaurar un tema *exterior*”⁵⁷. La primacía del tema sobre el autor permite, de paso, comprender mejor el interés de los surrealistas por Atget. En las líneas más lúcidas que se han escrito sobre este fotógrafo, Rosalind Krauss señala que para analizar su trabajo “el concepto de autor no tiene objeto”, pero, por el contrario, “el tema es central”⁵⁸. Cuando Man Ray, mediante el famoso aforismo citado en la introducción, definió el sistema fotográfico como la suma de una técnica, de un autor y de un tema, no olvidó agregar que, para él, “es el tema lo que determina el interés de la fotografía”⁵⁹.

A diferencia del resto de las vanguardias, según las cuales la supresión del autor por lo general se llevó a cabo en beneficio del medio, los surrealistas sostuvieron que esto ocurrió en beneficio del tema. Eso es precisamente lo que distingue a la corriente de la Nueva Visión, que privilegia el cuestionamiento del medio fotográfico, del surrealismo, que se interesa más en el tema; he ahí la distancia que hay entre la sombra de Man Ray y la de Moholy-Nagy, evocada en el capítulo anterior. Aquí, el valor del error se encuentra menos en las posibilidades del dispositivo que en las sorpresas que proporciona la realidad: las fallas del medio se emplean “buscando la experiencia y no la experimentación”⁶⁰, para retomar la distinción realizada por el propio Moholy-Nagy. Para este último, el error era un medio de explorar el medio fotográfico *ad libitum* y descubrir así otros modos de representación. Para Man Ray, el accidente es (tanto en el discurso como en los hechos) una manera de entregarse al azar y permitir que surjan formas inéditas y nuevos temas. Para el primero el error es el motor de la invención, para el otro es la oportunidad de realizar descubrimientos.

Esta distinción semántica entre el descubrimiento y la invención no debe aparecer aquí como un simple juego de palabras. Es importante distinguir entre ambos términos, ya que describen con precisión lo que opone a los dos fotógrafos y el uso que cada cual hacía del error. Para describir el trabajo experimental de Moholy-Nagy (su búsqueda incesante de nuevas potencialidades del médium, incluso en sus propios errores), es necesario emplear la noción de invención, es decir, la acción de encontrar algo no por azar, sino después de haberlo buscado arduamente. En cambio

Man Ray reivindica la indolencia del descubridor. El error casual le permite, en el sentido propio de la palabra, descubrir lo real, es decir, retirar, durante un instante, el velo que oscurecía las apariencias.

De la errancia en la fotografía

Si Man Ray fue sin duda el primero en utilizar con tanta fortuna la serendipidad, ciertamente no ha sido el último. Son numerosos los fotógrafos que posteriormente se propusieron estropear intencionalmente su oficio, como decía Barthes de Cy Twombly⁶¹. Las estrategias a través de las cuales desarrolla sus errores no son siempre surrealistas, pero a menudo comparten sus fines y sus medios. Se trata más bien de favorecer los momentos de indeterminación para producir el accidente, dejar actuar la serendipidad para descubrir nuevas realidades.

La estética que propuso Robert Frank a partir de los años cincuenta se inscribe plenamente en este registro⁶². En permanente búsqueda de sus temas, empleó muy a menudo una estética del defecto: imágenes descentradas, grano reventado, luz deficiente, instantáneas fortuitas, obstrucción del tema, por mencionar algunos de sus recursos. Su fotografía rompió con los lineamientos que determinaron la producción fotográfica de sus predecesores: el dominio técnico heredado de la *straight photography* norteamericana, al igual que la subjetividad de la escuela experimental alemana dirigida por Otto Steinert. La estética de Robert Frank, dada a conocer en 1958 con la publicación de su libro *The Americans*, originó una tendencia contemporánea aún mal identificada, a pesar de su importancia, y de que, por falta de un mejor título, se designa con el nombre ge-

nérico de “fotografía pobre”, *cheap photography*, o incluso *fotopovera*⁶³. Esta nueva constelación, que reúne fotógrafos tan diferentes como Nancy Rexroth, Bernard Plossu (figura 56), Max Pam, y en otro registro a Michael Ackerman o Antoine d’Agata, es demasiado amplia y proteiforme como para intentar definir aquí sus contornos. Un solo ejemplo nos permitirá comprender lo que se encuentra en juego.

Con razón o sin ella, se asocia siempre la imagen de Bernard Plossu a esta estética rudimentaria. Sin razón, porque es evidente que el conjunto de su obra no puede resumirse a esta fotografía intencionalmente defectuosa; con razón, porque la búsqueda larga, paciente y perspicaz que este fotógrafo realiza en este campo no se asemeja sin duda a ninguna otra⁶⁴. Desde mediados de 1960, Bernard Plossu no ha dejado de inventar estrategias destinadas a provocar la serendipidad. El más evidente es el empleo reiterado de cámaras baratas, de mala calidad, desechables, incluso de simples juguetes para niños. Así, al operar con las cámaras más simples, el operador queda expuesto a múltiples errores: fotografías fuera de foco o veladas, o bien aberraciones que no dejan de ocurrir y permiten que ocurran determinados descubrimientos visuales, o imágenes afortunadas. Otra manera de favorecer la serendipidad consiste, para Bernard Plossu, en escoger para sus tomas tiempos y lugares que hubiesen sido excluidos de la ortodoxia fotográfica. Fotografiar a la hora en que el día se acaba, entre dos luces, en condiciones de iluminación insuficientes, o desde un vehículo en movimiento—sea tren, auto o barco— lo cual permite multiplicar la posibilidad de que ocurra el error.



56

Bernard Plossu, Roma, 2002,
cortesía de la Galería Michèle
Chomette, París.

Mucho más que de fotografía pobre, convendría hablar de *fotografía errante*. Según la acepción más común errar consiste en ir de un lado a otro y dejar que sea el azar quien guíe nuestros pasos. Pero errar también significa arriesgarse a cometer errores. Errar es la forma en que vagabundea la serendipidad. Errar en fotografía consiste en estar dispuesto a acoger los accidentes como tantos otros pequeños milagros profanos, como verdaderas epifanías fotográficas: “No quiero volver a privarme de los errores de mis dedos, de los errores de mis ojos”, escribía Aragon, “Ahora sé que no son meras trampas burdas, sino curiosos caminos hacia un fin que sólo ellas me pueden revelar. A los errores de nuestros sentidos corresponden las extrañas flores de la razón.”⁶⁵

Notas

¹ René d'Héliécourt (dir.), *Les Surprises du gélatino*, París, Charles Mendel, s. d. [ca. 1902], p. 14.

² George Cecil, "Common Hand Camera Failures", *The photogram*, diciembre 1902, p. 378.

³ René d'Héliécourt (dir.) *les Petites Misères du photographe (insuccès)*, París, Charles Mendel, sin fecha. [ca. 1914], p.8-9 (se trata de una recopilación de crónicas de René d'Héliécourt publicadas en la revista *Photo-Revue*).

⁴ Cf. Kasimir Zgorecki, Douchy, Centro regional de la fotografía Nord-Pas-de-Calais, 1994.

⁵ Cf. Molly Nesbit, *Atget's Seven Albums*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1992, pp. 198, 381-396; Alain Buisine, "Vitrines et simulacres" y "Le reflet du photographe", en *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994, pp. 183-192 y 203-208; Guillaume Le Gall, "Vieilles boutiques et vitrines: archaïsmes et modernité chez Atget", en *Atget, Paris pittoresque*, París, Hazan, 1998, pp. 31-40. Aprovecho para agradecer aquí a Guillaume Le Gall por sus sabios consejos sobre Atget.

⁶ Sobre las vitrinas de Atget, los comentaristas le dieron menor importancia a los reflejos que a los maniqués que evocaban el universo surrealista de un Chirico o de un Bellmer. Sin embargo, si se observa cuidadosamente el trabajo de las generaciones posteriores de fotógrafos, podría decirse que el tema del reflejo ha sido más fecundo que el del maniquí. Sobre los años posteriores a Atget, puede consultarse: Guillaume Le Gall, "Atget, figure réfléchie du surréalisme", *Etudes photographiques*, n° 7, mayo del 2000,

pp. 90-107; Luce Lebart, "Du "naïf" au "pionnier". Le cheminement d'une œuvre à l'origine artisanale", en Jean-Claude Lemagny (dir.) *Atget. Le pionnier*, París, Marval, 2000, pp. 19-24.

⁷ Cf. Thomas Michael Gunther, "Les photographies d'Atget achetées par Man Ray", *Photographies* (actas del coloquio Atget, 14-15 de junio de 1985), marzo de 1986, pp. 70-73.

⁸ Berenice Abbott, *The World of Atget*, Nueva York, Horizon Press, 1964, p. XVIII. Para Abbott, no cabe duda de que estos reflejos no son el fruto del azar sino de la maestría de Atget. Escribe (*op. cit.*, p XVII): There have been repeated reference to Atget's "naïveté", conjectures that he did not really know what he was doing, that reflections in his shop front window were accidents which he did not even see. It is of course impossible for this to be true".

⁹ *La Révolution surréaliste*, n°3, 15 de abril de 1925, portada. No figura el crédito del autor de la imagen, pero se trata de Man Ray como lo demuestra la presencia de su sello al reverso de una impresión de esta imagen.

¹⁰ Cf. Pia Müller-Tamm, Katharina Sykora, *Puppen, Körper, Automaten, Phantasmen der Moderne*, Duseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen-Oktagon, 1999, pp. 390-395; Charles Cawley, "Refletage", *History of Photography*, vol. 19, n° 3, 1995, p. 272; Shelley Rice, "The Question of Shop Windows...", in Lynn Gumpert (dir.), *The Art of The Everyday. The Quotidian in Postwar French Culture*, Nueva York, New York University Press, 1997, pp. 31-45; Dan Graham, "Verre utilisé dans les vitrines / articles dans les vitrines" e "Immeubles de verre: "vitrines" commerciales", *Ma position. Ecrits sur mes œuvres*, Villeurbanne, Le Nouveau Musée-Institut presses du réel, 1992, pp. 136-141 y 142-147.

¹¹ Lautréamont, "Poésies III", *Œuvres Complètes*, París, Gallimard, 1970, p. 276.

¹² "Marcel a abandonné complètement la peinture et consacré la majeure partie de son temps aux échecs...", Marcel Duchamp, *Duchamp du signe. Ecrits*. París, Flammarion, 1994, p. 268.

¹³ Cf. Arnaud Labelle-Rojoux, *Leçons de scandale*, Crisnée, Yellow Now, 200, p. 16.

¹⁴ Francis Picabia, "Sin título", 491, 4 de marzo de 1949, reeditado en Francis Picabia, *Ecrits 1921-1953 et posthumes* (textos reunidos y presentados por Olivier Revault d'Alones y Dominique Bouissou), París, Belfond, 1978, p. 276. Sobre un collage de 1920 llamado *Tableau rastadada*, Picabia inscribió sobre su rostro: "VIVE PAPA FRANCIS LE RATÉ".

¹⁵ André Breton, *la Clé des champs*, París 1967, p. 265. En la época de *Littérature*, André Breton tenía previsto escribir con Paul Eluard un libro sobre el error llamado *les Chevaliers de l'erreur*, que finalmente no se llevó a cabo.

- ¹⁶ Louis Aragon, *le Paysan de Paris* [1926], París, Gallimard, 2001, p. 61.
- ¹⁷ Bérénice Abott, *op. cit.*, p. XVIII.
- ¹⁸ Lisette Model, citada por Jain Kelly, *Darkroom 2*, Nueva York, 1978, Lustrum Press, p. 69.
- ¹⁹ Cf. *Louis Faure*, París, Centro Nacional de la Fotografía, 1992, fotografía n° 3.
- ²⁰ André Breton, "Les vases communicants" [1932], *Œuvres complètes*, t. II, París, Gallimard, 1992, p. 181.
- ²¹ Cf. Sergueï M. Eisenstein, *Cinématisme, peinture et cinéma* (traducido del ruso por A. Zouboff), Bruselas, Complexe, 1980; Louis Aragon, *les Collages*, París, Hermann, 1980.
- ²² En 1934 Rémy Duval escribió: "Por medio de una cámara con película, los aficionados fueron quienes de manera muy simple lograron las sobreimpresiones: olvidándose de girar el botón. Se desecha la foto obtenida de esa manera. Es un error. El azar tiene, como Jano, un aspecto doble; puede ser bienaventurado. El rostro de la mujer amada se reflejará con alegría en un lago romántico... Nunca tire una foto que parezca detestable. Es una fuente de poesía donde el mundo se transfigura en aspectos extraños e inquietantes, reveladores de figuras desconocidas sin por ello perder su realidad" (Rémy Duval, "Surimpressions", *Photo-ciné-graphie*, n° 15, mayo de 1934, pp. 8-9, citado por Dominique Baqué, *les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes Jacqueline Chambon, 1993, p. 132)
- ²³ Lautréamont, *les Chants de Maldoror* [1869], París, Flammarion, 1990, p. 289.
- ²⁴ André Breton, *l'Amour fou* [1937], *Œuvres Complètes*, t. II, París, Gallimard, 1992, pp. 680-681.
- ²⁵ *Id.*, *Nadja*, París, Gallimard, 1964, p. 20.
- ²⁶ La expresión pertenece a Apollinaire. La cita es de Werner Spies en "Une poétique du collage", *Éluard et ses amis peintres*, París, Centre Georges Pompidou, 1982, p. 55.
- ²⁷ André Breton, *les Pas perdus*, París, Gallimard, 1970, p. 73.
- ²⁸ André Breton, (*la Clé des champs*, *op. cit.*, p. 20) escribió: "Humor objetivo, azar objetivo: estos son los dos polos entre los cuales el surrealismo cree poder esparcir sus destellos"
- ²⁹ Cf. André Breton, *l'Amour fou*, *op. cit.*, p. 690.
- ³⁰ Antoine Augustin Cournot, *Matérialisme, vitalisme, rationalisme. Études sur l'emploi des données de la science en philosophie* [1875], París, Vrin, 1979, p. 175.
- ³¹ Jean-Philippe Charbonnier, entrevista con el autor, 9 de diciembre del 2001.

- ³² Cf. Alexander Kohn, *Par hasard ou par erreur. Chance et malchance dans les grandes découvertes scientifiques*, París, ESHEL, 1990, p. 199; Jean Jacques, *l'Imprévu ou la science des objets trouvés*, París, Odile Jacob, 1990, pp. 175-199; Rémy Lestienne, *le Hasard créateur*, París, la Découverte, 1993.
- ³³ Ernst Mach, *la Connaissance et l'Erreur*, París, Flammarion, 1908, p. 292.
- ³⁴ Gaston Tissandier, *les Merveilles de la photographie*, París, Hachette, 1874, p. 51.
- ³⁵ Jean Jacques, *op. cit.*, p. 115.
- ³⁶ Pablo Picasso, citado por Jean Jacques, *op. cit.* p. 123.
- ³⁷ Carlo Ginzburg, "Traces. Racines d'un paradigme indiciaire", *Mythes, Emblèmes, Traces. Morphologie et Histoire*, París, Flammarion, 1989, p. 167. Louis Pasteur (citado por Jean Jacques, *op. cit.*, pp. 184-185) acaso no decía: "Le hasard ne favorise que les esprits préparés."
- ³⁸ Mucho antes que Man Ray, Ingres, en una carta de 1862, empleó por descuido el término "fautographie". La carta es reproducida por Michel F. Braive, en *l'Âge de la photographie. De Népce à nos jours*, Bruselas, la Connaissance, 1964, p. 118. Man Ray parece haber empleado por primera vez el término "fautographie" en una entrevista inédita en diciembre de 1960 ("Man Ray par lui-même", entrevista inédita con F.-Christian Toussaint, diciembre de 1960, colección Lucien Teillard, citado por Emmanuelle Rouxeau de l'Écotais en, *le Fonds photographique de la dation Man Ray. Étude et inventaire*, tesis doctoral, universidad París IV, 1997, pp. 472-473). Una entrevista publicada en 1973 lleva igualmente el título "Man Ray Fautographe" (entrevista de Irmeline Lebeer, *l'Art vivant*, n°44, noviembre de 1973, pp. 25-27). Aprovecho la ocasión para agradecer a Emmanuelle Rouxeau de l'Écotais por sus pertinentes consejos sobre Man Ray.
- ³⁹ Raymond Queneau, "Saint-Glinglin chez les médians", *Poésie 44*, n°21, 1944, p. 44.
- ⁴⁰ Retomo aquí el título del texto escrito en 1922 por Tristan Tzara para el prefacio de *Champs délicieux* de Man Ray.
- ⁴¹ Man Ray, "Man Ray par lui-même" (entrevista inédita con F.-Christian Toussaint), citado por Emmanuelle Rouxeau de l'Écotais, *op. cit.*, p. 472.
- ⁴² Man Ray, "Man Ray Fautographe" (entrevista de Irmeline Lebeer), *art. cit.* p. 26.
- ⁴³ *Id.*, "Photography Is Not Art", *View*, n°1, abril de 1943, vuelto a editar en Man Ray, *Ce que je suis et autres textes*, París, Hoëbke, 1998, p. 59. No me fue posible consultar el original de este número de *View*, ni corroborar si las fotografías estaban junto al texto.
- ⁴⁴ *Id.*, *La photographie n'est pas l'art*, París, GLM, 1937, plancha I.

⁴⁵ *Id.*, Man Ray, "Man Ray par lui-même" (entrevista inédita con F-Christian Toussaint), citado por Emmanuelle Rouxeau de l'Écotais, *op. cit.*, p. 472.

⁴⁶ Lee Miller, en una carta dirigida probablemente a su hermano en 1929, citada por Alain Sayag, "Les abstractions et la photographie", *Vive les modernités!* (catálogo del 30º Encuentro internacional de fotografía) Arles, Actes Sud, 1999, p.56.

⁴⁷ Cf. Josef Maria Eder, *Théorie et pratique du procédé au gélatino-bromure d'argent*, París, Gauthier-Villars, 1883, p. 72-75; René d'Héliécourt (dir.), "Les amphipositives", *Les Surprises du gélatino*, *op. cit.*, pp. 31-35.

⁴⁸ Man Ray, "Man Ray Fautographe" (entrevista de Irmeline Lebeer), *art. cit.* p. 26. Por razones de coherencia empleo el término genérico "fotograma" para describir las fotografías hechas sin cámara de Man Ray y de Moholy-Nagy, pero conservo, en las citas de este último, su apelación de "rayógrafo".

⁴⁹ *Id.* *Autoportrait*, París, Seghers, 1964, p. 119.

⁵⁰ Cf. Clément Chéroux, "Les récréations photographiques. Un répertoire de formes pour les avant-gardes", *Études photographiques*, nº5, noviembre de 1998, pp. 72-96.

⁵¹ Henri-Irénée Marrou, *De la connaissance historique*, París, Seuil, 1954, p.103.

⁵² *Ibid.*, p. 104.

⁵³ André Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 179.

⁵⁴ Cf., Jean-Yves Jouannais, *Infamie*, París, Hazan, 1995 et *Artistes sans oeuvres. I would prefer not to*, París, Hazan, 1997, pp. 112-113.

⁵⁵ Max Ernst, *Écritures*, París, Gallimard, 1970, p. 244.

⁵⁶ Roland Barthes, "La mort de l'auteur" [1968], *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, París, Seuil, 1984, p. 65. Los numerosos autorretratos de Man Ray parecen contradecir el intento por desacralizar al autor descrito aquí. Pero es necesario observarlos atentamente para comprender que a excepción de algunos autorretratos utilitarios –destinados a presentar "socialmente" a Man Ray como fotógrafo– éste rara vez emplea su propia efigie con fines autobiográficos. En sus autorretratos, Man Ray no muestra al autor; lo convierte en tema y en un pretexto para la invención visual.

⁵⁷ Clement Greenberg, "Avant-garde et kitsch", *Art et Culture. Essais critiques*, París, Macula 1988, p. 13, nota 2.

⁵⁸ Rosalind Krauss, "Les espaces discursifs de la photographie", *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, París, Macula, 1990, p. 52.

⁵⁹ Man Ray, nota manuscrita del 2 de octubre de 1966, reproducida en "Man Ray on the future, an interview by Ed Hirsch and Ben Zar", *Popular Photography*, vol. 60, nº1, enero de 1967, p. 98.

⁶⁰ *Id.*, "L'âge de la lumière", *Minotaure*, nº3-4, 1933, p.1.

⁶¹ Cf., Roland Barthes, "Cy Twombly ou "Non multa sed multum", *Œuvres complètes*, t. III, París, Seuil, 1995, pp. 1033-1047.

⁶² Al igual que con Man Ray, podrá parecer contradictorio incluir la obra de Frank en un capítulo acerca del cuestionamiento de la noción de autor. Sin embargo, en la obra de Frank, si el autor interviene, no lo hace como autoridad técnica o creadora, o como un artista demiurgo y romántico, sino en un marco autobiográfico; es decir, como tema.

⁶³ Cf. Robert Frank, *les Américains*, París, Delpire, 1958; "La Camera pobre – The Cheap Camera", *Photo Vision*, nº17, 1981; "Toy Camera, Work II", *Shots*, nº53, septiembre de 1996; "Nancy Rexroth, from the Gut" (entrevista de Jacqueline Russel), *Shots*, nº65, septiembre de 1999, pp. 22-29; Gabriel Bauret, "Fotopovera. De la photographie exercée avec peu de moyens" y B. Delamain, J. Hémon, "Les outils de la fotopovera", *Photographies magazine*, nº39, marzo de 1992, pp. 54-61 y pp. 78-80.

⁶⁴ Cf., Bernard Plossu, Serge Tisseron, *Nuages/Soleil*, París, Marval, 1994; Bernard Plossu, *Los años almerienses con cámaras juguete, 1987-1997*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1996.

⁶⁵ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 15.



57
Alphonse Poitevin,
autorretrato, ca. 1861, Biblioteca
Nacional de Francia.

La fotografía de los fluidos o los lapsus del revelador

No tire jamás los clichés que le parezcan detestables. Son una fuente de poesía mediante la cual el mundo se transfigura y adquiere aspectos extraños e inquietantes, capaces de revelar figuras desconocidas sin por ello perder su realidad.

Rémy Duval¹

Teoría de los espectros

En 1891, Léon Wulff, redactor en jefe de la revista *Progrès photographique*, recibió una carta de un aficionado de la ciudad de Lyon, bastante molesto, que ostentaba el oportuno apellido de *Ratelade*¹. La carta decía:

“Señor redactor en jefe de *Progrès photographique*,
Como pasatiempo acostumbro preparar yo mismo mis vidrios con la gelatina de bromuro y, a menudo, empleo clichés malogrados o que no presentan suficiente interés para conservarlos. Así, me ha sucedido que después de emplear los reactivos más fuertes para limpiar antiguos clichés, he encontrado sobre ciertos vidrios, ya sea parte de un paisaje o de determinados retratos. (...) Ante la imposibilidad de borrar las huellas de los antiguos clichés, decidí verter la emulsión sobre estos vidrios, seguro de que la imagen apenas perceptible que se encontraba

¹ N. DEL T. : Juego de palabras con *rater*; “echar a perder”, “fallar”.

en ellos no dañaría en absoluto la prueba futura. ¡Pero desgraciadamente me equivoqué! La imagen, resistente a los lavados, en vez de permanecer oculta e invisible bajo la nueva capa, se volvió bastante más nítida y se mezcló con uno de mis paisajes, dándole al cliché la apariencia de ser una trampa para fantasmas, por decirlo de algún modo. Este incidente me volvió a ocurrir hace poco y de manera muy singular: cuando realizaba una prueba estereoscópica que representaba la casa de uno de mis amigos con el jardín y tres personas en una alameda, al revelar el cliché constaté la presencia de un cuarto personaje y fragmentos de un paisaje que no pertenecían al que acababa de capturar. Sin embargo, al imprimir y montar una copia de este cliché, luego de examinarlo atentamente en el estereoscopio, reconocí que el intruso pertenecía a un paisaje que había realizado aproximadamente ocho años antes, en el que aparecía uno de mis amigos en su jardín²².

A pesar de que las muestras de este tipo que se conservan actualmente son escasas (figura 57), el incidente descrito solía ser frecuente. Los manuales sobre el daguerrotipo o el colodión –procedimientos en los cuales el empleo de placas fallidas era común– están llenos de desventuras similares. También los grabadores, que con frecuencia volvían a utilizar sus placas, y por lo tanto eran víctimas regulares de sus arrepentimientos, dieron a este tipo de figuraciones accidentales el nombre de “imágenes fantasmales”²³. En fotografía se emplea el mismo campo semántico para describir estas apariciones imprevistas, causadas por un negativo mal limpiado o por una desafortunada superposición de dos o más imágenes, un desplazamiento brusco de la cámara e incluso por un agujero en el fuelle. Para retomar

la afortunada expresión de Ratelade, diremos que el cliché se convierte en una “trampa para fantasmas”, cuando no está “embruja” con “espectros” o “aparecidos”. Es cierto que por su aspecto inmaterial y transparente, estas figuras incidentales de contornos vaporosos corresponden perfectamente con la iconografía más aceptada de la gente fantasmal. En aquellos tiempos en que había una gran fascinación por las mesas giratorias y por el espiritismo, a estos fantasmas fotográficos no les hacía falta nada para ser considerados como fantasmas verdaderos.

William H. Mumler, que es considerado por los anales de la fotografía y del ocultismo como el primer operador que propuso a sus clientes hacer aparecer sobre su retrato el retrato del difunto, cuenta sus comienzos como fotógrafo espiritista de la siguiente manera: “En 1861 trabajaba como grabador en la ciudad de Boston, donde a menudo me juntaba con un joven que era empleado en un estudio fotográfico de Washington Street, dirigido por una tal señora Stewart. Por entonces yo tenía la costumbre de realizar de vez en cuando determinados ensayos con la cámara fotográfica y mis conocimientos de química. Un domingo en que me encontraba a solas en el estudio intenté retratarme a mí mismo y al terminar de revelar me di cuenta de que una segunda figura humana había aparecido en la imagen. Al principio tuve la impresión, al igual que tantas personas en esa época, de que la imagen no estaba completamente limpia, que la figura que se había formado a mi lado debía provenir de la placa de vidrio, y fue así que presenté el problema a las personas interesadas. Pero otras experiencias posteriores, realizadas en condiciones que excluían esta posibilidad, reforzaron mi convicción

de que el poder por el cual se habían producido esas formas estaba más allá del control humano; de hecho, los expertos, desafiados por el público para que reprodujeran una imagen similar, jamás lo consiguieron”⁴.

El testimonio de Mumler es arquetípico por más de un motivo. En primer lugar, como la mayoría de los relatos que cuentan el descubrimiento de fenómenos ocultos, atribuye su hallazgo al azar. El operador descubre de manera fortuita su capacidad para retratar el espíritu de los difuntos en una fotografía. Pero ya que usualmente se relaciona a los errores con el azar, Mumler afirma, por precaución, que estas apariciones podrían ser el resultado de simples torpezas del operador, hipótesis inmediatamente descartada y trascendida mediante la evocación de un “poder” oculto... y por lo tanto, inexplicable según los razonamientos convencionales. Esta retórica sutil, que sugiere que el experimentador ha sobrepasado la posibilidad de equivocarse, es empleada frecuentemente por los espiritistas. Louis Darget, un militar en retiro, aficionado al ocultismo, escribió al reverso de una fotografía de un cura “desdoblado” (figura 58): “He aquí un doble fluídico, un cuerpo astral o cuerpo espiritual. Si se tratara de una doble impresión, el doble del cura habría tenido que sobrepasar el cuerpo verdadero hacia la derecha, pero lo que podemos ver no es otra cosa que el rostro astral inclinado hacia la derecha. Una doble impresión que se hubiese producido en sentido vertical hubiera provocado también la aparición de un doble cinturón, pero como podemos apreciar, los botones blancos no se ven abajo del collarín del fantasma, todo el fantasma está empequeñecido, condensado, fundido en el cuerpo verdadero, tal como dice el señor Durville en la página 36 de *Fantômes des vivants* [Fantasmas de los vivos].



58

Aficionado anónimo,
“Un padre y su doble”, colección
Darget, años 1900, colección Bernard
Garret, París.

El fantasma se vuelve luminoso en la parte superior, luego se contrae, se condensa y toma la forma que podemos apreciar en la imagen⁷⁵.

Basta con comparar el retrato del eclesiástico con cualquier otra sobreimpresión accidental –reconocida como tal (figura 59)– para entender, una vez más, que una misma imagen fotográfica puede ser juzgada por algunos como un error intrascendente, en tanto que otros la verán como una prueba de la existencia de los fenómenos espiritistas, incluso como todo un logro para el ocultismo. Guillaume de Fontenay, que se dedicó a compilar en un pequeño libro los errores más comunes de los aficionados, y a demostrar que estos son el origen de las confusiones que atribuyen estas fallas al espiritismo, escribió con acierto: “Es casi imposible enumerar todos los errores que pueden producirse, todos los accidentes que suelen ocurrir, principalmente entre los aficionados. En la mayoría de los tratados de fotografía se dedica un capítulo completo a estos sinsabores y, por lo general, se intitula “Fallas”. Pero al toparse con cualquiera de estos errores, sobran herejes que sienten la tentación de cantar victoria y consideran sus fracasos como un verdadero logro⁷⁶. ¿Fracaso... o éxito? En suma, se vuelve a plantear aquí la pregunta de Arthur Danto: ¿Cómo una misma forma visual puede suscitar tanta oposición entre quienes la examinan? Un último ejemplo nos ayudará a comprenderlo.

Mecánica de los fluidos

A fines de 1895 el físico alemán Wilhelm Conrad Röntgen, que estudiaba desde hacía algunos meses las radiaciones provocadas por el paso de una chispa eléctrica a través



59

Aficionado anónimo,
retrato doble, imagen sacada de un álbum
de los años 1900, Museo Nicéphore
Niépce, Chalon-sur-Saône.

de un tubo de Crookes (o al vacío), descubrió una forma de radiación desconocida, que llamó de manera provisoria "Rayos X". Con la ayuda de estos rayos el 22 de diciembre realizó la primera imagen de huesos humanos fotografiados a través de la envoltura carnal: la de la mano ensortijada de su esposa Bertha (figura 60). Apenas anunció el descubrimiento, este provocó gran efervescencia en la comunidad científica. El experimento, poco complicado en sí, fue reproducido y verificado en los principales laboratorios del planeta. La medicina entrevió de inmediato el interés de estos rayos, ya que permiten ver a través del cuerpo sin tener que abrir la carne: diagnosticar sin realizar una disección⁷. Otras aplicaciones caprichosas y sorprendentes fueron mencionadas de la misma manera. Algunos, que atribuían fantásticas propiedades curativas a los rayos X, los utilizaron para el tratamiento de enfermedades cutáneas, para luchar contra la tuberculosis o erradicar bacterias⁸. Y puesto que estos rayos perciben lo que habitualmente no se ve, los más ingenuos pensaron por un instante que podrían devolver la vista a los ciegos⁹. A finales del siglo XIX, el descubrimiento de Röntgen parecía ser el remedio universal, la panacea que curaría a la humanidad de todos sus males.

Fuera de la comunidad científica, los rayos X también fueron objeto de un interés poco común por parte del gran público. Si el descubrimiento logró tal éxito popular, ciertamente se debió a que estos rayos invisibles, acompañados del aura de lo desconocido, alimentaron el gusto de las masas por lo fantástico. Algunos empresarios muy hábiles pronto aprendieron a sacar provecho de la fascinación del público por un fenómeno tan misterioso. Los artistas que ofrecían espectáculos de sombras, asociados con



60

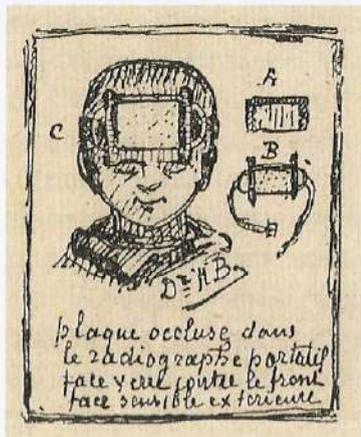
Wilhelm Conrad Röntgen,
la mano de Berta Röntgen, primera
radiografía humana, 22 de diciembre de
1895, Museo Röntgen, Lennep.

los charlatanes de las ferias, organizaron sesiones de rayos X a veces en alternancia con otro descubrimiento de finales de 1895: el cinematógrafo de los hermanos Lumière. La propiedad que tienen los rayos X de hacer brillar con una extraña fluorescencia todos los objetos de vidrio ubicados a proximidad fueron igualmente utilizadas para asustar al público durante estas sesiones de “neo-ocultismo”¹⁰.

Por su parte, los verdaderos practicantes del ocultismo consideran que estas farsas dignas del teatro guiñol tienden a desacreditar la validez de sus sesiones tradicionales, y no las aprecian en lo absoluto. Sin embargo, la credibilidad de los rayos X es utilizada con facilidad para legitimar antiguas creencias. Así, el don de la clarividencia, o la posibilidad de ver a través de cuerpos opacos, encuentra una explicación racional en el descubrimiento del doctor Röntgen. La célebre señorita Pedegasche, que en el siglo XVIII, podía distinguir lo que estaba oculto en las entrañas de la tierra, aquel individuo que el matemático Huygens había observado en la prisión de Amberes y que era capaz de ver bajo la ropa siempre y cuando esta no fuera roja, el joven de Massachusetts que indicaba en la piel el lugar de las fracturas, la paciente histérica del doctor Pétrin que podía ver el interior de un sobre cerrado y tantos otros clarividentes¹¹ “poseen una especie de tubo de Crookes, muy desarrollado, en conexión con su sentido visual, de manera que los objetos ocultos para los ojos corrientes están expuestos por la luz astral a los rayos catódicos generados por estos médiums; las imágenes *se fotografían* en su cerebro”¹², como escribe un cronista de la revista *La Revue spiritiste* en 1897. Existen por lo tanto, según Jules Bois, “miradas que lanzan rayos X”¹³, capaces, al igual que los rayos del mismo nombre, de ver a través de los cuerpos opacos.

Si los rayos X consolidan antiguas prácticas ocultas, también generan otras nuevas. Permiten augurar, por ejemplo, que próximamente será posible, gracias a un dispositivo similar, conocer mejor el interior de la caja craneana. Cómo no esperar, en efecto, ante el prodigio del esqueleto humano fotografiado a través de la epidermis, que pronto será posible fotografiar el cerebro y, por qué no, los pensamientos que contiene. William Crookes, el eminente físico y químico inglés, cuyos tubos eran regularmente utilizados en radiografía, evoca él mismo esta hipótesis durante una conferencia en la Sociedad de ciencias físicas de Londres¹⁴. Con la ayuda de los rayos X y de una extraña corona colocada alrededor de la cabeza, el hijo del célebre inventor Thomas Edison, que buscaba seguir los pasos de su padre, intentó igualmente fotografiar sus pensamientos¹⁵. A fines del siglo XIX y comienzos del XX ya resultaba difícil enumerar, puesto que eran demasiados, los operadores que intentaron fijar sobre la placa sensible sus circunvoluciones cerebrales: los doctores Patrick O'Donnel y A.M. Veeder en Estados Unidos, Ingles Rogers en Plymouth, René Bertin en Viena, y muchos más¹⁶.

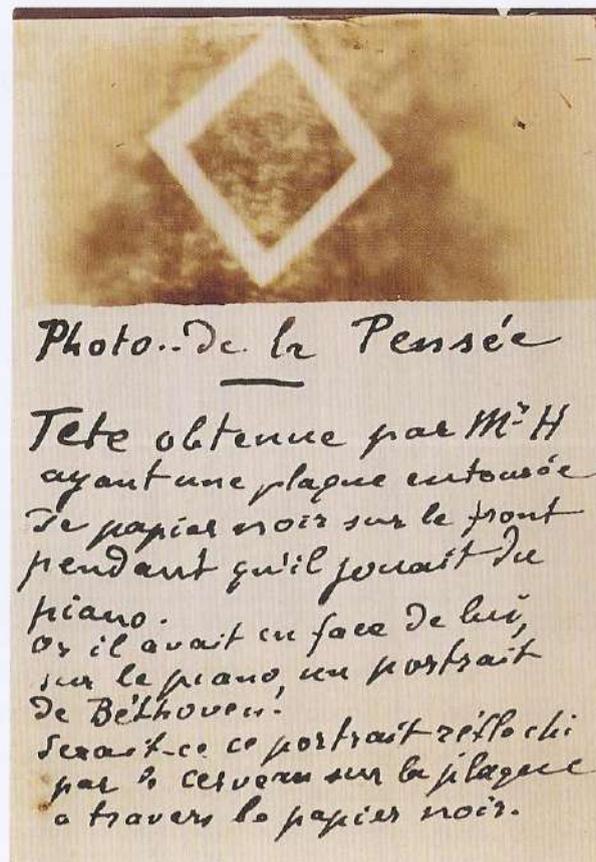
En Francia fueron el doctor Hyppolyte Baraduc, un especialista en enfermedades nerviosas, y Louis Darget quienes elaboraron un pequeño dispositivo para fotografiar los pensamientos: *el radiógrafo portátil* (figura 62), cuyo nombre señala cuán inspirado está en el descubrimiento de Röntgen¹⁷. El aparato consiste en un pequeño estuche opaco dotado de una placa sensible que se fija en la frente con la ayuda de un cintillo. Al igual que ocurre con los rayos X, el equipo fotográfico se reduce al mínimo necesario (no hay cámara oscura ni objetivo) y, como ocurre con las radiografías, el operador coloca la placa sensible sobre la



superficie cuyo interior se desea visualizar. Al igual que los radiógrafos, que colocan la placa bajo la mano para fotografiar las falanges, Baraduc y Darget estimaron, a pesar de no contar con la menor evidencia, que bastaría con colocar una placa en la frente del ser humano para fotografiar sus pensamientos. Para Darget, “el

pensamiento es una fuerza que emite rayos, creadora, casi material. (...) Cuando el alma humana emite un pensamiento hace vibrar el cerebro, lo hace irradiar el fósforo que contiene y los rayos se proyectan hacia el exterior”¹⁸. A diferencia de Baraduc, que con semejante método sólo consiguió producir vagos remolinos deformes, manchas o nubes, Darget obtuvo formas claras y a veces incluso figurativas. De este modo, cuando colocó el radiógrafo portátil sobre la frente del señor H., que se esforzaba en interpretar al piano una partitura de Beethoven, consiguió que el retrato de este compositor, proyectado por el cerebro del pianista, se proyectara en la placa fotográfica (figura 61). Y cuando la señora A. contemplaba un mapa celeste, lo que logró obtener de este modo fue la imagen de dos esferas: un planeta y su satélite (figura 63).

Y siguiendo el modo de operar de la radiografía, estos científicos intentaron fotografiar el fluido vital. En un primer intento el cuerpo del propio operador sirvió como una “ampolleta de Crookes, entregando voluntariamente, para estos clichés, su luz catódica”¹⁹. De este modo,

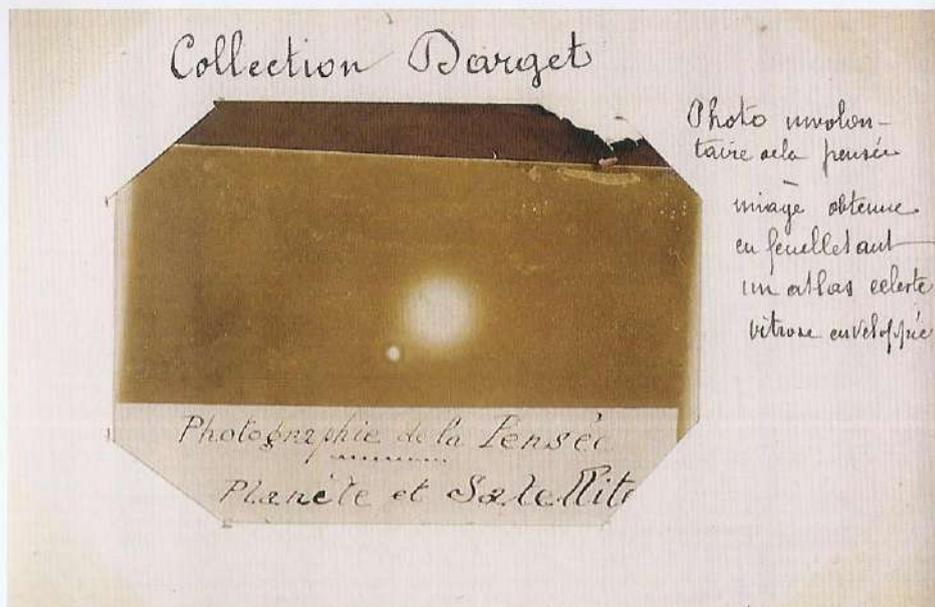


61

Louis Darget,
“Photo... del pensamiento”, ca. 1896,
colección Bernard Garrett, París.

62

Página anterior: Radiografía portátil.
croquis tomado del libro de Fernand Girod, *Pour
photographier des rayons humains*, París, Bibliothèque
Générale d'Éditions, 1912, p. 149.

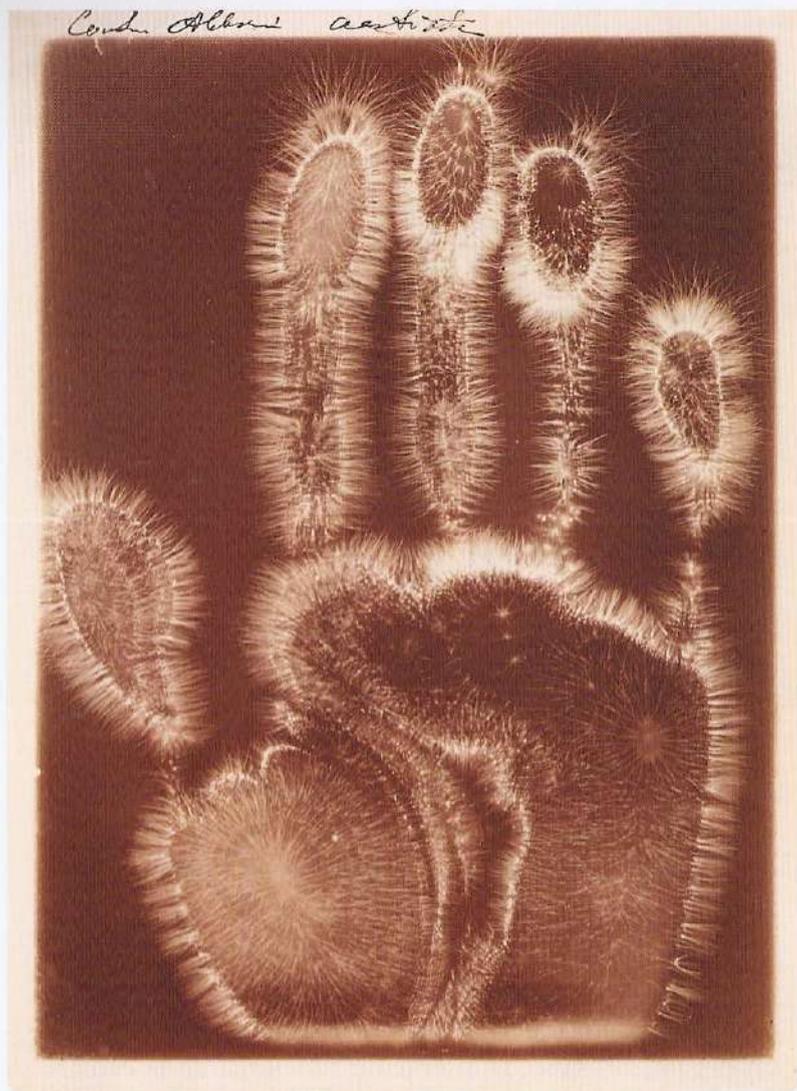


63

Louis Darget, "Fotografía del pensamiento. Planeta y Satélite", ca. 1896, colección Bernard Garrett, París.

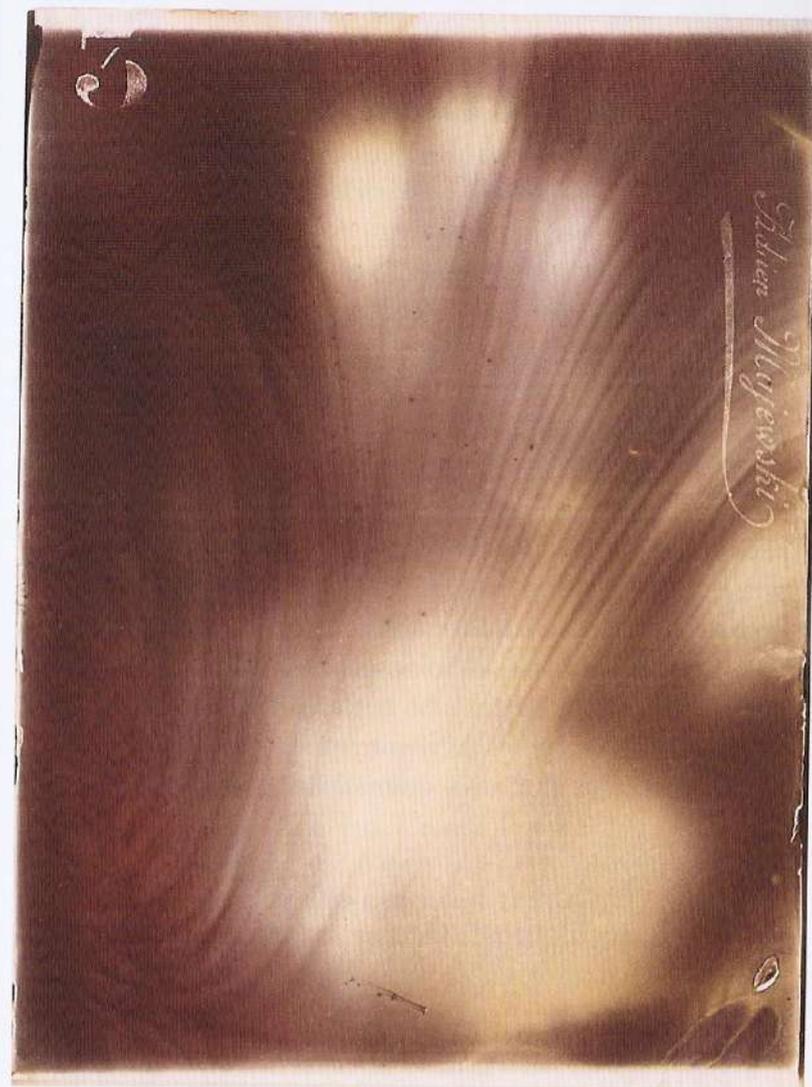
cogiendo con una mano la bobina generadora de corriente y poniendo la otra sobre la placa, Jacob von Narkievicz Jodko obtuvo la imagen de su propio fluido vital (figura 64)²⁰. Este dispositivo radiográfico, revisado y corregido sin cesar, fue privado más adelante de otro de sus componentes: después de demostrar que la utilización del tubo de Crookes era innecesario se suprimió el uso de la bobina eléctrica, ya que la energía del médium debía ser suficiente como para tener que recurrir a la electricidad. A partir de entonces, es mediante la cámara más sencilla, colocando simplemente la palma de la mano o la punta de los dedos sobre la placa fotográfica, que Hippolyte Baraduc, Louis Darget, Adrien Majewski (figura 65) y tantos otros obtuvieron un grupo de imágenes que Albert de Rochas se obstinaba en llamar "radiografías"²¹. Pero la referencia al modelo radiográfico se extiende bastante más allá del dispositivo técnico. Las fotografías del fluido vital y las producidas por los rayos X responden a una misma voluntad de instrumentalizar la experiencia cognitiva: se trata de hacer visible el interior del ser, pero sobre todo de emplear estas imágenes para establecer un diagnóstico. Al examen físico que permiten los rayos X corresponde el examen psíquico, conseguido a través de la fotografía de los fluidos: "El efluvio no emanará del mismo modo de un organismo mórbido que de un organismo sano; la alteración funcional de la cámara repercutirá en el régimen del flujo de las fuerzas. Si este descubrimiento, que por ahora está en estado embrionario, se confirmara, sería la revolución radical de la ciencia del diagnóstico", escribe Marius Decrespe en 1896²².

En 1897 el doctor Jules Bernard Luys comenzó a realizar experimentos similares. Este célebre neurólogo, jefe de servicio en el hospital de la Salpêtrière, luego en



64

Jacob von Narkievicz Jodko,
effluvia de una mano electrificada
puesta sobre una placa fotográfica, *ca.*
1896, Fondos Camille Flammarion,
Juvisy-sur-Orge.



65

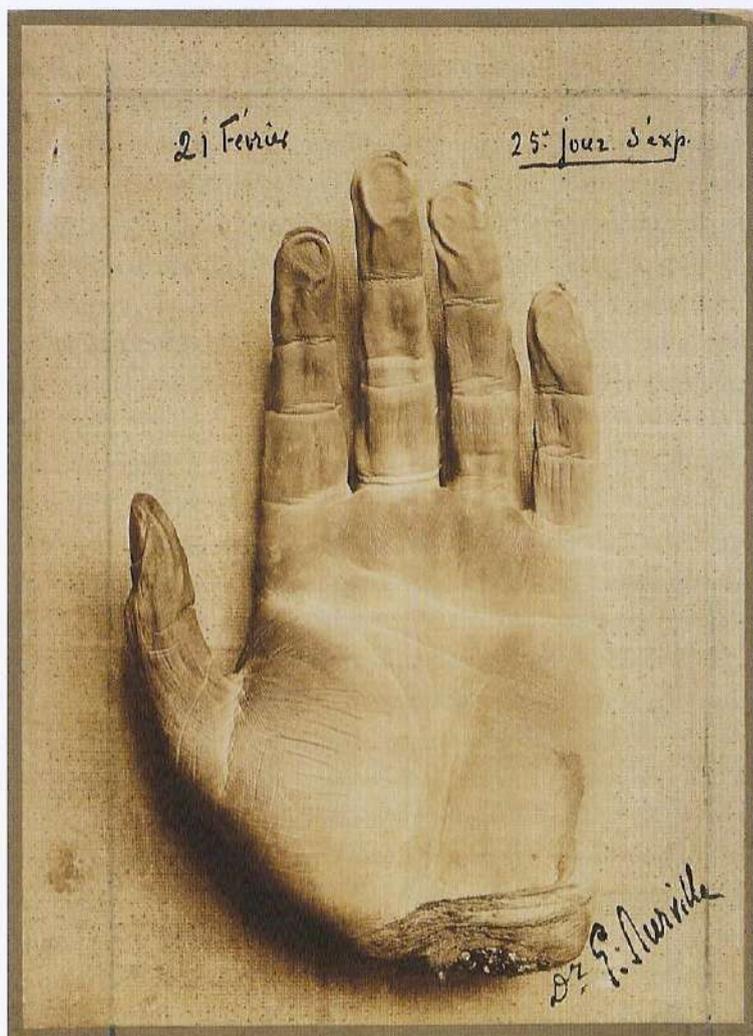
Adrien Majewski, effluvia
de una mano puesta sobre una placa
fotográfica en el baño del revelador, *ca.* 1900,
Fondos Camille Flammarion,
Juvisy-sur-Orge.

el de la Charité, había comenzado a utilizar la hipnosis a partir de 1880, siguiendo los consejos de Jean Martin Charcot. Con la ayuda de su jefe de laboratorio, el doctor Gérard Encausse, más conocido en los medios ocultistas bajo el seudónimo de "Papus", se dedicó a realizar experiencias de hipnosis sensacionalistas que le valieron una reputación escandalosa. Todo París se precipitó en estas sesiones públicas, que los periódicos llegaron a anunciar en la sección de espectáculos²³. En mayo de 1897, algunos meses antes de su muerte, Luys se dedicó a la fotografía de los efluvios digitales, junto a su colega Emile David²⁴. Si sus experiencias fueron posteriores a las de Baraduc o de Daraget, estas se beneficiaron sin duda de la celebridad de Luys, gozaron de una repercusión mediática mucho más importante y desencadenaron una polémica sin precedentes. Durante el verano de 1897, se llevó a cabo un verdadero "debate de los fluidos" que opuso a los defensores de la Escuela *efluvista* a algunos expertos en física y química fotográfica.

"La más hermosa colección de accidentes": fotos y actos fallidos

Como se recordará, en *La formación del espíritu científico*, Gaston Bachelard recomendó abordar el conocimiento "en términos de obstáculos"²⁵, y en la fotografía de los fluidos, tal como se practicaba a principios de siglo, hubo dos obstáculos mayores que viciaron esta experiencia cognitiva. El primero se produjo durante la realización del experimento y el segundo durante su interpretación, es decir: un accidente en el proceso y un error de juicio. De hecho, fue sobre estos dos puntos que los expertos se basaron para refutar las teorías de los efluvistas.

En un primer momento, la Sociedad Francesa de Fotografía, a la que Luys entregó dos impresiones de sus experimentos, solicitó a diversos especialistas que preparasen un informe sobre las condiciones en que se realizaron estas fotografías de fluidos²⁶. Para René Colson, la placa fotográfica preparada con gelatina de bromuro de plata "se encontraba por el hecho de su extrema sensibilidad, rodeada de numerosas influencias que tienden a crear una verdadera confusión; en la fotografía convencional conducen a diversas fallas, veladuras accidentales y manchas, cuyo origen es imprescindible determinar con el objeto de remediarlas; en las investigaciones científicas, como ocurre con la fotografía de lo invisible o en la fotografía que se realiza a través de cuerpos opacos, estas influencias inducen fácilmente a equivocarse acerca de las causas verdaderas que provocan el fenómeno observado"²⁷. Y es precisamente a determinar las "verdaderas causas" de estos accidentes, artefactos u obstáculos que se dedican por turno Colson, Dujardin, Houdaille, Guébard e Yvon a través de las columnas del *Boletín de la Sociedad francesa de fotografía*²⁸. Muy pronto no cupo duda de que las marcas sobre las placas no eran de naturaleza síquica sino química. La prueba más contundente la ofreció Paul Yvon al comparar la acción de su mano sobre las superficies sensibles de la placa fotográfica con la de un cadáver de la morgue (figura 66). En el primer caso la mano viva produjo efluvios, en tanto que la muerta no produjo ninguno. Puesto que los cadáveres están desprovistos de vitalidad por naturaleza, esto parecía confirmar las teorías efluvistas. Pero durante su segundo experimento Yvon calentó artificialmente la mano muerta hasta que esta alcanzó una temperatura de 35°C, y los efluvios volvieron a aparecer. Por ello, los

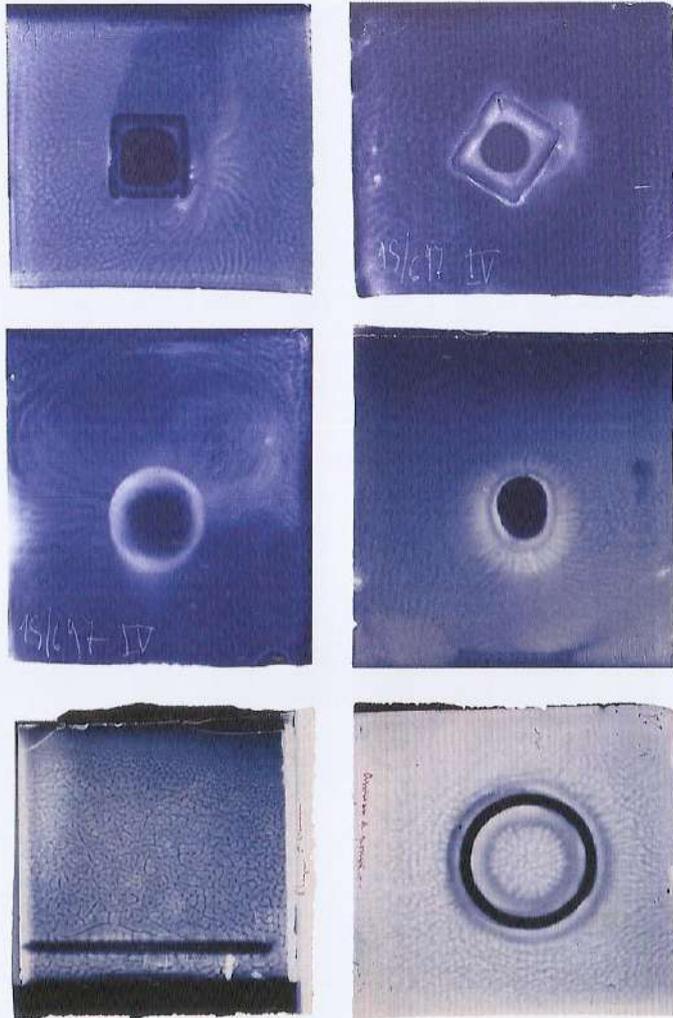


66

Gaston Durville y Roger Pillard,
mano de un cadáver momificada por
magnetismo, 21 de febrero de 1913,
Galería Gérard Lévy, París.

únicos efluvios cuya existencia fue demostrada con certeza, escribió un cronista, fueron aquellos que, al cabo de tres días de experimentos, comenzaron a incomodar las narices de los operadores²⁹.

Pero fue sin duda Adrien Guébard, profesor de física de la facultad de medicina, quien llevó esta refutación a su paroxismo. A través de unos veinte artículos, habitualmente sarcásticos, demostró que las dos causas principales de la confusión efluvista se debían a la mala disolución del revelador y a la acción que provocaba el calor de la epidermis. En su primera serie de artículos demostró que la aparición de múltiples manchas en forma de estrías o volutas era producto de una falta de homogeneidad del revelador, que dependiendo de su concentración, podía reducir la plata de la placa (figura 67). En cuanto a las formas de estos alineamientos, señaló que estos se deben a la agitación provocada por la inmersión de cuerpos extraños en los baños. De hecho, lo demostró fácilmente al reproducir la experiencia con pequeños objetos inanimados —comprensiblemente desprovistos de cualquier fluido vital— que sin embargo produjeron los mismos resultados que los dedos de los efluvistas (figura 67). En un segundo ataque aún más polémico, Adrien Guébard empleó en sus experimentos un dedo artificial, hecho a partir de un tubo de caucho lleno de agua caliente, y demostró que este era capaz de producir las mismas aureolas que las manos de los efluvistas más convencidos. Si el supuesto fluido vital no es más que simple calor humano, escribió Guébard, todo el mundo “effuvia”, en la misma medida en que el señor Jourdain, el personaje más crédulo de *El burgués gentilhombre*, aceptaba sin cuestionar todo lo que le decían³⁰.



67
 Adrien Guéhard,
 experimentos destinados a demostrar
 las causas de errores de la fotografía
 fluídica, 1897-1898, Museo de
 Historia Natural, Niza.

La última palabra al respecto la tuvo Albert Londe. En una carta fechada el 15 de diciembre de 1897, el jefe del servicio fotográfico del Hospital de la Salpêtrière agradeció al señor Adrien Guéhard el envío de algunos clichés suplementarios en los que éste destruye una vez más las teorías de los efluvistas: “Esto me interesa tanto más cuanto que mi laboratorio se ha convertido en el centro en el que se reúnen Baraduc, Mery, Varaigne, Ct. Tégard [seudónimo de Darget] y otros apóstoles del *Eco de lo maravilloso*. A pesar de que esto me hace perder mucho tiempo, los escucho, acepto sus pruebas y dentro de poco los haré repetir sus famosos experimentos. Pienso que después habrá material para un artículo divertido”. Le agradece, por último, haber explicado a través de las simples leyes de la física y la química tantas fotos de efluvios que constituyen, para él, “la más bella colección posible de accidentes operatorios debidos a la impericia del fotógrafo”³¹.

A estas alturas del proceso de conocimiento, todavía no es posible hablar de “error” –tan sólo de “accidente”. Algo imprevisto ocurrió durante los experimentos y la placa fotográfica lo grabó concienzudamente, puesto que esta no distingue entre lo habitual y lo accidental, lo previsto y lo imprevisto, “todo le es igual”, como escribió Hermann Vogel³². Esta capacidad de la fotografía para captar los efectos artificiales puede resultar fecunda, pues gracias a accidentes fotográficos similares fueron posibles numerosos descubrimientos científicos. Gracias también a esta hipersensibilidad de la placa Röntgen pudo demostrar la existencia de los rayos X. Los efluvistas habrían podido descubrir nuevos métodos para registrar el calor humano o la propagación de ondas alrededor de cuerpos sumergidos en un líquido, pero en vez de eso intentaron inventar la

fotografía del líquido vital. Eso demuestra que un segundo obstáculo –un verdadero error esta vez– intervino en el proceso cognitivo. Este segundo obstáculo apareció después de producirse el accidente, en el momento de su análisis. Fue, de acuerdo con los expertos más reconocidos en fotografía, el fruto “de imaginaciones verdaderamente fecundas”³³, el resultado de “interpretaciones fantasiosas”³⁴ por parte de los efluvistas, como escribió Guébhard, el “buen comandante Tégard [Darget], que atribuye al fluido los accidentes operatorios más variados, sin hacer distinción, y descubre –como el viajero que ve en cada silueta de roca una forma animada–, en las más mínimas manchas negras de (sus) clichés, las cosas más extraordinarias”³⁵. Es evidente que Darget no conocía aquel viejo adagio que advierte sobre el peligro que representan las ilusiones de una imaginación demasiado fecunda: “Aquel que extraña a su prometida debe tener cuidado de no confundir los latidos de su corazón impaciente con los fuertes golpes de los cascos de un caballo”.

En efecto, es Darget quien sobresale como el más inventivo en cuanto a la interpretación de los accidentes se refiere; y sin embargo, los excesos de la imaginación resultan en él más perceptibles. Por ejemplo, dos vagas manchas circulares, obtenidas en un experimento con la señora A. mientras esta miraba un mapa estelar con una placa en la frente, son interpretadas como un planeta y su satélite (figura 63). O, como ya se ha expuesto, a través del mismo sistema de asociaciones, un nubarrón de manchas irregulares se transforman en el retrato de Beethoven (figura 61). Por su parte, Adrien Guébhard subraya que Darget ve tantas marcas y máculas “como los adivinos que leen el oráculo en la borra del café”³⁶. Ciertamente es que el sistema

con el que Darget interpreta estas imágenes recuerda al de cualquiera de los métodos de adivinación conocidos. El experto descifraba sus fotografías de la misma manera que los adeptos de las artes adivinatorias interpretan las señales del destino: en la borra del café o en todo tipo de líquido turbio, en las entrañas de los animales, en el plomo fundido, en el espejo empañado por el aliento, en los grupos de estrellas, en las volutas de humo o en la forma de las nubes³⁷.

Sin embargo, a finales del positivista siglo XIX, estas prácticas atraviesan un profundo cuestionamiento. Algunos ya han comprendido que las señales del destino no emanan ni de los dioses, ni de las musas, ni del porvenir, ni de épocas ancestrales, sino de sí mismos. Mucho más endógenas que exógenas, estas señales son la manifestación de lo que en ese momento Théodore Flournoy describe como una “imaginación subliminal”, o de lo que Sigmund Freud comienza a llamar el “inconsciente”³⁸. Y fue precisamente en 1896 cuando Freud intuyó que el lapsus, los malos entendidos o las torpezas, los actos fallidos y los errores de lectura tienen la capacidad de revelar el inconsciente³⁹. En *Psychopathologie de la vie quotidienne* [Sicopatología de la vida cotidiana], donde formula estas hipótesis algunos años más tarde (la primera edición es de 1901), Freud escribe acerca de los errores de lectura: “En la mayoría de los casos es el deseo secreto del lector lo que deforma el texto, en el que introduce lo que le interesa y preocupa”⁴⁰. Errores de lectura similares se producen cuando Darget interpreta sus imágenes. Dependiendo de “lo que le interesa y preocupa”, transforma algunas manchas en planetas o en rostros. Su “deseo secreto” deforma la imagen –o más bien la *conforma*, ya que le da una apariencia

concreta a aquello que no la tenía. Como precisa Freud: “Para que se produzca el error de lectura, basta con que exista entre la palabra impresa y la palabra que la sustituye, una semejanza para que el lector pueda transformarla en el sentido deseado”⁴¹. ¿No es acaso lo que ocurre cuando Darget cree distinguir la silueta ni más ni menos que de dos focas, obtenida por un doctor que, curiosamente, se apellida... Fauque? (Véase la figura 80)

En suma, Darget ve en sus imágenes lo que quiere ver. Sus fantasmas no son otra cosa que sus propias obsesiones, “Lee en sí mismo como en un libro abierto”⁴², para retomar la hermosa frase de André Breton. La mirada de Darget sobre sus propias torpezas operatorias funciona según el principio freudiano de los errores de lectura. Sus fotos fallidas son tan reveladoras como los actos fallidos, sus errores de revelado se convierten en lapsus reveladores —o, para ser precisos, en lapsus del revelador.

La a-fotografía

La configuración teórica del presente capítulo difiere de los anteriores, ya que el campo de investigación es completamente distinto. A los movimientos de la vanguardia artística europea de los años veinte y treinta la precedieron los sospechosos practicantes de la fotografía ocultista de finales del siglo pasado. Man Ray y Moholy-Nagy, que provocaban voluntariamente ciertos errores con fines experimentales, fueron anteceditos por Darget, Luys o Baraduc, que los padecieron inconscientemente. A pesar de estas diferencias, la virtud del error sigue siendo válida,

¹ N DEL T.: “Fauque” se pronuncia [foc], como foca en francés.

pues permitía encontrar nuevos temas, descubrir potencialidades inéditas del medio fotográfico, u ofrecer una mejor comprensión de las intenciones del operador. Es sin duda por esta razón que la fotografía fallida actualmente es utilizada en psicoterapia o en psicoanálisis. Así, el doctor Gilles Perriot, un psiquiatra que se define a sí mismo como “fototerapeuta”, desde hace casi veinte años utiliza la fotografía como soporte para la verbalización entre sus pacientes de Châlon-sur-Saône (la cual, por cierto, fue la ciudad de Nicéphore Niépce). En el marco de lo que él llama “fototerapias de inspiración analítica”, recurre a toda imagen que pueda causar sorpresa: “las fuera de foco y las movidas, las rupturas en los encuadres y en las formas...”, y con ello permite que sus pacientes logren “liberar una palabra hasta entonces enterrada”⁴³. “Si estuviera obligado a proporcionar un ejemplo clínico de lo que espero que aporten en mis terapias estos soportes fotográficos, escribiría, mostraría una de estas fotos fallidas que hacen hablar a los pacientes, que nos conducen poco a poco a evocar nuestras impresiones y nuestro pasado. Los pacientes siempre toman este tipo de fotos, ya sea por un defecto técnico o por un accidente, que cobra la forma de un lapsus. Para ilustrar esto mostraré una falla en el revelado que produjo la yuxtaposición de dos imágenes: el pasillo del hospital que conduce al pabellón donde reside mi paciente y el pie del mismo en primer plano (figura 68). Es difícil que semejante error de revelado no evoque un rechazo (y una patada) de la hospitalización, o por lo menos, la ambivalencia de la paciente, como para no examinarla y conseguir que posteriormente desarrollara una mayor facilidad para expresar sus vivencias”⁴⁴. Perriot olvida precisarlo: en la mayoría de los casos (como pasaba con los efluvistas), no es el accidente

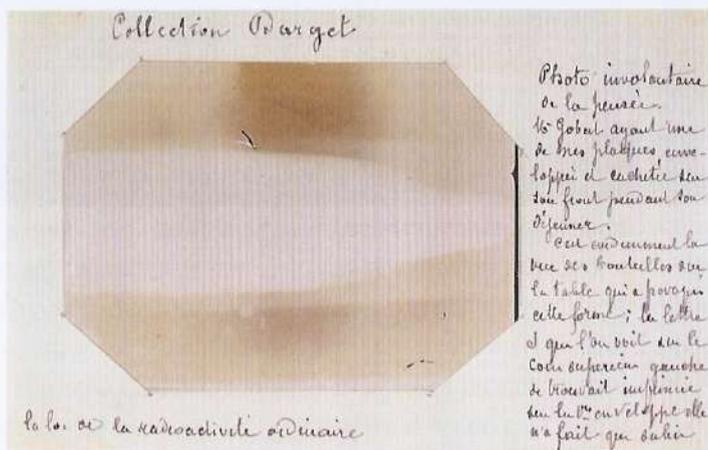
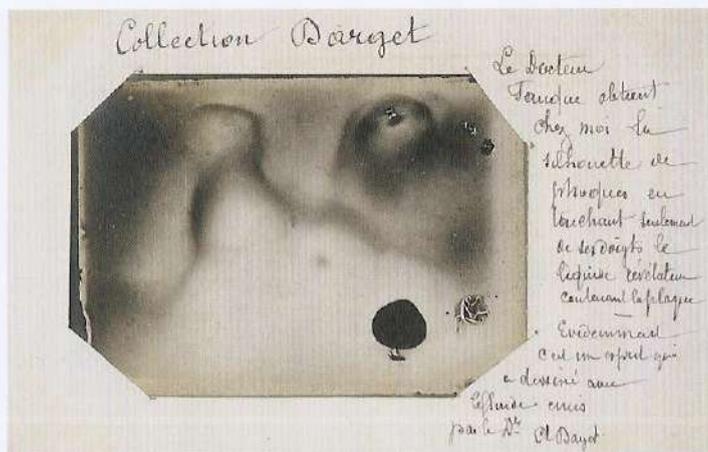
durante la toma lo que resulta revelador en sí mismo, sino la lectura efectuada más tarde por el mismo fotógrafo: en suma, el operador es también el primer observador.

Más allá de la foto fallida como un acto fallido, la desventura de los efluvistas permite comprender mejor la mirada que otorgamos a toda imagen. A este respecto es interesante notar que es a menudo en términos de “proyecciones” que Darget evoca los procesos de producción de sus fotografías⁴⁵. En enero de 1899, escribe por ejemplo en *Le Spiritualisme moderne* [El espiritualismo moderno]: “pareciera que la forma de una botella que mantenía intencionalmente en mi mente hubiera sido proyectada sobre la placa, que hubiera salido de mi cerebro, luminosa, y atravesado la caja craneana al igual que hacen los rayos X”⁴⁶ (figura 82). Si Darget evoca nuevamente los rayos X es porque en esta época representan “la proyección por excelencia”, de acuerdo con las palabras de Michel Frizot⁴⁷. En un sentido más vasto, la palabra “proyección” también se refiere al cinematógrafo, que acaba de ser inventado, y a todo un vocabulario óptico: el de las proyecciones luminosas de las linternas mágicas, que como lo demostró Max Milner, también estaban relacionadas con el registro de las supuestas imágenes fantasmagóricas⁴⁸. A finales del siglo XIX Darget no fue el único que se apropió de semejante metáfora óptica. En el mismo período, la psicología y lo que se convertirá en el psicoanálisis comenzaron a utilizar el término de “proyección” para describir el acto mediante el cual el sujeto percibe el mundo exterior según un modelo interior, a través del filtro de su personalidad: sus expectativas, afectos, intereses, temores o conflictos. De acuerdo con Didier Anzieu y Catherine Chabert, “el primer empleo psicoanalítico del término *proyección*” figura en un texto de Freud fechado en 1896⁴⁹.



68

“Le coup de pied d’Anne”,
fotografía utilizada en el servicio del Doctor
Gilles Perriot, fines de 1980, colección Gilles
Perriot, Chalon-sur-Saône.



69
Louis Darget,
"El doctor Fauque...",
ca. 1896, colección Bernard
Garrett, París.

70
Louis Darget,
"Foto involuntaria del pensamiento..."
ca. 1896, colección Bernard
Garrett, París.

Fue también por esa misma época que fueron concebidos los primeros métodos psicológicos destinados a analizar las *proyecciones* realizadas por un paciente a partir de pruebas reguladas con gran precisión. Desde 1895 Binet y Henri propusieron una experiencia basada en una mancha de tinta⁵⁰. En 1897, en Estados Unidos, Dearborn elaboró la primera serie de manchas experimentales. El método será estandarizado por Hermann Rorschach a principios de los años veinte, y desarrollado durante las décadas siguientes a partir de otros soportes (dibujos, grabados o incluso fotografías) para el *TAT* (*Thematic apperception test*) de Henry Murray⁵¹. De acuerdo con Anzieu y Chabert, que continuaban puliendo la metáfora radiográfica, "una prueba proyectiva es como un rayo X que, al atravesar el interior de la personalidad, fija la imagen del núcleo secreto de esta sobre un revelador (resultados del test) y permite a continuación una lectura fácil mediante la ampliación o la proyección extendida sobre una pantalla (interpretación del protocolo). De esta manera lo que está oculto se vuelve visible; lo latente se hace manifiesto; el interior es llevado a la superficie⁵²...". Estos exámenes proyectivos funcionan, generalmente, de acuerdo a un mismo principio elemental: consisten en presentar al paciente una imagen poco figurativa, como manchas de tinta, grabados ambiguos, dibujos desestructurados o simples bocetos, e incluso fotografías de materias o de objetos sin forma –como las nubes en las pruebas de Stern (1930)– y pedirle que lo comente. La elección de estas imágenes poco precisas, de estas formas "abiertas" como las llama Umberto Eco⁵³, es por supuesto deliberada. Mientras menos sentido tiene la imagen, más incita a la mirada del observador para que la complete recurriendo a su imaginación.

Es precisamente esto lo que ocurre en las fotografías de los efluvistas. Ciertamente, estas imágenes no fueron concebidas para funcionar como pruebas proyectivas, pero todo en ellas, desde el contexto o el modo de producción hasta el método de evaluación parece suscitar las proyecciones, y ha permitido que hagan las veces de verdaderas pruebas de Rorschach fotográficas –*a posteriori* y en defensa propia. Es necesario decir, en defensa de los efluvistas, que sus colecciones de manchas propiciaban las proyecciones más imaginativas y, por consiguiente, las peores equivocaciones, ya que estas imágenes no representan nada –salvo un mapa de su propia desventura operatoria. Para ser más precisos hay que decir que no representan nada real, nada que haya sido tomado del *continuum* espacio-tiempo; son imágenes abstractas, o más bien, “a-fotográficas”, como las designa Adrien Guébbard en varias ocasiones⁵⁴. Y es justamente porque no representan nada que estas imágenes pueden completarlas con otras *imágenes*... y el que observa puede *imaginarlo* todo a partir de ellas. En estas fotografías *a-fotográficas* la imagen de lo real ha desaparecido, no hay referencias al mundo, por lo que el observador puede sentirse en confianza y dar libre curso a su imaginación, como si la ausencia de lo real no pudiera llenarse más que por un exceso de imaginación. Es lo que explica que un mismo nubarrón de manchas blancas sobre un fondo negro parezca significarlo todo... y nada en concreto; una cosa... o su contraria.

Es necesario recapitular antes de concluir: las imágenes de Darget, Luys o Majewski se parecen a las de Guébbardt al grado que es posible confundirlas; un observador descuidado no notaría ninguna diferencia.

Sin embargo, este parecido en la forma no tiene su equivalente en el sentido, muy por el contrario: las imágenes de los efluvistas buscaban legitimar su teoría de la irradiación humana, en tanto que las de sus detractores la pusieron en duda. Los primeros confirman, ahí donde los segundos refutan. Una vez más, estamos ante una afirmación... y su negación. Le corresponde a Danto resolver esta contradicción. Los expertos en fotografía provocaron los errores para analizarlos, mientras que los efluvistas los padecieron inocentemente para luego efectuar una lectura *manchada* de errores (y me parece que la expresión se justifica en este caso). Las imágenes de estos últimos son por lo tanto el resultado de un accidente y de un error, el “producto híbrido del azar y de la imaginación”⁵⁵. Es precisamente este doble obstáculo, esta duplicación de la dificultad, la que explica las divergencias en sus conclusiones.

Frente a estos antagonismos, el historiador de la fotografía se encuentra en una situación poco común y privilegiada: la del experimentador que habría comenzado un experimento preocupándose por tener un testigo que no estuviera afectado por el procedimiento. Cuando se confrontan las imágenes de los efluvistas con las de sus detractores, tenemos un extraordinario modelo teórico para comprender el funcionamiento de la mirada, este “desfase absoluto entre lo que muestra la imagen y el contenido que le es atribuido”⁵⁶, para retomar las palabras de André Gunthert. Mejor aún, estas parejas de imágenes, idénticas en sus formas y diferentes en sus significaciones, permiten demostrar –para citar a Bernard Lamarche-Vadel– que “la fotografía ofrece un punto de vista único sobre la ceguera de su espectador”⁵⁷.

Notas

El presente trabajo forma parte de un estudio que me encomendó el Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene de Friburg-en-Brigau. Algunos elementos de reflexión aquí expuestos, fueron publicados en "Ein Alphabet unsichtbarer Strahlen : fluidalfotografie am Ausgang des 19. Jahrhunderts", *Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren*, Ostfildern-Ruit, Cantz, 1997, pp. 11-22 o en "La photographie des fluides ou les lapsus du révélateur", *Vision machine*, París, Somogy, 2000, pp. 8-27. Algunas de estas investigaciones fueron realizadas en colaboración con Andreas Fisher, quien sentó las bases históricas necesarias para llevar a cabo una reflexión teórica sobre el tema. Además, tuvo la gentileza de comunicarme varios datos que incluyo en este capítulo. Aprovecho la ocasión para transmitirle mi agradecimiento.

¹ Rémy Duval, "Surimpression", *Photo-ciné-graphie*, n°15, mayo de 1934, pp. 8-9, citado por Dominique Baqué, *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 132.

² Léon Wulff, "Chronique", *Le Progrès photographique*, 1891, pp. 62-63.

³ Cf. Gérard Titus-Carmel, "L'image fantôme", *La Leçon du miroir. Imprécis de l'estampe*, Caen, l'Échoppe, 1992, pp. 82-84.

⁴ William H. Mumler, *The Spiritual Magazine*, 1869, p. 256, citado por Rolf H. Krauss, *Beyond Light and Shadow. The Role of Photography in Certain Paranormal Phenomena: A Historical Survey*, Munich, Nazraeli Press, 1995, p. 101, nota 233.

⁵ Este texto lo escribió Darget al reverso de la impresión que aquí se reproduce, mismo que pertenece a una colección privada de París. El libro al que se refiere Darget es: Hector Durville, *Le Fantôme des vivants. Recherches expérimentales sur le dédoublement des corps de l'homme*, París, H. y H. Durville, 1914.

⁶ Guillaume de Fontenay, *La Photographie et l'étude des phénomènes psychiques*, París, Gauthier-Villars, 1912, p. 90.

⁷ Cf. Guy et Marie-Josée Pallardy, Auguste Wackenheim, *Histoire illustrée de la radiologie*, París, Roger Dacosta, 1989.

⁸ Cf. L. Aubert, "Radiothérapie", *La Photographie de l'invisible et les rayons X*, París, Schleicher, 1898, pp. 142-148.

⁹ Cf., Anónimo, "Les rayons X et la cécité", *La Radiographie*, n°10, noviembre de 1897, p. 21; Foveau de Courmelles, "L'œil et les rayons X", *La Radiographie*, n°16, mayo de 1898.

¹⁰ Cf. Jean Rosero, "Le néo-occultisme", *L'Illustration*, n°2824, 10 de abril de 1897, p. 275; L. Aubert, *op. cit.*, pp. 149-154; Guy et Marie-Josée Pallardy, Auguste Wackenheim, *op. cit.*, pp. 100-102. Acerca del imaginario de los rayos X consultar igualmente: Allen W. Grove, "Röntgen's Ghosts: Photography, X-Rays, and the Victorian Imagination", *Literature and Medicine*, 16, n°2, 1997, pp.141-173.

¹¹ Cf. Anónimo, "Enfoncés les rayons X et la photographie de l'invisible", *Les Nouvelles scientifiques et photographiques*, 1896, p. 135; Anónimo, "Courrier Photographique", *La Photographie moderne*, 1899, p.80; Gaston de Messimy, "Phénomène de lucidité à travers les corps opaques", *Journal du magnétisme*, 1896, pp. 197-198.

¹² P. Bloche, "Les rayons cathodiques et la lumière astrale", *La Revue spirite*, 1897, p. 669.

¹³ Jules Bois, "L'âme scientifique", *La Revue spirite*, 1896, p.355.

¹⁴ Cf. William Crookes, "Discours prononcés à la Société des recherches psychiques de Londres", *Annales des sciences psychiques*, julio de 1897, p. 89.

¹⁵ Cf. L. Caze, "La photographie de la pensée", *L'Arc-en-ciel*, 1898, p. 65-66.

¹⁶ Cf. Anónimo, "Les photographies de la pensée", *Photo pêle-mêle*, 21 de abril de 1906, p. 127; Xavier Pelletier, "La photographie de la pensée", *Photo-Studia*, 1911, p. 131; Ingles Rogers, "Photographie de la pensée", *Photo-Gazette*, 1896, pp. 72-74; anónimo, "Psychographie", *Bulletin du photo-club de Paris*, 1896, p. 147.

¹⁷ Cf. Hyppolyte Baraduc, *L'Âme humaine, ses mouvements, ses lumières et l'icomographie de l'invisible fluïdique*, París, Ollendorff, 1897; Louis Darget,

Exposé des différentes méthodes pour l'obtention de photographies fluïdo-magnétiques et spirites. Rayons V (vitæux), Paris, Éditions de l'Initiation, 1909.

¹⁸ Louis Darget, citado en *La Photographie transcendente. Les êtres et les radiations de l'espace*, Paris, Librairie nationale, 1911, p. 31.

¹⁹ Georges Brunel, "La photographie du fluïde humain", *Les Nouvelles scientifiques et photographiques*, 1898, p. 103.

²⁰ Cf. Papus [Gérard Encausse], *les rayons invisibles et les expériences d'Eusapia devant l'occultisme*, Tours, E. Arrault, 1896; Marius Decrespe, *l'Extériorisation de la force nerveuse et les travaux de M. De Narkiewicz-Iodko* [sic], Paris, Chamuel, 1896.

²¹ Albert de Rochas, *Les Frontières de la science*, Paris, Librairie des sciences psychologiques, 1902, t.1, p. 98.

²² Marius Decrespe, "L'invisible et la photographie", *Photo-revue* (supplément), 1^o de octubre de 1896, p. 47.

²³ Cf. Béatrice Escalard, *Un inconnu de l'hystérie, Jules Bernard Luys (1828-1897)*, tesis de doctorado de la facultad de medicina de la Universidad de Caen, presentada y defendida públicamente el 28 de mayo de 1984, cuyo presidente del jurado fue el profesor Lechevalier; Jacques Postel, Claude Quételet (dir.), *Nouvelle Histoire de la psychiatrie*, Paris, Privat, 1983, pp. 671-672.

²⁴ Cf. Jules Bernard Luys, Émile David, "Note sur l'enregistrement photographique des effluves qui se dégagent des extrémités des doigts et du fond de l'œil de l'être vivant, à l'état pathologique" y "Fixations par la photographie des effluves qui se dégagent de l'appareil auditif. Réponse à certaines objections concernant l'émission des effluves digitaux", *Comptes rendus hebdomadaires des séances et mémoires de la Société de biologie*, sesión del 29 de mayo y del 10 de julio de 1897, pp. 515-519 y pp. 676-678.

²⁵ Gaston Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance* [1938], Paris, Vrin, 1993, p. 13.

²⁶ Cf. Anónimo, "Procès verbal de la séance du 5 novembre 1897", *Bulletin de la Société française de photographie*, 1897, pp. 542-543.

²⁷ René Colson, *la Plaque photographique. Propriété. Le visible -L'invisible*, Paris, Carré & Naud, 1897, p. II.

²⁸ Cf. P.J.R. Dujardin, "Sur les prétendues effluves humaines [sic]", *Bulletin de la Société française de photographie*, 1897, pp. 596-597; René Colson, "Action de la main sur la plaque sensible", *ibid.*, 1898, pp. 25-35; Houdaille, "Note sur une méthode de mesure de l'intensité du voile au moyen des effluves dits "magnétiques", *ibid.*, 1898, pp. 39-42; René Colson, "Le développement confiné", *ibid.*, 1898, pp. 108-111; Paul Yvon, "Sur les causes

d'erreur inhérentes à la production du voile en photographie", *ibid.*, 1898, pp. 111-119; Adrien Guébbard, "de l'emploi de la plaque voilée comme enregistreur", *ibid.*, 1898, pp. 439-445.

²⁹ Cf. Adrien Guébbard, "Petit manuel de photographie spirite sans "fluïde", *le Journal. La photographie pour tous*, 1897-1898, p. 7 del tiraje suplementario.

³⁰ *Ibid.*, p. 8.

³¹ Carta inédita de Albert Londe a Adrien Guébbard, con fecha del 15 de diciembre de 1897, resguardada en el museo de Historia natural de Niza.

³² Hermann Vogel, *Die chemischen Wirkungen des Lichts und die Photographie in ihrer Anwendung in Kunst, Wissenschaft und Industrie*, Leipzig, 1874, p. 124, citado por Peter Geimer, "L'autorité de la photographie. Révélations d'un suaire", *Études photographiques*, n^o6, mayo de 1999, p. 92. Ver igualmente Peter Geimer, "Noise or Nature? Photography of the Invisible around 1900", in Helga Nowotny, Martina Weiss (dir.), *Shifting Boundaries of the real: Making the Invisible Visible*, Zurich, vdf Hoch-schuerlag AG an der ETH Zurich, 2000, pp. 119-135.

³³ Léon Gimpel, "Quarante ans de reportages photographiques. Souvenirs de Léon Gimpel (1897-1932)", 1944, manuscrito resguardado en la Sociedad francesa de fotografía, p. 95.

³⁴ Adrien Guébbard, "De l'emploi de la plaque voilée comme enregistreur", *art. cit.*, 1898, pp. 113-114.

³⁵ *Id.*, "Les clichés colorés", *Le Journal. La Photographie pour tous*, n^o8, 30 de marzo de 1898, pp. 113-114.

³⁶ *Id.*, "A propos des enregistrements photographiques d'effluves humains", *la Revue scientifique*, 15 de enero de 1898, p. 7 del tiraje suplementario.

³⁷ Cf. Marie-Louise von Franz, *La Psychologie de la divination. Le hasard signifiant*, Paris, Poiesis, 1986, pp. 48-65.

³⁸ Cf. Théodore Flournoy, *Des Indes à la planète Mars* [1900], Paris, Seuil, 1983; Sigmund Freud, "Rêve et occultisme", *Nouvelles Conférences sur la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1971; Bertrand Méheust, "Position de la psychanalyse", *Somnambulisme et médiumnité (1784-7930). Le choc des sciences psychiques*, Le Plessis-Robinson, les Empêcheurs de penser en rond, 1999, t.2, pp. 381-480; Djohar Si Ahmed, "Du spiritisme à la psychanalyse", in Martine Lusardy (dir.), *Art spirite, médiumnique et visionnaire: messages d'outre-monde*, Paris, Halle Saint-Pierre, Hoëbecke, 2000, pp. 38-42.

³⁹ Cf. Sigmund Freud, *Psychopatologie de la vie quotidienne. Oubliés. Lapsus. Erreurs. Méprises. Maladresses. Actes manqués et symptomatiques* [1901], Paris, Payot, 1967; *Id.*, "Les actes manqués", *Introduction à la psychanalyse*

[1916-1917], París, Payot, 1961, pp. 5-68. Según James Reason (*L'Erreur humaine*, París, PUF, 1993, p.46) "es en 1896 que Freud toma consciencia del carácter significativo de ciertos lapsus".

⁴⁰ Sigmund Freud, *Psychopatologie de la vie quotidienne*, *op. cit.*, p. 130.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² André Breton, *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, 1985, p. 40.

⁴³ Gilles Perriot, "Le regard à l'écoute", *Art et Thérapie*, n°64/65, agosto de 1998, p. 111.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 114. Del mismo autor ver igualmente: "Le raté révélateur", intervención en el coloquio de Vevey "L'enseignement de la photographie", manuscrito sin fecha comunicado al autor. Sobre el tema se pueden consultar los textos de Serge Tisseron, "La photographie ratée: maladie technique ou langage de l'inconscient?", in Jean Arrouye, Michèle Debat, Thierry Gontier, Mounira Khemir, Serge Tisseron, Riwan Tromeur, Alain Fleig, *Vision juste, vision fautive, l'accident, l'erreur, le repentir* (Actas del coloquio, Espace Mendès-France de Poitiers, 9 y 10 de noviembre de 1991), manuscrito no publicado, consultado por el autor, p.1-7; *id.*, "Une photographie ratée comme un acte manqué", *Art press Spécial*, hors série n°11, 1990, p. 25; *id.*, "Honte et culpabilité", *Le Mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Les Belles Lettres/Archimbaud, 1996, pp. 140-143.

⁴⁵ Caroline Naphegyi, fue la primera persona que se percató de la repetición del término "proyección" en los escritos de Darget y que lo relacionó con el vocabulario del psicoanálisis. Aprovecho la ocasión para agradecerle las horas de conversación que tuvimos sobre el tema. Muchas de las ideas provienen de ese rico intercambio, y resultaron esenciales para la elaboración de este texto.

⁴⁶ Louis Darget, "Photographie des radiations psychiques", *Le Spiritualisme moderne*, n°2, 20 de enero de 1899, p.18. El subrayado es mio.

⁴⁷ Michel Frizot, "Un dessin projectif: la photographie", en Dominique Païni (dir.), *Projections, les transports de l'image*, París, Tourcoing, Hazan, Le Fresnoy, AFAA, 1997, p. 89.

⁴⁸ Cf. Max Milner, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, París, PUF, 1982.

⁴⁹ Didier Anzieu, Catherine Chabert, *Les Méthodes projectives*, París, PUF, 1999, p. 19. Para el estudio del contexto de año 1895, de la relación de los rayos X, del cine y del psicoanálisis, consultar Monique Sicard, *L'Année 1895. L'image écartelée entre voir et savoir*, Le Plessis-Robinson, les Empêcheurs de penser en rond, 1994. Sobre el empleo de la metáfora fotográfica en psicoanálisis, ver Sarah Kofinan, *Camera obscura - de l'idéologie*, París, Galilée,

1973; Philippe Dubois, "Palimpsestes. La photographie comme appareil psychique (principe de distance et art de la mémoire)", *L'Acte photographique et autres essais*, París, Nathan, pp. 263-283; "Photographie et inconscient", *La recherche photographique*, n°17, otoño 1994, pp. 76-91.

⁵⁰ Cf. Alfred Binet, V. Henri, "La psychologie individuelle", *L'Année psychologique*, 1895, p. 444.

⁵¹ Cf. Didier Anzieu, Catherine Chabert, *op. cit.*; Hermann Rorschach, *Psychodiagnostic. Méthode et résultats d'une expérience diagnostique de perception*, París, PUF, 1993; Henry Murray, *Manuel du "Thematic Apperception test"*, París, Édition du Centre de psychologie appliquée, 1943.

⁵² Didier Anzieu, Catherine Chabert, *op. cit.*, pp. 17-18.

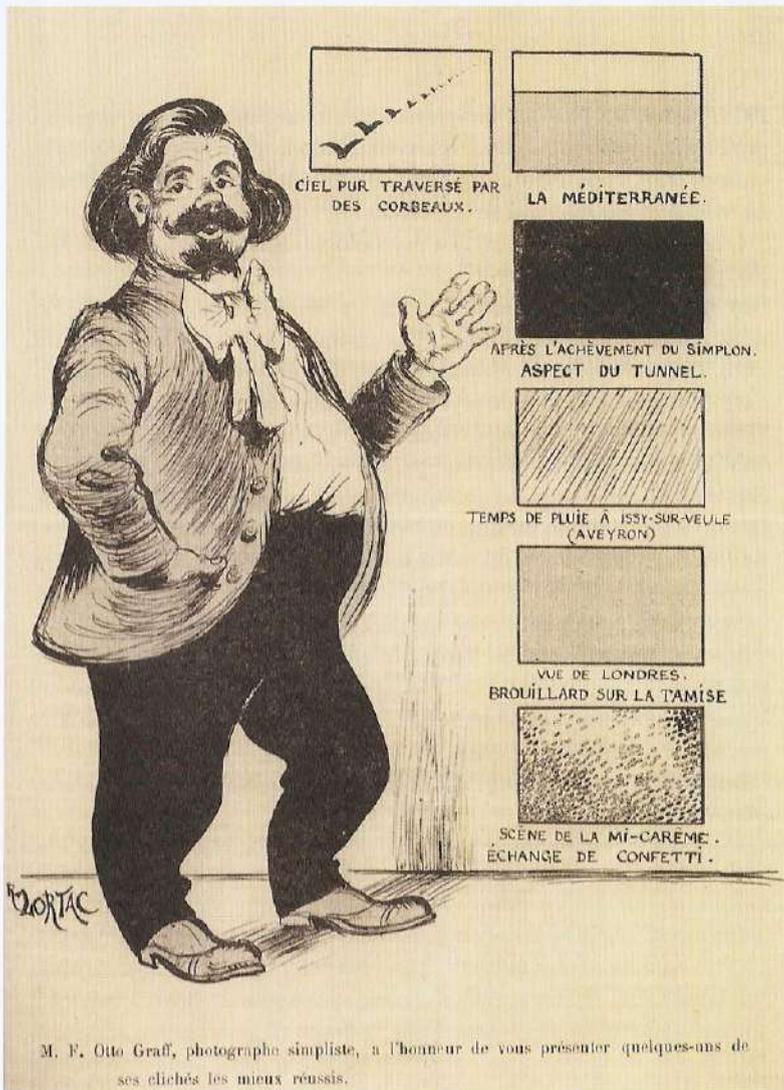
⁵³ Cf. Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, París, Seuil 1965; Jean-Claude Lebensztejn, *L'Art de la tache, introduction à la nouvelle méthode d'Alexander Cozens*, París, Éditions du Limon, 1990.

⁵⁴ Cf. Adrien Guébard, "Un cas nouveau d'action photographique à travers corps opaques", *L'Amateur photographe*, 8 de abril de 1898, p. 145; *id.*, "De l'emploi de la plaque voilée comme enregistreur", *art. cit.*, p. 441.

⁵⁵ Poirrier, "Iconographie de l'invisible", *L'Arc-en-ciel*, noviembre de 1897, p. 108.

⁵⁶ André Gunthert, "Le complexe de Gradiva", *Études photographiques*, n°2, mayo de 1997, p. 120.

⁵⁷ Bernard Lamarche-Vadel, *Lignes de mire. Écrits sur la photographie*, París, Maraval, 1995.



71

Lortac, (Robert Collard)
 "M. F. Otto Graff, fotógrafo simplista...",
Photo-Magazine, 1905, t.2, s. n.

La mimesis en peligro Conclusión

De lo malo saca lo que puedas.
 Refrán popular

En "Una colección valiosa", un relato publicado en 1905 en *Photo Magazine*, y subtulado como "un cuento instantáneo", Marcel Bodereau d'Arnac cuenta cómo un día se topó con un ancianito "patizambo y con la espalda vencida", que se dedicaba a apuntar al aire con el objetivo de su cámara mientras mantenía una posición particularmente incómoda. Intrigado por las contorsiones del frágil anciano, le preguntó qué fotografiaba. El anciano le respondió, muy seguro de sí mismo, que desde hacía muchos años acostumbraba fotografiar el cielo, cualquiera que fuese el clima y el lugar. Muy contento de que alguien se interesara en sus excéntricas, le propuso al curioso mostrarle de inmediato los más hermosos especímenes de su colección, "única en el mundo". Una vez en su casa le mostró unos cincuenta pedacitos de papel fotográfico, cuidadosamente pegados con chinchetas en la pared del laboratorio: "Aquí ve usted el cielo de San Petersburgo, allá, el cielo de Montmartre; más arriba, el cielo de Bécon-les-Bruyères; más abajo, el de Constantinopla" y así continuó. Ante esta gama poco variada de grises, el visitante tuvo dificultades para disimular su asombro y le hizo notar a su anfitrión que sus cielos se copiaban... y se parecían entre ellos. El anciano lo tomó

muy mal: “¡Es usted un idiota!”, le reclamó al huésped, decepcionado por su incompreensión. Pero como era poco rencoroso, lo llevó a otra parte de su colección y le mostró, esta vez, una foto completamente negra: “Quinientos africanos fotografiados de noche”, luego un cliché totalmente blanco: “Un paisaje campestre cubierto de nieve”; otra de un gris parejo... y una explicación similar. Si el lector actual no está acostumbrado al humor de la época, sentirá sin duda, la misma decepción que Bodereau d’Arnac cuando descubrió esta “colección valiosa”¹. Cabe suponer que los lectores de *Photo-Magazine* apreciaban este tipo de temas, ya que unas páginas más adelante aparece una caricatura con un tema muy parecido. Allí un personaje posa junto a una serie de cuadros que constituyen otra “colección valiosa”, y que vistos en conjunto no ofrecen más que la variedad de la gama de grises, si bien son acompañados por títulos como: *Aspecto del túnel del Simplon después de terminar la construcción*, *Vista de Londres con niebla sobre el Támesis*, *Confeti arrojado al aire en la fiesta de Mi-Carême*¹, etcétera. La revista indica que se trata de “los mejores clichés” del “Señor F. Otto Graff, fotógrafo simplista” (figura 71)².

En la medida en que ofrece una síntesis en la cual se exageran las particularidades más significativas del relato, esta caricatura es de una sorprendente eficacia retórica y puede, en este sentido, reemplazar una larga argumentación teórica. Las dos pequeñas excentricidades fotográficas que acaban de ser expuestas, resumen en un trazo el argumento que se ha desarrollado a lo largo de este trabajo. Bastaría con llevar más lejos –hasta la caricatura justamente– cada

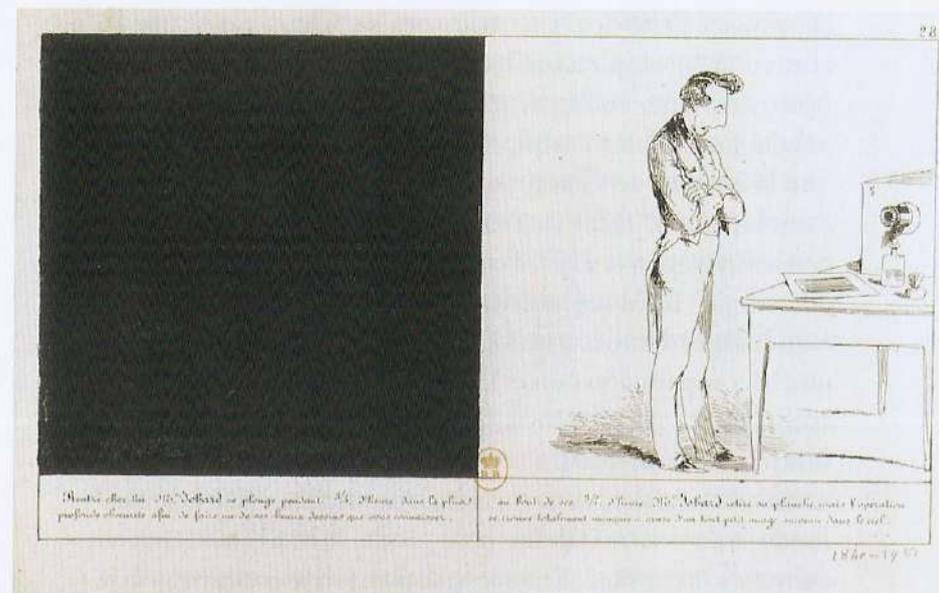
¹ N. DEL T.: Fiesta católica y francófona del Carnaval de París.

uno de los ejemplos propuestos en los tres capítulos principales de este libro para llegar a aberraciones cómicas muy similares. Así, el cazador de reflejos surrealistas que, en su caprichosa búsqueda de la revelación, osara sobreimprimir demasiado su cliché obtendría una imagen imprecisa y saturada, demasiado sobreexpuesta, e incluso tan blanca como el paisaje nevado del viejo fotógrafo. Asimismo, el “nuevo fotógrafo” que se obstinara en eliminar demasiado las sombras correría el riesgo de obtener imágenes sumamente oscuras, como el cliché totalmente negro que Man Ray obsequió a uno de sus amigos, con esta pequeña dedicatoria: “Para Robert Desnos –un grupo de cosas que absorben la luz”³. En cuanto a los efluvistas, sin duda no sería necesario estimular demasiado su imaginación para hacerles ver en los nubarrones que muestran sus clichés los mismos confetis que retrata un fotógrafo simplista. Lo que demuestra la exageración de estos tres ejemplos, lo que corrobora (con el fulgor de la caricatura) el dibujo y el relato de *Photo-Magazine*, es que el colmo del error en fotografía es una imagen completamente gris, completamente negra o completamente blanca: un monocromo de plata.

En su *Brève histoire de l'ombre* [Breve historia de la sombra], Victor I. Stoichita observó que las primeras manifestaciones del monocromo pictórico –lo que él llama “los antecedentes más directos del *Carré Noir* [Cuadrado negro] de Malevich”⁴– aparecen, a partir del siglo XIX, al margen de los discursos sobre la fotografía y principalmente al caricaturizar los defectos de esta⁵. Basándose en estas observaciones cita un dibujo de Cham, publicado en *L'histoire de M. Jobard* [Historia del señor Jobard] en 1840, es decir, apenas un año después de que se anunciara el descubrimiento oficial de la fotografía. La historia de Jobard

no es más que la narración de una serie de catástrofes, una historia de desventuras y pesares, un catálogo de desastres: este personaje inunda su departamento al pretender bañarse, se quema el cabello al encender unas velas, se le caen los dientes de tanto lavarlos, se traga la placa de dientes que se mandó a hacer, y cuando le da por dedicarse a la fotografía, su primer cliché muestra una imagen de un color negro uniforme, “totalmente fallida por culpa de una pequeñísima nube que apareció en el cielo”⁶.

El dibujo de Cham (figura 72) es, en primer lugar, sorprendente por su sistema narrativo. Ejemplo aislado en el libro, como sin duda en la iconografía de la época, esta lámina es la única que asocia de este modo dos niveles de representación diferente. Por una parte, la reproducción de la fotografía fallida, y por la otra, la descripción de su recepción; a diestra, el operador chasqueado, y a siniestra, el objeto de su fracaso: un simple y completo cuadro negro. La caricatura de Cham es igualmente sorprendente respecto de los desarrollos posteriores en la historia del arte. A este respecto resulta tentador considerar al *Jobard* de Cham (1840) como una especie de “prefiguración” del *Carré Noir* de Malevich (circa 1915), y esto mucho antes de la célebre *Pelea de negros en una bodega, durante la noche* (1897) de Alphonse Allais⁷. Pero es necesario evitar los encantos teleológicos de una historia del arte narrada al revés. Stoichita se cuida de ello (incluso si a veces emplea los términos erróneos de “prefiguración” o de “premonición”) al distinguir las propuestas del caricaturista y del suprematista. En el primer caso se trata tan solo de una farsa amena, destinada a burlarse del supuestamente prodigioso poder mimético de la fotografía, en el segundo hay un verdadero proyecto estético que tiene como objeto cuestionar



72
Cham (Amédée de Noé),
Histoire de M. Jobard, París,
Aubert & Cie, 1840, pl. 28.

la mimesis pictórica. La caricatura de Cham no es por lo tanto una “prefiguración” ni una “premonición” del *Carré Noir*, sino que, como instrumento crítico de la mimesis, puede sin embargo comparársele legítimamente. Puesto que la imagen de Cham representa, según las palabras de Stoichita, una “mini-catástrofe mimética”, la de Malevich constituye una verdadera catástrofe (en el sentido original de cambio) de la representación occidental⁷⁸.

Lo que demuestra con ironía la caricatura de Cham, lo que la comparación con el *Carré Noir* de Malevich permite comprender mejor aún es, en resumen, de acuerdo con el sentido común, que un error en fotografía corresponde a una alteración del poder mimético del medio. Dicho de otro modo, mientras más defectuosa resulte la imagen, menos se asemeja a la realidad. Es necesario comprender aquí que más allá de la mimesis, es la fotografía misma la que se ve perjudicada por sus errores. Para convencerse de esto basta con mostrar a algunas personas una fotografía completamente negra y sin márgenes. Es una experiencia enriquecedora. Para la mayoría de las personas interrogadas, se tratará de un simple pedazo de papel negro y no de una fotografía⁹. Si se reitera luego la experiencia con una tela pintada de negro, la reacción será diferente. Todos los encuestados dirán que se trata de una pintura. De este modo, actualmente una pintura no mimética sigue siendo una pintura, en tanto que respecto a la fotografía, la negación de su valor mimético parece neutralizar su carácter fotográfico. Esto se explica porque, según un malentendido tenaz que resultaría demasiado largo exponer aquí, la fotografía está culturalmente, incluso habría que decir “culturalmente”, unida a la mimesis. Sin duda, las diferentes corrientes de pensamiento que han intentado teorizar sobre la naturaleza analógica

del medio —el realismo en sus primeros años de existencia, la Nueva Objetividad, un siglo más tarde y, por último, la teoría del *index* desde hace dos décadas— contribuyeron a instaurar de manera duradera, luego a fortalecer la idea de que la fotografía no podía ser más que eminentemente mimética. Pero a partir de entonces toda desviación de esta tendencia mimética del medio fotográfico es vista como un defecto para la mayoría. Cuando la fotografía deja de ser mimética, deja de ser fotográfica. Y mientras menos mimética, más fallida.

La asociación del error con la mimesis pone bajo una nueva luz nuestras reflexiones y nos permite concluir con la pregunta recurrente de Arthur Danto: ¿cómo una misma forma fotográfica puede ser considerada de manera sucesiva primero una imagen fallida y luego una imagen lograda? En el prolegómeno del presente ensayo se demostró que la evaluación del error cambia de acuerdo con el espacio y el tiempo de su percepción. Pero si entonces era necesario definir los criterios de semejante variación, ha llegado el momento de comprender las causas. No perdamos de vista que la cuestión de la mimesis se ha señalado como primordial para determinar las variantes espaciales o temporales. Estas parecen incluso directamente enlistadas y clasificadas de acuerdo con el grado de apego a la mimesis por parte del observador. Basta un ejemplo: en los manuales que distribuye entre sus empleados una gran cadena de laboratorios, especializada en el desarrollo e impresión de fotografías de aficionados, evalúa de acuerdo con sus propios criterios el grado de mimesis, es decir, la capacidad de una foto para reproducir más o menos con fidelidad lo que el operador vio y quiso conservar en una imagen idéntica. La toma es considerada fallida y no es facturada si “la escena o el tema

principal no son identificables o reconocibles” o si “ambos ojos no son visibles”, por citar sólo dos criterios¹⁰. La relación con la mimesis, sin embargo, no es la misma para un profesional, un aficionado o un artista (y la distinción merecería sin duda ser considerada de nuevo dentro de cada una de estas categorías), así como ha variado durante las distintas épocas de la historia de la fotografía. En el siglo XIX, cuando la fotografía era esencialmente mimética, puesto que sus principales funciones eran utilitarias, el error es considerado como algo contra-natura, o no-productivo, y por lo tanto excluido. Por el contrario, en el siglo XX el cuestionamiento de la mimesis constituye una de las puntas de lanza de las vanguardias, cuando no es su caballo de batalla preferido. Algunos artistas consideran al error fotográfico como una herramienta privilegiada en la deconstrucción de la mimesis. Picasso, por ejemplo, le confesó al pintor Jean Charlot haberse inspirado a menudo en las deformaciones accidentales que pueden apreciarse en las fotografías de los aficionados¹¹. En los años veinte y luego en los treinta, con cierto atraso respecto de los pintores y los escultores, los fotógrafos también utilizaron sus propios errores para reformar la concepción estrictamente mimética del medio fotográfico y para volver a fundar el uso artístico de la fotografía pero con perspectivas más amplias. Esta relación fluctuante con la mimesis constituye el origen de todas las variaciones de apreciación aquí observadas y analizadas. Es precisamente ella quien ayuda a comprender por qué ciertas formas fotográficas, consideradas como defectuosas en el siglo XIX, se parecen tanto a las propuestas estéticas del siglo XX. Es lo que explica cómo un mismo tema puede oscilar entre el éxito y el fracaso una y otra vez.

Notas

¹ Marcel Bodereau d'Arnac, "Une collection de valeur – conte instantané", *Photo-Magazine*, 1905, t.2, s. n.

² Lortac [Robert Collard], "M.F. Otto Graff, photographe simpliste...", *Photo-Magazine*, 1905, t.2, s. n.

³ La existencia de esta fotografía de Man Ray de 1930 la señala Denys Riout en *La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1996, p. 25)

⁴ Victor I. Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, Ginebra, Droz, 2000, p. 205.

⁵ Denys Riout (*op. cit.*, p. 197) hace la misma observación: "La fotografía, progreso tecnológico que competía para convertirse en un poder *omni-vidente*, ofrece el modelo de un vuelco simbólico: la cámara oscura se convierte en el espacio donde se graba lo visible, y quizás no sea una casualidad si las caricaturas monocromas –imágenes que no muestran nada, imágenes liberadas de un fantasma de omnividencia– aparecen poco después de su invención".

⁶ Cham [Amédée de Noé], *Histoire de M. Jobard*, París, Aubert & Cie, 1840, pl. 28.

⁷ Cf. Alphonse Allais, *Album primoavrilisque* [1897], Castelnau-le-Nez, Climats, 1991. Para ahondar en la arqueología del *Carré noir* en la caricatura del siglo XIX, ver el tercer capítulo del libro de Denys Riout, "L'archéologie du genre", *op. cit.* pp. 168-251.

⁸ Victor I. Stoichita, *op. cit.*, pp. 206-207.

⁹ Mi análisis, basado en una experiencia real, se opone aquí al propuesto por Michel Bouvard en su libro *Photo-Légendes. Essais sur l'art photographique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1991, p. 97.

¹⁰ Cf. *Cahier des normes. Travaux photo*, Clichy, Fnac –Direction produit travaux photo, 1997, p. 6

¹¹ La información proviene de un escrito de Edward Weston del *Journal mexicain* (1923-1926), París, Seuil, p. 87.

Bibliografía

Por un afán de concisión y claridad, la presente bibliografía sólo contiene los artículos y libros dedicados exclusivamente o que abordan la cuestión del error fotográfico. No se incluyen aquí las fuentes generales sobre la fotografía, ni tampoco las monografías sobre fotógrafos que se citan en el texto y cuya referencia ha sido presentada debidamente en las notas.

- Jean Arrouye, Michèle Debat, Thierry Gontier, Mounira Khemir, Serge Tisseron, Riwan Tromeur, Alain Fleig, *Vision juste, vision fautive, l'accident, l'erreur, le repentir* (Actas del coloquio, Espace Mendès-France de Poitiers, 9 y 10 de noviembre de 1991), manuscrito no publicado, consultado por el autor.
- Laurent Boudier, "Photo. Objectifs amateurs", *l'Express*, 25 de junio de 1998, pp. 24-26.
- Michel Bouvard, "Raté", "Le vide photographique", "La non-image", *Photo-Légendes. Essais sur l'art photographique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1991, pp. 83-84, 95-96, 97-99.
- Michel Bouvier, Roger-Yves Roche, Évelyne Rognat (dir.), *Arts d'occasion. Photographie et cinéma*, Lyon, université Lumière-Lyon 2, 2001.
- Serge Bramly, "Serge Bramly", in *Ciro Bruni* (dir.) *Pour la photographie*, París, GERMS, 1982, pp. 140-145.
- Georges Brunel, *les Insuccès et la retouche*, París, Charles Mendel, sin fecha [ca. 1900].
- *Cahier des normes. Travaux photo*, Clichy, Fnac-Dirección produit travaux photo, 1997.
- Paul Demare, "Fautographies", *le Voyeur*, n°5, p. 12.
- V. Cordier, *les Insuccès en photographie. Causes et remèdes, suivis de la retouche des clichés et du gélatinage des épreuves*, París, 1895.
- Wolf H. Döring, *Foto-Fehler. Abis Z bei Schwarzweiß- und Farbaufnahmen*, Halle, Wilhelm Knapp, 1933.
- Wolf H. Döring, *128 Insuccès en photo*, Halle, Wilhelm Knapp, 1942.
- Josef Maria Eder, Lüppo-Cramer (dir.), "Fehler bei der Verarbeitung von Platten und Films", *Ausführliches Handbuch der Photographie*, Halle, Wilhelm Knapp, 1930, dritter Band, zweiter Teil, pp. 332-336 y planchas I-XL.
- Frank Roy Frappie, *Beginner's troubles*, Boston, American Photographic Pub. Co., 1915.

- Max Forest, *Ce qu'on peut faire avec des plaques voilées*, París, Gautier-Villars, 1893.
- Peter Geimer, "L'autorité de la photographie. Révélation d'un suaire", *Études photographiques*, n°6, mayo de 1999, pp. 67-99.
- Peter Geimer, "Noise or Nature? Photography of the Invisible around 1900", in Helga Nowotny, Martina Weiss (dir.), *Shifting Boundaries of the Real: making the Invisible Visible*, Zürich, vdf Hochschulverlag an der ETH Zürich 2000, pp. 119-135.
- Werner Gräff, *Es kommt der neue Fotograf!*, Berlin, Verlag Hermann Reckendorf, 1929.
- "Knipsen –aber mit verstand!", suplemento de *Ubu*, n°127-128, 1931.
- René d'Héliécourt (dir.), *Les Surprises du gélatino*, París, Charles Mendel, sin fecha [ca. 1902].
- René d'Héliécourt (dir.), *Les Petites Misères du photographe (insuccès)*, París, Charles Mendel, sin fecha [ca. 1914].
- A. Merryweather, *les Erreurs en photographie*, París, Prisma, 1952.
- Enno Kaufhold, "Ungewollte Fotos. Von Knipsbild zur Fotografie", *Fotogeschichte*, n°24, 1987, pp. 48-56.
- Thomas Lélou, *Manuel de la photo ratée*, Al Dante –Léo Scheer, 2002.
- Maurice Lemaître, *Photos banales, photos ratées et autres clichés novateurs, y compris des portraits originaux*, París, texto revisado en la casa del autor, 1951-1980.
- Man Ray, "Man Ray Fautographe" (entrevista de Irmeline Lebeer), *l'Art vivant*, n°44, noviembre de 1973, pp. 25-27.
- Roberto Martínez, *Principes de réalités, n°2. "Non facturé"*, París, texto revisado en la casa del autor, 1995.
- L. Mathet, *Les Insuccès dans les divers procédés photographiques*, París, Charles Mendel, sin fecha [ca. 1893].
- Robert Matthias, *Défauts lors du traitement des positifs noirs et blancs*, Ambers/Leverkunsen, Agfa-Gevaert, 1974.
- Éric Morin, *Égypte 1998*, Rodez, Musée des Beau-Arts, Denys Puech-Michel Beverey Editeur, 1998.
- Hugo Müller, *Die Misserfolge in der Photographie und die Mittel zu ihrer Beseitigung*, Halle, Wilhelm Knapp, 1905.
- G. Naudet, *Insuccès photographiques. Comment les éviter. Comment y remédier*, París, H. Desforges, 1900.
- Alexander Niklitschek, *Was Eigentlich nicht passieren sollte! Von allerlei Fotofehlern*, Seebuck, Chiemsee, Im Heering Verlag, 1951.
- Dominique Noguez, *Les Trente-six Photos que je croyais avoir prises à Séville*, París, Maurice Nadeau, 1993.

- Dominique Noguez, "Rater une photo", *Comment rater complètement sa vie en onze leçons*, París, Payot, 2002, pp. 212-213.
- Dominique T. Pasqualini, "Chapitre rouge: ABO (essai en Accidentologie, Dromologie, Météorologie)", *Dummy Airbag testing*, Châlon-sur-Saône, musée Nicéphore Niépce, 1996, pp. 33-47.
- Dominique T. Pasqualini, *Ton œil ardent*, Châlon-sur-Saône, musée Nicéphore Niépce, 1997.
- Gilles Perriot, "Le regard à l'écoute", *Art et Thérapie*, n°64/65, agosto de 1998, pp. 110-114.
- Gilles Perriot, "Le raté révélateur", intervención en el coloquio de Vevy "L'enseignement de la photographie", manuscrito sin fecha, consultado por el autor.
- Sigmar Polke, *Photoworks: When Pictures Vanish*, Berlín, Los Angeles, Nueva York, Zurich, The Museum of Contemporary Art-Scalo, 1995.
- Denis Roche, "Quelques involontaires (du lapsus en photographie)", *Les Cahiers de la photographie*, n°10, 1983, pp. 5-17.
- F. Schmidt, *Photographisches Fehlerbuch*, Wiesbaden, Otto Nemnich Verlag, 1904.
- Serge Tisseron, "Une photographie ratée comme un acte manqué", *Art Press Spécial*, número especial n°11, 1990, p. 25.
- Serge Tisseron, "Honte et culpabilité", *Le Mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, París, les Belles Lettres-Archimbaud, 1996, pp. 140-143.
- Tim Walker, "Foto Amatore a Londra", *Vogue Italia*, n°578, octubre de 1998, s.n.
- Étienne Wallon, *Les Petits Problèmes du photographe*, París, Georges Carré, 1896.
- Thomas Walther, *Other Pictures. Anonymous Photographs from the Thomas Walther Collection*, Santa Fe, Twin Palms publishers, 2000.

Agradecimientos

Quisiera, en primer lugar, expresar todo mi agradecimiento a quienes de una u otra manera, guiaron, facilitaron o alentaron amistosamente esta investigación: Isen About, Grégoire Alexandre, Jean-Michel André, Julie Arnoux, Caroline Bach, Estelle Bories, Serge Bramly, Jean-Philippe Charbonnier, Raphaël Confino, Mathilde Cuvelier, Anne Fontaine, Gwenola Furic, Agathe Gaillard, Daniel Grojnowski, Jeff y Emmanuelle Guess, Claire Guigal y Philippe Le Bihan (auspiciadores oficiales), Alice Joseph, Guillaume Le Gall, Mette Kia Krabbe Meyer, Véronique Landi, Marie-Laure Lapeyrère, Emmanuelle de l'Écotais, Vincent Lowy, Xavier Martel, Luca Melloni, Emmanuelle Michaud, Carole Muller, Caroline Naphegyi, Érika Nimis, Arielle Pélenc, Gilles Perriot, Caroline Ouazana, Françoise Ploye, Djan Seylan, Sam Stourdzé, Véronique Terrier-Hermann, Lucien Treillard, Sylvain Thiebault, Christine Vidal, Peter Weiss y a todos los estudiantes de la École nationale de la photographie (Arles), de la universidad París I y de París VIII, del IFROA, de los Gobelins y del Icart Photo quienes, durante largos años, recolectaron para mí fotografías fallidas y de este modo no dejaron de alimentar mi reflexión.

Le estoy particularmente agradecido a Guy Wautier, mi abuelo, ex-profesor de ajedrez y primer lector, a Colette, Isabelle y Christophe Berthoud pour su amistosa ayuda, a Florian Ebner y Arno Gisinger por su constante amistad, y a Svetlana Khatchatourova, ella sabe por qué.

También estoy en deuda con los artistas y fotógrafos cuyas imágenes guiaron mi investigación y acompañan ahora su publicación: Ben, Philippe Durand, Lee Friedlander, Paul Graham, Patrick Herzog, Laurent Mulot, Dominique T. Pasqualini, Sigmar Polke, Bernard Plossu, Denis Roche, Francky Stadelmann, Tim Walker y a todos los aficionados anónimos que abandonaron las fotografías que les parecían defectuosas.

Quisiera expresar mi más sincera gratitud a los responsables y al personal de las instituciones que acogieron mis investigaciones y aceptaron que imágenes de su colección aparecieran en este trabajo: Martine d'Astier, Michael Houlette y Selma Zarhoul de la Asociación de amigos de Jacques

Henri Lartigue, Ulrich Pohlmann del Fotomuseum de Munich, Patrick Fuentes y Jacques Pernet del Fondos Camille Flammarion, Andreas Fischer del Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene, Joelle Defay del Museo de Historia natural de Niza, Kinses Károly del Museo húngaro de la fotografía, François Cheval del museo Nicéphore Niepce, Pierre Bonhomme y Noël Boursier del Patrimonio fotográfico, a los numerosos interlocutores de la Biblioteca Nacional de Francia que me ayudaron con amabilidad, diligencia y competencia: Philippe Arbaizar, Sylvie Aubenas, Marie-Hélène Gatto, Patrick Lamotte, Bernard Marbot, Philippe Salinson, Anne Sanciaux, y por supuesto a todo el equipo de la Sociedad francesa de fotografía: Katia Busch, Nathalie Bouloch, Thierry Gervais, André Gunthert, Michel Poivert y Paul-Louis Roubert.

Agradezco también a los coleccionistas particulares que me abrieron sus puertas: Henriette Angel, Denis Canguilhem, Daniela Dangoor, Philippe Doublet, Bernard Garrett, Christophe Gœury, Ruth y Peter Hertzog, Gérard Lévy, Csaba Morocz, y a todos los que prefirieron mantenerse anónimos.

A los derechohabientes o a los galeristas que hicieron posible que este libro estuviera ampliamente ilustrado; deseo igualmente expresar mi reconocimiento a: Hattula Moholy-Nagy, Melina Mulas, Stanley Ackert y Lisette Model Estate, y a las galerías 14-16 Verneuil, 779, Michèle Chomette, Baudoin Lebon y Réverbère.

Quisiera agradecer finalmente a Guy Jungblut y a Emmanuel d'Autrepe que soportaron mis atrasos con una admirable paciencia y aportaron a la edición en francés de esta obra todo su talento de editores.

Índice

Faltas de fotografía (Introducción)	9
La aportación de la tontería (Prolegómenos)	19
Inventario de los efectos perversos en fotografía	19
La transfiguración del error	44
<i>Hic.</i> La variante espacial	47
<i>Num.</i> Una variable temporal	56
Cuando la fotografía es desnudada por sus propios errores	75
“La auto-sombramanía”	75
“¡Ha llegado el nuevo fotógrafo!”	82
László Moholy-Nagy y la estructura del medio fotográfico	89
La perlaboración fotográfica	94
La serendipia fotográfica	105
Escaparates y disparates	105
Los azares del objetivo fotográfico al servicio de la estética surrealista	113
El efecto de la serendipia	117
Man Ray, “fautographe”	121
La sombra del autor	127
De la errancia de la fotografía	132
La fotografía de los fluidos o los lapsus del revelador	143
Teoría de los espectros	143
Mecánica de los fluidos	148
“La más hermosa colección de accidentes”: fotos y actos fallidos	160
La a-fotografía	168
La mimesis en peligro (Conclusión)	183
Bibliografía	192
Agradecimientos	195



**Breve historia
del error fotográfico**

se terminó de imprimir en
septiembre del 2009 en los
talleres de Grupo Fogra. Para
su formación se utilizó la
fuente Janson Text diseñada
en el siglo diecisiete por
Nicolas Kis.

Biblioteca de Artes - UNC



10262

770.1
Ch 944 E

Chérour, Clément
Breve historia del error
fotográfico

Inv. 10262

serieve

Nuestro objetivo es reunir los ensayos más destacados en el estudio de la imagen.  En esta primera etapa nuestro catálogo se concentra en los teóricos, filósofos y críticos que luego de autores como Walter Benjamin, Roland Barthes y Susan Sontag han realizado novedosas aportaciones teóricas a la reflexión sobre la fotografía.  La colección está dedicada a aquellos fotógrafos, ensayistas, profesores, artistas y lectores interesados en profundizar en el análisis e interpretación de la imagen.



Aquí el libro cierra los ojos
y usted los tiene que abrir.