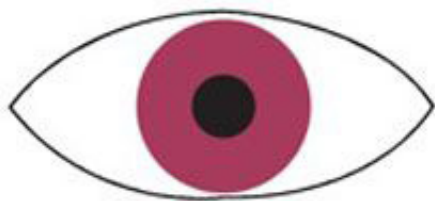


Clément Chéroux



Breve historia del error fotográfico

2
serie**ve**

Entrevista de Daniel Escorza a Clement Cheroux, realizada en la ciudad de México, el lunes 30 de noviembre de 2009. Traducción de Yael Weiss.

Daniel Escorza. (DER).- La traducción al español de la Breve historia del error fotográfico ha sido una novedad en el medio mexicano. Tras la lectura de su libro, el cual aborda de manera extensa lo que revela una fotografía malograda o fallida, parecería inevitable hablar de la importancia de las imperfecciones, o de los errores en el acto fotográfico. ¿Podría ampliar esta idea de que los defectos en la fotografías son un instrumento de evaluación para el historiador de la fotografía? ¿En qué medida el error es un instrumento metodológico para la historia de la fotografía?

Clement Cheroux (CCH).- En primer lugar, quiero decir que hay que tomar este concepto del “error en fotografía”, en dos distintos niveles: por un lado, está la utilización del error por los fotógrafos y los artistas; y por el otro la utilización del error por el historiador de la fotografía. En el libro yo navego entre esos dos niveles de error. Entonces, por ejemplo, hablo de cómo los artistas utilizaron el error para comprender mejor los mecanismos de la fotografía, por ejemplo László Moholy-Nagy. También muestro cómo algunos artistas utilizaron el error para experimentar en poesía, o para buscar el resultado poético o artístico, como sería Man Ray. Estos dos fotógrafos se encuentran en este primer nivel que es la utilización del error, por los fotógrafos o los artistas. En la tercera parte del libro me intereso en el segundo nivel, es decir, en cómo los errores vistos por los fotógrafos (o en el momento de su interpretación), nos pueden revelar algo del inconsciente de la fotografía. En esta tercera parte, analizo, por ejemplo a los fotógrafos que a finales del siglo XIX, intentaron fotografiar los sueños, el pensamiento, el alma, y muestro cómo la mayor parte de sus resultados son en realidad, errores, introducidos dentro de la producción técnica de la imagen, y cómo a raíz de estos errores, ellos proyectan lo que quieren ver: ven sueños, pensamientos, alma, incluso fantasmas.

Entonces, en esta proyección que ellos hacen del inconsciente, podemos entender algo de los mecanismos que entran en juego cuando alguien mira o interpreta una foto. Es un perfecto ejemplo de estudio –casi un prototipo- que nos permite comprender cómo funcionan los mecanismos de interpretación de la imagen.

El caso de los espiritistas, que menciono en el tercer capítulo, lo utilizo como un caso prototípico, un caso de escuela, para poder comprender cómo el espectador de una foto se proyecta en la representación de una fotografía.

DER.- En este sentido, cuando también habla de la sombra en la fotografía, Ud. ha sostenido que antes de las vanguardias, la aparición de la sombra del fotógrafo en sus propias fotografías como Lewis Hine, o aquí en México Agustín Casasola o Abraham Lupercio, obedecía más a un descuido del operador, que a algo consciente. Eso significa que la aparición de la sombra en las fotos se re-evalúa después de las vanguardias? ¿A partir de Man Ray, concretamente?

CCH.- En los manuales fotográficos, digamos pedagógicos, para los fotógrafos del siglo XIX, se incluyen una serie de consideraciones técnicas o consejos para que la sombra del fotógrafo no entre en el campo visual de la fotografía. A lo largo del siglo XIX se defiende un concepto de fotografía como la reproducción directa y exacta de la realidad, es decir, fiel a la realidad. La aparición de la sombra del fotógrafo en la imagen en el siglo XIX era rechazada porque precisamente nos venía a recordar que no era exactamente una copia, una inscripción directa y fiel de la realidad, sino que había un ser humano detrás de esta toma, es decir era una toma hecha por un hombre, y cuando se dice humano también hay una capacidad de error, así como también un aparato que hacía esta foto. Para responder a esta voluntad de tener una representación o una copia fiel de la realidad, se aconsejaba al fotógrafo, de todos los modos posibles, que evitara la aparición de esta sombra que rompía con este concepto. Entonces, después de escribir este libro me encontré con el caso de una fotografía de corte etnográfico que fue publicada en una revista, probablemente para un artículo de tema etnográfico o algo así; ahí, se descubrió que la fotografía original tenía una sombra, pero como en ese entonces no existían estos métodos de ofset, o de reproducción mecánica para la foto, (no sé si recuerden que tenían que hacer una especie de grabado de la foto), la persona que hizo el grabado para poder imprimirlo, eliminó la sombra; es decir, no copió fielmente la foto sino que quitó esa parte que era considerada como un defecto. La sombra, en el siglo XIX, era lo que había que esconder en la imagen.

Voy a reformular: a partir de la aparición de las vanguardias, alrededor de los años 20, son las mismas causas que hicieron que se rechace, que se busque eliminar, suprimir o hacer desaparecer la sombra de las fotos, las que empiezan a interesar a los movimientos vanguardistas. Es decir, el hecho de que la foto no sea una huella directa de la realidad, sino algo que tiene un operador y un aparato, se hizo consciente. Man Ray y Moholy-Nagy, por ejemplo, precisamente querían romper con esta idea de que la foto es una huella objetiva de la realidad, y decir que se trata de todo un mecanismo donde hay un operador y donde hay un aparato, y entonces con este fin re-introducen conscientemente y a propósito la sombra en sus imágenes. Este es uno de los ejemplos, dentro de muchos, que explican y que muestran cómo un error del siglo XIX se convierte en una propuesta estética en el siglo XX.

DER.- En relación con esto último, me llamó la atención la distinción semántica que Ud. hace entre “invención” y “descubrimiento”, esto es, entre el trabajo de Man Ray y Moholy-Nagy,

respectivamente. Invención como buscar algo arduamente, y descubrimiento como un error o azar que permite revelar algo. ¿Cuál sería la condición de quienes hacen actualmente invención o descubrimiento? En dónde estarían ubicados actualmente, quienes hacen por ejemplo la foto estenopéica, que de entrada sería un “error” al carecer de un lente, y por otro lado la foto digital, en donde cada vez más los errores son “subsanaos” por al tecnología? ¿Se podría hablar de esta dicotomía?

CCH.- ¿Estás considerando en cierto modo, que la foto estenopéica, está del lado de la invención, y la digital del lado del descubrimiento? Si esa sería la idea, no estoy totalmente de acuerdo con esta dicotomía tan marcada; creo que se puede inventar y descubrir tanto con la cámara estenopéica, como con la digital.

DER.- Ud. ha cuestionado la noción de la mimesis fotográfica en el sentido de que un error en fotografía corresponde a una alteración del poder mimético de la foto, en otras palabras, entre menos mimética es la foto, resulta más fallida. En este sentido ¿que nos podría decir acerca de esta especie de paradoja? Que una fotografía entre más pierde su capacidad mimética ¿es considerada como “menos” fotografía o más alejada de la noción fotográfica?

CCH.- Si. Precisamente lo que abordo al escribir mi conclusión, es el hecho de que ésta quizá podría cambiar en 20 años. Es decir, este concepto está sujeto a cambio. En efecto, hasta hoy en día se considera que mientras más alejada esté la foto de una mimesis, de la realidad, más tiene una tendencia a considerarse que es una “foto fallida”. Hay un ejemplo que doy en el libro pero que voy a repetir para sostener esta idea. Hice un experimento con algunos de mis estudiantes en donde les mostré un lienzo totalmente pintado de negro, y una fotografía totalmente negra. Fue sorprendente pero sistemático ver que para la mayor parte de los alumnos, el lienzo pintado de negro guardaba su carácter de pintura; en cambio, la fotografía totalmente negra no era sino sólo un pedazo de papel negro. Así, la foto había perdido toda característica de fotografía reconocible, mientras que el lienzo pintado de negro seguía siendo una pintura.

Esto quiere decir, que a lo mejor la fotografía totalmente negra sería el colmo de la falla. Negra o totalmente blanca, digamos que la fotografía monocroma sería el colmo de la falla en la fotografía. Esto demuestra que en la fotografía sigue privando el carácter mimético, y que cuando se pierde el carácter mimético, se pierde por completo la fotografía, o sea, hasta el último rasgo, hasta el punto de no reconocerse como fotografía. Hoy estamos presenciando

grandes cambios; gracias a la aparición de la fotografía digital hay una crisis de la representación, y es muy posible que en 20 años llegue yo a una conclusión totalmente distinta, es decir, que quizá algún día, dentro de la definición de lo que es la fotografía ya no se plantee el parámetro de la mimesis.

Pero, no entiendo, ¿por qué te parece una “paradoja”? Por qué lo planteaste como una paradoja?

DER.- Bueno, lo planteaba en el sentido de que sabemos que toda fotografía (independientemente si hay error o no) NO es la realidad. Es decir, -de entrada- la fotografía es una ficción, y esa parece ser su premisa básica. Quizá asocio inconscientemente los conceptos de error y ficción.

CCH.- En realidad yo tomo como base, por ejemplo para escribir cuales son las fotos “fallidas”, lo que sucede en los laboratorios comerciales para aficionados, porque tienen un método para decir cuáles son las fotografías que son “buenas”, y por lo tanto se facturan; y cuales son las que se consideran “fallidas”. Cuando la persona aparece cortada del rostro, es decir que no se le ven los ojos, se considera que la foto falló, porque los ojos es lo que nos permite reconocer una mirada. En cambio, si aparece cortada a nivel de la frente, no hay mayor problema, y entonces se factura la foto al cliente.

Si la foto está cortada arriba y abajo del rostro, pero todavía tenemos los ojos y la nariz, se considera buena. Cuando tenemos cortados los ojos, y en donde se ve sólo de la nariz para abajo, se considera fallida; entonces, cuando veo los ojos, puedo reconocer a la persona, y podemos decir que está operando la mimesis. Por tanto es considerada una buena toma. Si no puedo reconocer a la persona, porque no tengo los rasgos básicos que me permiten reconocerla, como los ojos, entonces estoy fuera de la mimesis y consecuentemente se considera como fallida.

DER.- Finalmente, la lectura de su libro nos inspira a los que nos dedicamos a la historia de la fotografía en México. ¿Qué nos podría decir acerca de los autores, trabajos, o revistas que se hacen al sur del occidente europeo, o fuera de Estados Unidos? ¿Conoce Ud. lo que se está haciendo en cuanto a la historia de la fotografía, por ejemplo en México?

CCH.- Pienso que en México tienen ustedes una revista de las mejores que conozco que es

Luna Córnea, que es absolutamente extraordinaria, y que ha hecho un trabajo excepcional desde hace más de 15 años, no sólo sobre la fotografía mexicana, sino sobre la fotografía en general. También ví recientemente la revista Alquimia, y de los pocos números que pude revisar me parece que los temas eran sumamente interesantes. Es cierto que el problema de la historia de la fotografía es que está demasiado “calcado” sobre el modelo de la historia del arte, y pienso que tanto en Estados Unidos como en Europa se sufre demasiado de esta calca, de la historia de la fotografía sobre la historia del arte. De lo poco que he podido ver, me parece que la historiografía de la fotografía aquí en México pudo salvar ese proceso, es decir que aquí lograron, o están logrando, salir de esta camisa de fuerza, de estar fagocitado por la historia del arte. Pienso que la historia de la fotografía aquí es como más independiente de la historia del arte, y más original, al menos de lo que he podido ver.

DER.- Muchas gracias por su tiempo y sus conceptos.