
LOS FOTOGRAMAS. LA HUELLA DE LA LUZ O LA ESENCIA DE LA FOTOGRAFIA.

Francisco J. Rocha Cendón

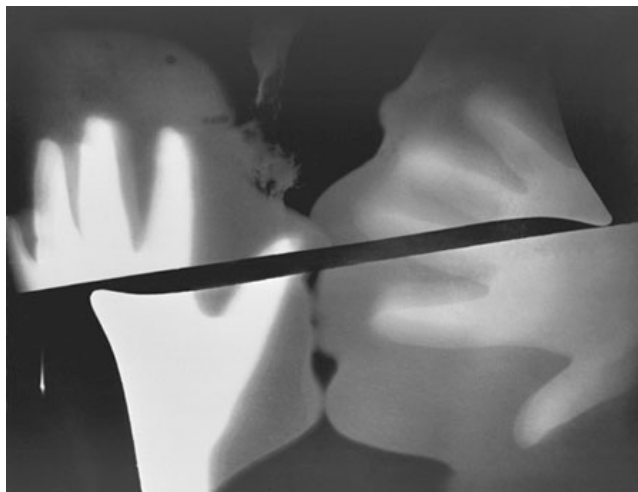
www.tercerofe.com

Introducción

Los llamados fotogramas son quizá la forma más rudimentaria de fotografía. Es necesario simplemente un papel fotográfico virgen, revelador, fijador y por supuesto luz. Sin embargo, un procedimiento tan inocente en apariencia ha sido muy importante en la historia de la fotografía, siendo utilizado por varios autores que nos han dejado obras que son puntos de referencia en el desarrollo histórico-estético de la fotografía, hasta tal punto que, algunos de ellos han querido bautizarlos con vocablos inspirados en sus propios nombres.

Surgido como una rama de la fotografía experimental, el fotograma en la obras de sus maestros ha demostrado su independencia y sus posibilidades no sólo en calidad de grafismo sino como una concepción de modelado del espacio con ayuda de la luz.

Desde el punto de vista técnico se trata de fotografías obtenidas sin cámara fotográfica, por la simple acción de la luz. En una cámara oscura se colocan objetos opacos o translúcidos directamente sobre el papel sensible, se expone el conjunto así compuesto a un rayo luminoso y se revela el resultado. No se pasa pues por la parte



Baiser, album "1920-1934 photographs Paris"
p.104
Rayografía, 1922. Man Ray

óptica de la fotografía (cámara fotográfica) ni se pasa tampoco por el intermediario (el negativo); sino que se desemboca directamente en una prueba negativa sobre papel, lo que hace al fotograma una pieza única, no reproducible. La imagen final aparece como un juego de luz y de sombra, con densidades variables y contornos inciertos: de ningún modo aparece una imagen mimética o figurativa, no tiene porqué parecerse a su referente. Con frecuencia se ha calificado a los fotogramas como "composiciones abstractas", y es verdad que muchas veces es difícil, sino imposible, identificar con precisión los objetos que fueron colocados sobre el papel y de los que sólo se percibe la huella, la *sombra blanca*, más o menos deformada.

Antecedentes Históricos.- Fox Talbot

Los primeros datos de que se disponen se remontan a 1780, fecha en la que el físico francés Jacques-Alexandre-César Charles (1746-1823) conseguía plasmar contornos de objetos variados y hasta la silueta del perfil de una persona en un papel impregnado de sales de plata sin intervención manual. A esto lo denominaba *siluetas automáticas*.



Podríamos señalar una moda anterior a esta invención que es la de las siluetas, que no eran más que perfiles de personas recortados en papel acharolado y que datan de la época de Luis XIV. Estos retratos abundaban en el siglo XVIII. Podríamos considerarlos como el germen de la propia fotografía.

Por otra parte Josiah Wedgwood (1771-1805) también hizo investigaciones en este sentido pero tanto a él como a Charles les faltaba algo. Ese algo queda patente en una Memoria de Wedgwood aparecida en el *Journal of the Royal Institution of Great Britain.*:

Una copia de cuadro o un perfil, inmediatamente obtenidos, deben conservarse en la oscuridad. Se puede, como mucho, examinarlas a la sombra, pero en este caso la exposición no puede ser sino de escasos minutos... Los intentos llevados hasta ahora para impedir que las partes teñidas (...) sean luego impresionadas por la luz resultaron sin éxito.

Faltaba por tanto *el fijador* que no llegaría hasta que fuera desarrollado por Niepce, Talbot y Bayard respectivamente.

Los primeros fotogramas propiamente dichos de los que se tienen noticias datan del 25 de enero de 1839; el físico Michael Faraday (1791-1867) presentó en sesión de la Royal Institution de Londres unas imágenes obtenidas por William Henry Fox Talbot, por simple exposición al sol de objetos -flores, hojas, plumas, etc.- aplicados sobre un papel sensibilizado. Fox Talbot reivindicaba la prioridad sobre el invento de Daguerre (en la actualidad sabemos que el invento de la fotografía corresponde en justicia a Nicephore Niepce 1765-1833). A estas imágenes Fox Talbot las denominó *Dibujos Fotogénicos (fotogenic drawings)* haciendo referencia sin duda a la *génesis* de tales imágenes.

Resulta paradójico que quien es considerado primer autor de fotogramas, caracterizados entre otras cosas por la ausencia de negativos, sea por otra parte el inventor del negativo fotográfico.

Los años veinte

En los inicios de los años veinte es cuando los "Nuevos Fotógrafos" se inclinaron por la experimentación con nuevos procedimientos y estilos, entre ellos los fotogramas.



Man Ray

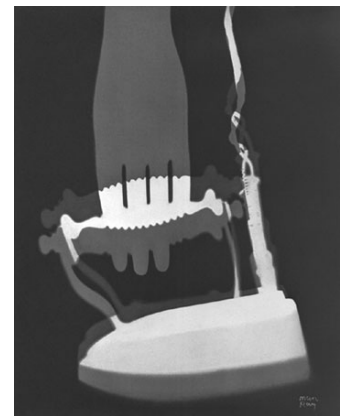
Podríamos decir que si Talbot pretendía copiar la realidad tal cual, sin más pretensiones, los fotógrafos sucesivos (Man Ray, Moholy Nagy, Christian Shad, Edmund Kesting, Theo Ballmer) pretendían ir mucho más allá, cada uno buscando mensajes diferentes. Podría decirse que Fox Talbot descubrió la teoría del fotograma y los fotógrafos antes mencionados la desarrollaron con fines estético-artísticos.

Franz Roh describió el procedimiento en *Photo-Eye* y señaló el carácter imprevisible del resultado: crear un fotograma venía a ser como lanzar un dado, como ponerse en manos del azar. No obstante, las imágenes publicadas mostraban por lo general la nítida silueta de objetos compactos sobre un fondo negro. Muchos fotogramas, con su juego de transparencias, parecían versiones simplificadas de aguafuertes cubistas, a los que también se asemejaban por la variedad de temas abordados. Los fotógrafos de esta época tendían a lo idealizado y a lo abstracto, rehuían lo natural y se dedicaban a lo que era obra del hombre, a los objetos de su estudio, a las piezas de la maquinaria del mundo moderno. Por lo general buscaban imágenes que aludiesen al orden racional, pero, como obsesionados por las corrientes contrarias, no dejaban de incluir referencias también a lo subjetivo, al espíritu y a la naturaleza, a fuerzas fácilmente previsibles y manipulables.

Man Ray (USA 1890-1976)

Procedente del Dadá y del grupo de Stieglitz, es el mayor representante de la fotografía surrealista y se le considera ahora casi más como fotógrafo que como pintor que también fue. Sus llamados *rayogramas* son su obra hecha de fotogramas. Si bien se le ha atribuido la paternidad de los fotogramas él nunca quiso arrogarse de tal cosa sino más bien quiso darle su nombre a sus trabajos para designarlos como propios.

Tras estudiar brevemente arquitectura y grabado se trasladó a Nueva York, donde asistió a clases de dibujo del natural y empezó a frecuentar la galería 291 de Stieglitz; allí entró en contacto con la obra de los pintores y fotógrafos más avanzados del momento y respondió al estímulo con entusiasmo. También en Nueva York conoció al que habría de convertirse en uno de sus amigos más íntimos e influyentes: Marcel Duchamp, uno de los artistas más controvertidos del Siglo XX. Precisamente de la mano de Duchamp fue como ingresó en los círculos artísticos parisinos.



Man Ray. Portfolio "Electricité".
Para
la Compagnie Parisienne de
distribution d'Electricité.
Rayographia, 1931

Las técnicas que él utilizaba con mayor frecuencia (fotogramas y solarizaciones), se dice que las conoció por azar, si bien hay quien duda de esta afirmación. Estas técnicas eran ya conocidas muchos años atrás pero al parecer él no las conocía y las descubrió por casualidad. Basta para ilustrar este hecho la conocida anécdota de cómo descubrió los fotogramas: cuando estaba revelando algunas fotografías de modas para el diseñador Paul Poiret, echó accidentalmente un papel no expuesto a la solución. Como al cabo de varios minutos seguía sin aparecer imagen alguna, colocó encima del papel un embudo, una probeta y un termómetro y dio la luz; apareció una imagen de la silueta de los objetos contra un fondo oscuro y de bordes ligeramente deformados a causa de las diferentes propiedades de transmisión de la luz de cada uno de los objetos. Man Ray obtuvo volumen y tono haciendo exposiciones múltiples y variando la distancia de los objetos al papel. Así descubrió las *rayografías*.



Man Ray. Sans titre
Rayografía

Para Man Ray todo puede ser transformado por la luz. «La luz es un instrumento tan capaz como el pincel» como él mismo aseveraba. Los surrealistas se sintieron muy inspirados por sus rayografías y le sugirieron que publicara algunas en un porfolio. Así, en 1922, *Los campos deliciosos* apareció en forma de libro.

La fotografía de Man Ray se adentra profundamente en el mundo surrealista del residuo y del *objet trouvé*, que fijará por medio de la luz y de la química al papel fotográfico. Sus obras son objetos que aísla de su contexto para integrarlos en su mundo de relaciones oníricas y del subconsciente.

Làzló Moholy-Nagy (Hungría 1895-1946)

Los analfabetos del futuro, afirmaba Moholy-Nagy en 1928, no serán los que no sepan escribir, sino los que no sepan fotografiar. De todos los grandes fotógrafos, Moholy-Nagy era el que más grandes esperanzas tenía depositadas en el medio.



Làzló Moholy-Nagy

Como auténtico adorador del mundo moderno, vio en la fotografía la más alta forma de arte, una forma de arte que no tenía existencia fuera del mundo moderno. No había lugar para los «disparadores», como llamaba a los fotógrafos que se contentaban con detener un instante de tiempo y a los que acusaba de imitar a los pintores. En su opinión, cada fotografía había de ser cuidadosamente pensada y planificada. La cámara debía de ser un instrumento autónomo, no una prolongación del ojo.

Nacido en Hungría en 1895, Moholy-Nagy llegó a Alemania siendo todavía joven. Durante los años veinte, mientras trabajaba con la Bauhaus, inició una ambiciosa serie de experimentos fotográficos. La Bauhaus predicaba la importancia de los materiales exclusivos del mundo moderno, de la tecnología y del progreso. Moholy-Nagy no sólo experimentó con nuevos materiales, sino que buscó nuevas direcciones para el desarrollo de la fotografía.

Lo que en su opinión hacía a la fotografía diferente de cualquier otra forma de arte es el hecho de que manipulaba la luz directamente. En realidad, podía afirmarse que la fotografía estaba formada exclusivamente por luz o más bien por la acción de la luz sobre el papel sensible. La «realidad» que otros fotógrafos buscaban era ilusoria: sólo la luz era real. Una fotografía no era un conjunto de fragmentos del mundo visible, sino de fragmentos de luz. La cámara, decía «se basa en leyes ópticas diferentes de las que gobiernan nuestra vista». La fotografía tiene sus propias leyes y no debe juzgarse según las de otros medios.

El fotograma fue la clave empleada por Moholy-Nagy para revelar lo que en realidad era una fotografía: «el fotograma es la esencia misma de la fotografía» como asevera en uno de sus escritos teóricos hacia 1925. Sus primeros experimentos tuvieron lugar al principio de los años veinte y los describió como intentos primarios.

Con objetivos y espejos hizo pasar la luz a través de líquidos como agua, aceite y ácidos antes de dirigirla sobre el papel sensible. El resultado fue en realidad una serie de negativos que decidió no pasar a positivos por considerar que estos quedaban con «valores grises, fríos y frecuentemente cenicientos», las profundas siluetas perdían fuerza al positivar. Moholy-Nagy gustaba de la blancura del papel y de los fuertes contrastes con el negro profundo. También era aficionado al «juego de luces y sombras» que se consigue fotografiando sin cámara.

Los fotogramas estaban en realidad más próximos a la pintura abstracta tal como se practicaba en su tiempo que a la fotografía tradicional. Pero al tratar el papel fotográfico como una hoja en blanco sobre la que pueden trazarse esquemas luminosos abrió el camino al uso más directo de la luz, tanto por parte de pintores como de fotógrafos.

Cuanto más trabajaba con los fotogramas, tanto más insatisfecho se sentía con la «fotografía realista». Empezó a recurrir a las exposiciones múltiples y a construir las imágenes por capas. Incluso en sus trabajos más tradicionales realizados para ilustrar libros como *An Oxford University Chest*, de John Betjeman o *The Streetmarkets of London*, de Mary Bendetta, se negó a atarse a los convencionalismos fotográficos que regulaban las perspectivas, efectos luminosos, ángulos de toma y encuadres. En el mundo moderno ya no había sitio para la perspectiva del renacimiento; el fotógrafo actual debía mirar al mundo hacia abajo, desde un aeroplano o desde lo alto de un rascacielos. La parte superior de un edificio no tenía por qué desaparecer en la lejanía si el fotógrafo podía llegar a ella en ascensor. La perspectiva renacentista estaba llena de puntos inalcanzables, simbolizados por manchas en el horizonte. Para Moholy-Nagy no había puntos inalcanzables todo podía alcanzarse por fases.

Como pintor y escultor, Moholy-Nagy, igual que Man Ray, llevó a la fotografía las corrientes artísticas de su tiempo. El énfasis en el movimiento, característico de su obra (fue uno de los primeros en usar exposiciones largas para recoger el desplazamiento de un coche como una línea de luz continua) es herencia de los futuristas. La combinación de metal y cristal propia de la arquitectura moderna, como el Bexhill Pavillon, le permitió mirar hacia el interior de los edificios lo mismo que hacía fuera de los mismos, tal como ocurre con su escultura

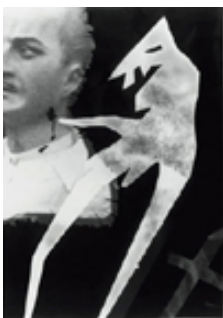
constructivista.

En 1929 Lázló Moholy-Nagy publica el libro *Malerei Fotografie Film* (Pintura, Fotografía, Film).

Moholy-Nagy cultivó tantos estilos a la vez y realizó tantos experimentos diferentes que puede decirse que dio vida a su teoría de la complejidad simultánea. Sus fotoplásticos, o fotomontajes, como los llamaría más tarde, constituyen otro intento de demostrar cómo puede la fotografía conservar el rastro de todo lo que ocurre a la vez en un momento. Pero sobre todo, lo que quería poner de relieve en estos *collages* inspirados y satíricos era que la fotografía "imitativa" podía fragmentarse y montarse de una forma más interesante y creativa.

Shadografías - Christian Schad (1894-1982) - Creadores Rusos

Las Shadografías como su nombre indica fueron realizadas por el pintor y fotógrafo Christian Schad (Alemania 1894-1982). Obtenidas en 1918 dentro de las actividades dadaístas, proceden al mismo tiempo de la técnica del fotograma y de la del collage o montaje, ya que consisten en exposiciones directas, sin intermediario óptico, de objetos y materias varias yuxtapuestas.



En las primeras décadas del siglo XX, algunos pintores rusos interesados por la experimentación se sintieron muy atraídos por esta técnica, que consideraban aglutinadora de nuevas concepciones artísticas y de la que fueron pioneros en Rusia. En 1924, en Suiza, El Lissitzky da sus primeros pasos en el campo del fotomontaje y del fotograma, en el que consideraba primordial "la organización consciente de las fuentes de luz y saber dirigir sus rayos a fin de encontrar la construcción de sombras que pueda caracterizar el objeto lo mejor posible.

Reflexiones sobre el fotograma como definición y esencia misma de la fotografía.

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

Esta podría ser la definición mínima (incluso minimalista) de la fotografía, definición básicamente técnica (podemos encontrarla en la mayoría de los manuales de fotografía), pero en la que hay quienes ven la definición de la *naturaleza* misma, de la *esencia*, de la *ontología*, de la fotografía «como tal». Se observará que esta definición mínima de la foto, en primer lugar como simple *huella luminosa*, no implica a priori la presencia de cámara fotográfica ni que la imagen obtenida se *asemeje* al objeto del cual constituye la huella. Vemos pues que lo imprescindible en la fotografía implica únicamente la presencia de luz y la de material sensible, ni siquiera implica la semejanza del objeto fotografiado con la imagen dejada en el papel. Eso sí, es imprescindible la relación física entre objeto e imagen.

Todo esto nos lleva a inevitablemente a pensar que el FOTOGRAMA constituye de algún modo una ilustración histórica de esta definición mínima. El resultado del fotograma es una composición de luces y sombras puramente plástica, sin apenas semejanza, donde sólo cuenta el principio del depósito, de la *huella*, de la materia luminosa.

Para que haya foto es preciso que el objeto mostrado haya estado allí en un momento dado del tiempo, el filósofo norteamericano Ch. S. Peirce (1839-1914), por medio de sus consideraciones sobre el índice abrirá el camino a un verdadero *análisis* del estatuto de la imagen fotográfica. Así Peirce llamaría índice o indicio a la representación por contigüidad física del signo con el referente. El índice o imagen indicial tiene como fundamental característica su *valor absolutamente singular*, puesto que está determinada únicamente por su referente, y sólo por éste: es huella de *una realidad*.

La *huella luminosa* regida por las leyes de la física y de la química sería el principio elemental de la fotografía. La huella, la marca el depósito nos llevará a

pensar que la fotografía está emparentada con esa categoría de «signos» entre los que se encuentra también el humo (indicio de un fuego), la sombra (indicio de una presencia), la cicatriz (marca de una herida), la ruina (vestigio de lo que ha estado ahí), el síntoma (de una enfermedad), la huella de una pisada, etc. Todos estos signos tienen en común el hecho de haber sido realmente «tocados» por su objeto y de mantener con él un nexo físico. En este sentido, se diferencian radicalmente de los *iconos* (que se definen sólo por una relación de *semejanza*) y de los *símbolos* (que, como las palabras de la lengua, definen su objeto por una *convención general*).

Moholy-Nagy, que fue primero pintor, y abordó la fotografía por el fotograma, resumía bien el procedimiento con su fórmula célebre: «fotografiar es estructurar por medio de la luz». El fotograma aparece pues como una verdadera *huella luminosa por contacto*. Así se comprende que el fotograma sea finalmente un género fotográfico que realiza en su principio la definición mínima de la fotografía. Expresa por así decirlo su ontología. Toda fotografía es el resultado de una huella física que ha sido transferida sobre una superficie sensible por las reflexiones de la luz.

Recapitulando: estas consideraciones nos llevan a deducir desde el punto de vista semiótico y basándonos en el concepto de índice de Ch.S. Peirce (representación por contigüidad física del signo con el referente) que la fotografía es índice y si no lo es dejaría de ser fotografía. El índice es una huella como el fotograma, podríamos decir que el fotograma define de una forma práctica a la fotografía, y además como dice Moholy-Nagy «es la esencia misma de la fotografía».

Conclusiones

El fotograma existe prácticamente desde el inicio de la fotografía y aún antes. Su utilización estuvo en una época al servicio de ciertas corrientes artísticas (surrealismo, dadá,...) su fuerza fue tal que algunos artistas que no eran en principio fotógrafos como Moholy-Nagy, Christian Schad y Man Ray lo utilizaron como medio de expresión fundamental (al menos durante ciertas etapas).

Si bien en la actualidad es una técnica prácticamente en desuso, no deja de producir cierta fascinación y misterio en los espectadores (tanto concedores del

medio como no). Quizás por lo elemental de la técnica utilizada o bien porque **es capaz de transmitir por sí mismo lo que él mismo es en esencia**: es una huella, un indicio y como hemos visto anteriormente el indicio o *índex* es un elemento intrínseco de la fotografía sin el cual esta no existiría. La fotografía es huella, el fotograma es huella sin artificios (sólo luz y papel sensible). Casi podríamos asegurar que cuando contemplamos un fotograma estamos contemplando a **toda la fotografía junta** -a su historia pasada y futura, a su técnica, **a su propia definición-** y además estamos contemplando **su propia esencia**. Podríamos concluir diciendo que el *fotograma es la fotografía misma*.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland, *La Cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós Comunicación. Barcelona. 1989.
- CALBERT, CASTELO, Javier, Luis. *La Fotografía*. Acento Editorial. Madrid 1997
- DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Paidós Comunicación. Barcelona 1994
- JEFFREY, Ian. *La Fotografía. Una breve historia*. Ed. Destino. Barcelona 1999
- LAVRENTIEV, Alexandre. *Catálogo de Photo España 2000*. Ed. La Fábrica. Madrid 2000.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Edhasa. Barcelona 1981
- SOUGEZ, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*. Cuadernos Arte Cátedra. Madrid 1981.
- VV.AA., *Técnicas de los Grandes Fotógrafos*. Hermann Blume Ediciones. Madrid 1982.
- ZUMETA, Gorka. *Diálogos fotográficos imposibles*. Centro Andaluz de la Fotografía. Granada 1996.

LINKS DE INTERÉS

<http://www.elangelcaido.org/fotografos/lmoholy/lmoholybio.html>

<http://www.manray-photo.com/>

<http://www.astro.wisc.edu/~mukluk/phgrm.html>

<http://www.libarts.ucok.edu/journalism/Photogram.html>

<http://www.fotografiareflex.net/manray.html>

<http://www.babearte.it/tipomaestro.asp?arid=397&lid=>

<http://www.getty.edu/art/collections/objects/o54110.html>

<http://www.arts.arizona.edu/are476/Davis/files/fotogr.htm>