

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICA
ACADEMIA DE SAN CARLOS**



**Fotografía y memoria:
El punto de vista de la cámara como acto de semiosis.**

T E S I S

**Que para obtener el grado de:
Maestro en Artes Visuales**

**Con orientación en:
Comunicación y Diseño Gráfico**

P R E S E N T A

Lic. Gabriel Vargas Varela

Dirección: Dra. Laura González Flores

Septiembre 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para ti Tamara, porque en cada una de tus preguntas
y en la sorpresa de tus ojos, me brindas la reconstrucción del mundo.

Va para ti, Beatriz, que lo has hecho posible
con tu ayuda, ánimo y paciencia.

Son muchas las personas a las que agradezco por diversos motivos y razones. Gracias
Carmen, mi madre, por tu espíritu y tu amor; Laura, hermana, sin ti este trabajo no se
habría concluido, Ángel, hermano, estas en todo momento presente. Gracias.

A los amigos, Mauricio del Río, Jesús Varela, Alberto Calleja y Víctor Uc.

No me resta más que agradecer a todos aquellos que me ayudaron en la elaboración
de este trabajo con el interés que en general tomaron por él o bien con su docto
consejo especializado.



Introducción.

- 1.- Definición de imagen visual.
- 2.- La imagen fotográfica.
 - 2.1. La fotografía como representación.
 - 2.2.- La fotografía como mensaje.
 - 2.3. La fotografía como memoria.
- 3.- El punto de vista de la cámara.
 - 3.1.- El acto fotográfico.
 - 3.2.- El acto de semiosis.
- 4.- Modelo interpretativo y de lectura.
 - 4.1. Esquema modelo para el análisis de una imagen fotográfica.
- 5.- Conclusión: lectura, análisis e interpretación.
- 6.- Bibliografía.

Índice.



Introducción.

La comunicación humana surgió en el momento en que nuestros ancestros en su lucha por la supervivencia y en respuesta a sus instintos se vieron obligados a transmitir a quienes les rodeaban, sus impresiones, sentimientos y emociones. Para ello se valieron de la mímica, de los gritos y las interjecciones, lo que constituyó un lenguaje biológico.

Posteriormente nace el lenguaje hablado y las manifestaciones pictóricas; las pinturas rupestres, los jeroglíficos; pudiendo así el hombre, por primera vez expresar su pensamiento de un modo gráfico.

Pasamos de las primeras figuras simples y esquemáticas que reproducían la realidad más cercana de sus artífices a las complejas composiciones de hoy, inspiradas en todo tipo de temas, asistidas por un sinnúmero de técnicas y distanciadas en muchos casos de lo conocido.

El pensamiento humano ha evolucionado tornándose cada vez más complejo y ecléctico, acorde a este y como representación del mismo su expresión gráfica ha sufrido una evolución similar. Frente a las cosas, acontecimientos y fenómenos tanto naturales como sociales, el hombre adopta actitudes y manifiesta conductas sin las cuales no podría conservar la vida. Estas actitudes que buscan el equilibrio

y la adaptación son consecuencia del desarrollo cognoscitivo, es decir, del pensamiento, del conocer gradual de y en su entorno.

Para la Psicología Cognitiva¹ la acción del sujeto está determinada por sus representaciones. Para el procesamiento de información, esas representaciones están constituidas por algún tipo de registro, de asimilación, de enciclopedia. En las últimas décadas, la investigación psicológica ha mostrado una atención creciente por el papel de la cognición en el aprendizaje humano. Se ha hecho hincapié en el papel de la atención, la memoria, las pautas de reconocimiento, la percepción, y el uso del lenguaje en el proceso del aprendizaje.

Para la corriente constructivista, el ser humano adquiere el conocimiento mediante un proceso de construcción individual y subjetiva, de manera que la percepción del mundo está determinada por las expectativas del sujeto.

El enfoque del procesamiento de la información, utiliza la metáfora computacional para comparar las operaciones mentales con las informáticas, indagando cómo se codifica la información, cómo se transforma, almacena, recupera y se transmite al exterior, como si el ser humano estuviera diseñado de modo semejante a un ordenador o computadora.

¹ Vid. Pozo, J., *Teorías Cognitivas del Aprendizaje*, Morata, Madrid, 1994.

El reduccionismo conductista es reemplazado por la aceptación de procesos cognitivos causales. En lugar de la posición ambientalista el procesamiento de información defiende la interacción de las variables del sujeto y las variables de la situación ambiental a la que está enfrentado el sujeto. El sujeto pasivo y receptivo del conductismo se transforma en un procesador activo de información.

Si queremos descubrir las razones exactas responsables del cambio de nuestro comportamiento hacia el entorno, adquiere un importante papel la investigación de los procesos de percepción visual², y sobre todo la lectura e interpretación de las imágenes. El ser humano, se dice, es un *animal de ojos*. Su *imagen* del mundo está acuñada esencialmente por la vivencia de la vista. Por tanto, los cambios en la

² Interpretar signos sensitivos, de relacionarlos con un objeto o estímulo concreto situado en el mundo exterior, son operaciones psíquicas que constituyen la esencia de la percepción y tienen su sede en el sistema nervioso superior. La esencia de la percepción está en la transformación de la impresión sensitiva (sensación) en información cognitiva. Gubern, Román, *La mirada opulenta*, p. 28.

Existen dos enfoques de la percepción visual, uno analítico y el otro sintético. El primero consiste en el análisis de la estimulación del sistema visual por la luz, intentando hacer corresponder los componentes aislados con diversos aspectos de la experiencia perceptiva real. La segunda, por el contrario, consiste en buscar correspondencias de la percepción del mundo visual únicamente en el estímulo. La imagen óptica en la retina –incluidas sus modificaciones en el tiempo– contiene toda la información necesaria para la percepción de los objetos en el espacio, por estar nuestro sistema visual suficientemente equipado para tratarla en este sentido. Aumont, Jacques, *La imagen*, pp. 55-57.

imagen que construye del mundo habrían de estar en estrecha relación con los cambios producidos en la vivencia de la vista y del proceso sinestésico.³

La historia de la visión, como herramienta para la percepción de la realidad, depende mucho más que de un resumen de los cambios o variaciones en las prácticas representacionales, del problemático fenómeno del observador. La visión y sus efectos son siempre inseparables de las posibilidades de un sujeto observador, cuyo cuerpo es a la vez un producto dialéctico histórico y el asiento de ciertas prácticas, técnicas, instituciones y procedimientos de subjetivación en la apropiación y supervivencia, como individuo y parte del grupo social, de su/la realidad.

Lo visual se refiere a todo aquello que es “visible”, de ahí que incluya un amplísimo espectro como por ejemplo, el cuerpo y sus movimientos traducidos en gestos, mímica, danza, teatro; las múltiples expresiones a través del dibujo, la pintura, la escultura y la fotografía; y también gráficos, diagramas, y mapas; máscaras, vestuarios, bordados, decorados; construcciones arquitectónicas; carteles, carátulas, vallas y *graffitis*; cine, televisión, video y computadoras.

³ Sinestesia o transposición sensorial. Tipo de *metáfora* –o grado de metáfora, según Cohen- que consiste en asociar sensaciones que pertenecen a diferentes registros sensoriales, lo que se le logra al describir una experiencia en los términos en que se describiría otra percibida mediante otro sentido. Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, p. 476.

Se habla del lenguaje de las imágenes, de una semiótica de las imágenes, de sus mensajes, de su interpretación, de la imagen como información primordial y no secundaria. Todo ello como resultado de la complejidad de la comunicación visual. Pero ¿sabemos leer las imágenes? ¿Somos conscientes de la importancia creciente de estas como transmisoras de la información? De no ser así ¿se puede hablar de un *analfabetismo visual*? Estas y otras interrogantes deben ser formuladas si se quiere definir el papel que la imagen tiene en los procesos comunicativos actuales.

Para Román Gubern toda imagen es indisoluble en su articulación al ser un *bloque suprasignico de sentido*, el cual no se puede disociar como en un análisis lingüístico, y expone que al hablar de “hermoso desnudo” se puede descomponer el adjetivo “hermoso” del sustantivo “desnudo”, “pero en el cuadro que exhibe un *hermoso desnudo* tal disociación no es posible, pues, además, la imagen presenta en un bloque unitario el sintagma sujeto-verbo-predicado.”⁴ Es objeto de este trabajo mostrar que es posible desarticular todo tipo de imagen figurativa, de probar la existencia de una gramática fotográfica siguiendo criterios cognitivos.

Las imágenes visuales, mediante elementos como línea, forma, dimensión, iluminación, diseño, espacio, color y perspectiva, comunican, informan, significan y tienen un impacto en nosotros, que puede ser consciente e inconsciente. “Toda

⁴ Gubern, Román, *Patologías de la imagen*, Anagrama, Barcelona, 2004, p. 35.

configuración visual –ya sea la de un cuadro, un edificio, un ornamento o una silla- puede considerarse una proposición que formula, con más o menos felicidad, una declaración sobre la naturaleza de la existencia humana.”⁵

Este trabajo tiene el propósito de atender a esa comunicación de imágenes visuales, en especial la originada por la fotografía analógica, que se da de manera inherente, en las sociedades contemporáneas. E.H. Gombrich en *Arte e ilusión* ya pensaba que “el estudio del arte tendrá que completarse cada vez más con una investigación de la lingüística de la imagen visual [y que] el modo como el lenguaje del arte se refiere al mundo visible es a la vez tan obvio y tan misterioso, que todavía es desconocido en gran parte, excepto por los propios artistas, que saben usarlo tal como usamos todos los lenguajes, sin necesidad de conocer su gramática y su semántica.”⁶ De igual forma Dondis coincide al señalar en su texto *La sintaxis de la imagen* que “Si un medio de comunicación [el lenguaje] es tan fácil de descomponer en elementos y estructuras, ¿por qué no va serlo el otro? Todos los sistemas de símbolos son invención del hombre”.⁷ Entre todos los medios de comunicación humana, el visual es el único que no tiene régimen ni metodología, ni un solo sistema con criterios explícitos para su expresión o comprensión.

⁵ Arnheim, Rudolf, *El pensamiento visual*, p. 309.

⁶ Gombrich, E.H., *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, p. 23

⁷ Dondis, D.A., *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, p. 21.

Asimismo, se trata de un trabajo multidisciplinario en el que partiendo de ámbitos de conocimientos distintos, se llegará a un campo donde se superpongan las competencias respectivas en el uso de un mismo código, esto es, el del conocimiento del lenguaje de las imágenes visuales creadas a través del dispositivo fotográfico: la fotografía. Se busca obtener resultados que sean valiosos tanto desde el punto de vista visual, como desde el punto de vista cognitivo y social.

La hipótesis que se plantea es la siguiente:

Contemplar una fotografía es un acto creativo, dialéctico, decodificador, que nos lleva a un orden semejante al momento en que el fotógrafo la realizó por medio del dispositivo de la cámara, acto de semiosis, ya que:

- _ Existen mecanismos que hacen que algunos de nuestros significantes puedan ser comunes, aunque no compartamos la misma lengua;
- _ Hay dispositivos que hacen que podamos compartir los mismos significados, seamos o no miembros de la misma cultura, de la misma clase social o desempeñemos roles diferentes;
- _ Aunque los significados evocables por un significante sean muchos, podemos tomar uno como preponderante;

- _ Asimismo encontramos que un mismo significado puede tener muchos usos o sentidos iguales y otros, aún siendo evocados en común, tienen sentidos diferentes.

En el primer capítulo *Definición de imagen visual*, se establece la etimología y los diversos conceptos y teorías sobre qué es la *imagen*, a través de teóricos, pensadores y a través de la historia, para responder a la pregunta ¿cuál es la noción misma de *imagen*? Ya que las imágenes plasmadas sobre algún tipo de soporte, han servido a lo largo de la historia, como medio de transmisión y distribución de la información (de poder, adoctrinamiento, perpetuación de la imagen, entre otras funciones), las cuales, además de hablar sobre lo que reflejan, también nos brindan datos sobre sus realizadores y su contexto.

En el capítulo *La imagen fotográfica*, se hace un recorrido general a través de diversos autores para comprender a través de sus definiciones lo que percibimos visualmente como una fotografía, y su función como representación, mensaje y memoria.

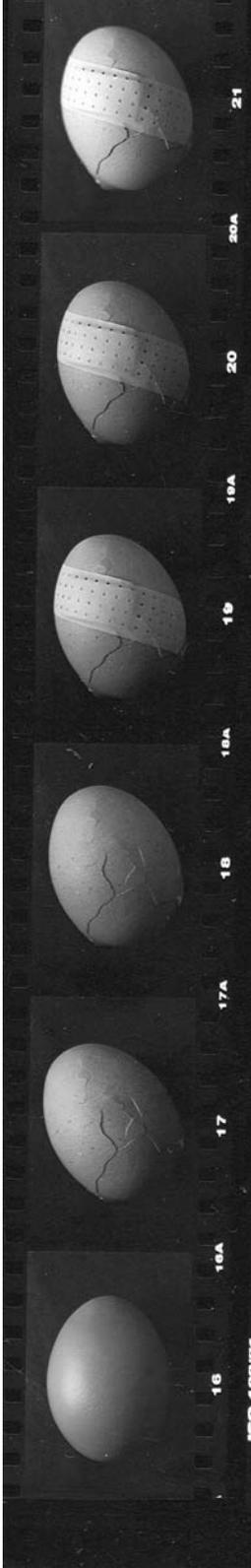
En el tercer capítulo *El punto de vista de la cámara*, se plantea la carga ideológica de la perspectiva, se aborda al acto fotográfico: el medio, el lenguaje, el arte: usos y funciones, como un acto predeterminado por un dispositivo técnico. Es decir, se exponen los aspectos centrales del hecho fotográfico: punto de vista, obturador, película, etcétera, elementos que conforman el dispositivo fotográfico como un

acto de semiosis y memoria, actitud que da cuenta del fenómeno fotográfico, que modela y representa, por un medio tecnológico en un contexto determinado, la realidad o cuando menos una parte de ella.

En el capítulo cuarto *Modelo interpretativo y de lectura*, se plantean los elementos que conforman la *gramática de la imagen*, como perspectivas que permiten abordar la investigación en la lectura y análisis de la imagen fotográfica, al ubicar a la fotografía en un contexto, al definirla como un medio por el cual nos representamos y nos identificamos, al establecer de dónde viene y finalmente aplicar el método semiótico para su lectura y análisis.

La relación de las imágenes fotográficas y su contexto es crucial para su creación y la creación de mensajes por medio de ellas. Las fotografías miden el mundo, lo reproducen a semejanza de un espejo; pero también abstraen el tiempo y el espacio real creando así una metáfora del mundo. Las fotografías, como la memoria, representan una ilusión del mundo real, así como una noción ambigua de la verdad. En el último capítulo se vierten las conclusiones y se expone una reflexión acerca de la significación sociocultural de la imagen fotográfica en nuestra sociedad y de lo que podemos ser capaces si conciliamos nuestro mundo hecho de imágenes (la iconoesfera) con ese otro mundo (la biosfera) del cual las abstrajimos y que nos han sido insuficientes para crear otras imágenes (el

imaginario) como expresión de la conciencia humana en busca de su propio conocimiento en expansión.



1. Definición de imagen visual.

*"Hay demasiada imagen en este pobre término 'imagen'".
Sartre*

Este capítulo trata de definir, a través de varias posturas, qué es la imagen, así como puntualizar algunas características de la imagen visual. El agrupamiento de las posturas teóricas, responde a los aspectos epistemológicos de la imagen como objeto de estudio.

De tal forma W.J.T. Mitchell en *Iconology: Image, Text, Ideology* escribía que: “La respuesta de Derrida a la cuestión ‘¿Qué es una imagen?’ indudablemente sería ‘[una imagen] No es sino otra clase de texto, una especie de signo gráfico que se camufla como una transcripción directa de lo que representa, o de la apariencia de las cosas, o de lo que son en esencia’. Este tipo de sospecha de la imagen parece solamente apropiada en ocasiones en las que la misma vista que uno tiene desde su ventana, y no digamos de las escenas representadas en la vida cotidiana y en los variados medios de representación, parecen requerir de una constante vigilancia interpretativa”¹

El término de imagen es muy utilizado con todo tipo de significación, sin relación aparente, lo que hace difícil dar una definición que cubra todos los usos del concepto. A pesar de la gran cantidad de significaciones de la palabra imagen (*imago, eikon, eidolon*, parecido, semejanza, similitud, gráfica, óptica, perceptual, mental, verbal, etc.), cuando la utilizamos parece ser que todos la entendemos. Sabemos que indica algo que, aunque no nos remita a algo visible, lleva consigo

¹ W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Tr. Dra. Laura González.

ciertas huellas de lo visual y, en todo caso, depende de la producción de un sujeto. Por lo regular, la imagen pasa por alguien, que la produce o la reconoce.

Una de las primeras definiciones de imagen la podemos establecer de lo que Platón señala cuando escribe en el libro séptimo de *La República*: “Lo que primero distinguiría sería, primero, las sombras; luego las imágenes de los hombres y de los demás objetos, pintadas en la superficie de las aguas; finalmente, los objetos mismos.”² Hay imágenes hasta en el espejo y, en general, en aquello que retoma todo proceso de representación. Podemos percibir que la imagen sería un objeto segundo, con relación a otro que ella representa.

La misma acepción etimológica de imagen nos indica que esta palabra está relacionada con el sustantivo latino *imago*, que significa figura, sombra, imitación, y con el griego *eikon*, icono o retrato³. El Diccionario Enciclopédico Salvat nos dice que imagen es: copias o símbolos que de los objetos sensibles o no sensibles poseen la mente y que permanecen en ella independientemente de la presencia o referencia de las cosas que corresponden. Son el resultado de la percepción, o bien, el fruto de la *imaginación*⁴ creadora.⁵

² Platón, *Diálogos*, p. 552.

³ Font, Domenec, *El poder de la imagen*, p. 25.

⁴ Es la facultad por la cual las percepciones habidas anteriormente pueden ser representadas de nuevo ante la conciencia en forma de imágenes (imaginación reproductora) y que posibilita la reorganización de estas mismas imágenes en órdenes distintos (imaginación creadora).

Imagen es “representación de un objeto en dibujo, pintura, escultura ...” “Figura de un objeto formada en un espejo, una pantalla, la retina del ojo, una placa fotográfica; por los rayos de luz o de otra clase que parten del objeto” “Esa misma figura recibida en la mente a través del ojo” “Representación figurativa de un objeto en la mente”⁶

César González Ochoa, en su libro *Apuntes acerca de la representación*, dice que: “Ver una imagen es, de hecho, entrar en contacto, desde el interior de un espacio que es nuestro universo cotidiano, con otro espacio, el de la imagen, que podemos llamar espacio plástico”.⁷ Es decir que, al ver una imagen, el espectador se sumerge en un espacio representado, ficticio, al cual llama plástico y en donde la imagen adquiere existencia al ser creada o recreada por el observador.

Aumont, en su libro *La Imagen*, se pregunta: ¿Para qué se utiliza la imagen? a la cual responde diciendo que la imagen tiene tres funciones. “Las funciones de la imagen son las mismas que fueron también las de todas las producciones propiamente humanas en el curso de la historia, que pretendían establecer unas relaciones con el mundo”⁸. Los tres modos de esta relación son los siguientes:

⁵ *Diccionario Enciclopédico Salvat*, Vol. 14, Barcelona, 1985, p. 2024.

⁶ María Moliner, *Diccionario del uso del español*, II, 90, citado en Zunzunegui, Santos, *Pensar la imagen*, p.12.

⁷ González Ochoa, César, *Apuntes acerca de la representación*, p. 75.

⁸ Aumont, J., *La imagen*, p. 84.

1. El modo simbólico: “las imágenes sirvieron sin duda primero, esencialmente, como símbolos, símbolos religiosos más exactamente, que, se suponía, daban accesos a la esfera de lo sagrado mediante la manifestación más o menos directa de una presencia divina”.⁹ El autor dice que los simbolismos no son solamente religiosos aunque algunas imágenes en sí representan divinidades como Zeus, Buda o Cristo y otra, dice el autor, tienen un valor simbólico como la esvástica hindú o la cruz cristiana.
2. El modo epistémico: “la imagen aporta informaciones (visuales) sobre el mundo, cuyo conocimiento permite así abordar, incluso en algunos de sus aspectos no visuales. La naturaleza de esta información varía... pero esta función general de conocimiento se asignó muy pronto a las imágenes.”¹⁰
3. El modo estético: El autor dice que la imagen debe de complacer a quien la mira, es decir, debe proporcionarle sensaciones específicas.¹¹

Jaques Aumont justifica la existencia de estas tres funciones de la imagen diciendo que las imágenes están hechas para ser vistas. “El movimiento lógico de nuestra reflexión nos ha llevado a verificar que el órgano de la visión no es un instrumento neutro, que se contente con transmitir datos lo más fielmente

⁹ *Loc. Cit.* p. 84.

¹⁰ *Loc. Cit.*, p. 84.

¹¹ *Ibidem*, p. 85.

posible, sino que, por el contrario, es una de las avanzadillas del encuentro entre el cerebro y el mundo.”¹²

Una vez aclarados estos puntos se cree conveniente pasar a lo que dice Joan Costa que son las imágenes: dice que son mensajes, esto es, instrumentos de comunicación para transmitir informaciones. Es aquí donde coincide con Aumont en la segunda función de la imagen, el modo epistémico.

Costa afirma que la imagen es una representación mental, y define representación como la acción de volver a hacer presente, a la memoria y a la conciencia, algo ausente; algo que no está realmente allí, pero que está reflejado allí. “Las imágenes mentales [...] constituyen el soporte de la memoria visual, del conocimiento y, por tanto, de las acciones y la cultura del individuo.”¹³

González Ochoa dice que podemos leer las imágenes porque las reconocemos como imitación de la realidad. El autor nos recuerda que el término imitación ha sido usado desde Platón y Aristóteles. Vale destacar que Ochoa menciona un nuevo elemento, que según él, existe dentro de las imágenes: los signos icónicos, mismos que define como aquellos que poseen una o algunas de las propiedades del objeto representado.

¹² *Ibidem*, p. 81.

¹³ Costa, Joan, *La esquemática. Visualizar la información*, p. 51

El autor ejemplifica que cuando un dibujante traza líneas los receptores tienen la capacidad de reconocer esas líneas debido a los patrones que han aprendido a lo largo de sus vidas. Es decir, que la semejanza es producida y tiene que aprenderse ya que se basa en convenciones a partir de las cuales se consideran pertinentes algunos de los elementos del objeto y otros no “...las imágenes, los mensajes icónicos en general, se aprenden a leer; leer una imagen es poner en acción una serie de operaciones diversas, cuya realización determina diferentes niveles de comprensión.”¹⁴ Y de memoria.

Dondis nos explica la división que ha propuesto acerca de la recepción visual de los seres humanos: dice que expresamos y recibimos mensajes visuales a tres niveles: *representacionalmente* - aquello que vemos y reconocemos desde el entorno y la experiencia- *abstractamente* -cualidad cinestética de un hecho visual reducido a sus componentes visuales y elementos básicos, realzando los medios más directos, emocionales y hasta primitivos de confección del mensaje- *simbólicamente* - el vasto universo de sistemas de símbolos codificados que el hombre ha creado arbitrariamente y al que adscribe un significado.¹⁵

¹⁴ González Ochoa, César, *Imagen y sentido. Elementos para una semiótica de los mensajes visuales*, p. 15.

¹⁵ Dondis, D. A., *La sintaxis de la imagen, Introducción al alfabeto visual*, p. 25 y 83.

Dondis dice que los tres niveles representacionales están interconectados y se relacionan entre sí.¹⁶ Aunque cabe aclarar que ésta relación se da en base en la función de la representación y no por tener los tres niveles como lo menciona la autora. Gran parte del proceso del aprendizaje es visual, “ver significa comprender”¹⁷ y podemos reproducir dicha información visual mediante la cámara fotográfica.

Otro concepto, mencionado por José María Casasús,¹⁸ define la imagen como una figura o representación mental de alguna cosa percibida por los sentidos. Finalmente, y para concluir este breve inventario de definiciones, para John Berger: “Una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por vez primera y preservada por unos momentos o siglos.”¹⁹

Como se observa, el común denominador de todas estas definiciones indica que la imagen guarda una cierta similitud o analogía con el objeto que representa.²⁰ Ese grado de semejanza varía según el tipo de imagen. Así, en la caricatura el grado de

¹⁶ Dondis, D. A., *Op. Cit.*, p. 97-98.

¹⁷ Dondis, D. A., *Op. Cit.*, p. 19.

¹⁸ Casasús, José María, *Teoría de la imagen*, p. 25.

¹⁹ Berger, John, *Modos de ver*, p. 15-16.

²⁰ Hay algunas excepciones, por ejemplo, los diagramas y las imágenes táctiles.

realismo, semejanza o iconicidad es reducido al compararlo con el objeto o sujeto representado.

En la pintura realista y el dibujo aumenta el nivel de iconicidad. Empero, ninguna otra técnica de producción de imágenes es tan efectiva para reproducir la realidad como la fotografía. Ningún pintor o dibujante es capaz, por ejemplo, de registrar instantáneamente un acontecimiento en el momento en que éste ocurre.

Lo más probable es que el artista agregue algunos detalles que no pudo registrar en el momento del suceso, tomándolos de su memoria, y es posible que hasta desvirtúe lo acaecido con su imaginación.

En cambio, al oprimir el disparador, el fotógrafo plasmará uno o varios fragmentos del hecho con toda la riqueza visual que haya podido captar a través del visor y con un grado de fidelidad (siempre y cuando esta sea su intención) difícil de alcanzar por el dibujante o pintor, por más precisos que estos sean.



2.- La imagen fotográfica.

A continuación, se explica qué se entiende por una imagen fotográfica, partiendo de diversos autores y la función comunicacional que tiene. Seguido de lo cual, se expone su función como representación y lo importante que es el hecho de registrar acontecimientos en imágenes fotográficas para llegar a ser consideradas como mensajes, documentos y/o representaciones simbólicas, siendo no sólo a su vez garante de la memoria individual o colectiva sino un proceso de memoria en sí mismo.

Para comenzar a hablar acerca de lo que es la fotografía es necesario describir qué es una fotografía desde el aspecto físico/químico. Joan Foncuberta la define como “un procedimiento de fijación de trazos luminosos sobre una superficie preparada a tal efecto. El estatuto icónico de la imagen fotográfica se fundamenta en esta naturaleza fotoquímica: la luz incide sobre una sustancia o emulsión fotosensible provocando una reacción que altera alguna de sus propiedades.”¹ Philippe Dubois² la define como una imagen *ajeiropoiética* por su naturaleza técnica y su procedimiento mecánico, permitiendo retener una imagen de forma “automática”, “objetiva”, casi “natural” (según las leyes de la óptica y de la química) sin la intervención directa de *la mano* del artista.

¹ Foncuberta, Joan, *Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*, p. 21.

² Dubois, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, p.22.

Román Gubern en *Mensajes icónicos en la cultura de masas* la define con las siguientes palabras: En tanto que medio de reproducción, la fotografía es [...], un procedimiento que duplica con ventaja la función primordial de la memoria: la fijación y la preservación de la información. Desde esta perspectiva la fotografía debería considerarse como una forma icónica fijada por procedimientos fotoquímicos sobre una superficie-soporte a partir de una información óptica exterior a la cámara y que ha impresionado previamente a la emulsión fotosensible.³ La naturaleza de la imagen fotográfica está en su composición, a partir de haluros de plata sensibles a la luz, genera una *imagen latente* sobre un negativo del cual se reproducirán una infinidad de positivos. Y en *La mirada opulenta* la define “como una tecnología comunicativa que permite fijar óptimamente, un fragmento del universo visual en un tiempo dado, para perpetuarlo bidimensionalmente a través del tiempo y del espacio y procurar a su(s) destinatario(s) una experiencia óptica vicarial relativa a aquella escena matricial alejada en el tiempo y acaso en el espacio. Tal destinatario pudo ser espectador de la escena matricial (en el caso de ser su propio fotógrafo) o no. En el primer caso la fotografía es una cristalización física de su propia percepción y memoria visuales; en el segundo, proporciona un acceso técnico a la percepción ajena y a la coparticipación en su memoria visual (fundamento de la “memoria

³ Gubern, Román, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, P. 40.

colectiva” del fotoperiodismo y de las fototecas).”⁴ La fotografía es prioritariamente un instrumento de *reproducción óptica*.

Pierre Bourdieu⁵ habla de las características testimoniales de la fotografía. Asegura que utilizar la fotografía para dar testimonio de acontecimientos reales y transmitirlos a través de la prensa es un hecho que parece adecuado a las posibilidades de la técnica fotográfica y a los fines de la actividad periodística.

Del mismo modo, Joan Costa⁶ dice que el hecho de que la imagen sea un documento o testimonio de lo real está determinado por la capacidad de instantaneidad del registro fotográfico. Y agrega que el carácter documental de la fotografía está implícito en el medio, ya que en el origen de toda foto hay un referente real. De esta manera, la fotografía se convierte en el testimonio, en la prueba de veracidad, en el documento de lo que representa⁷.

Desde el aspecto comunicativo Marshall McLuhan da una definición de lo que para él es la fotografía: “La fotografía prolonga y multiplica la imagen humana hasta darle las proporciones de una mercancía producida en serie.”⁸ La fotografía es una prolongación de la representación de la efigie humana en el tiempo, una

⁴ Gubern, Román, *La mirada opulenta. Exploración de la iconoesfera contemporánea*, p. 154.

⁵ Boudieu, Pierre, (Compilador), *La fotografía, un arte intermedio*, P. 187.

⁶ Costa, Joan *La fotografía, entre sumisión y subversión*, P. 8.

⁷ Costa, Joan. *Op. Cit.*, P. 60.

⁸ McLuhan, Marshall, *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, p. 234.

prolongación de y para la memoria que se logra a través de la democratización, producto de la Revolución Industrial, inherente al dispositivo fotográfico.

Para Vilém Flusser la fotografía es una imagen técnica que se produce por medio de un aparato y que éste aparato, la cámara, “está hecha para producir símbolos; ella produce superficies simbólicas de acuerdo con algún principio contenido en su interior”.⁹

Las definiciones de Fontcuberta y Gubern coinciden en el aspecto químico, es decir, explican su definición de fotografía desde el punto de vista de la creación de una imagen a través de un aparato creado por el hombre, sin embargo McLuhan y Flusser nos hablan de que hay un tipo de comunicación implícito dentro de esa fijación. Podría decirse a partir de la definición de McLuhan y Flusser que lo que refleja la fotografía siempre será un sentimiento universal. Sin embargo, la “fotografía” no ha podido tener una sola definición debido a las diferentes formas en las que dichos sentimientos pueden ser interpretados.

Jaques Aumont ubica a la fotografía como una imagen visual plana, ocupándose por el estudio de la percepción de estas imágenes y no en su interpretación. Dice que las imágenes son “objetos visuales paradójicos: son de dos dimensiones pero

⁹ Flusser, Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía*, p. 26-27.

permiten ver en ellas objetos de tres dimensiones”¹⁰. Cuando el autor dice que las imágenes son de dos dimensiones se refiere a que físicamente es una proyección de una realidad tridimensional y al imprimirse en papel se pierde información debido a una “compresión”.

Asimismo Aumont dice que al observar una imagen surge en quien la mira un efecto psicológico al cual llama una *doble realidad de las imágenes*; argumenta que ambas realidades son de naturaleza muy distinta, pues una se refiere a la imagen percibida como un fragmento de realidad plana, que se puede desplazar y mover, y la otra se refiere a que se intuye por lógica que dicha imagen pertenece a un mundo de tres dimensiones, es decir, es una porción de él.

“La hipótesis de la compensación del punto de vista es uno de los corolarios más llamativos de la noción de doble realidad. La hipótesis, debida a Maurice Pirenne (1970), es la siguiente: desde el momento en que pueda registrarse la realidad 2-D y la realidad 3-D en una imagen, 1), puede determinarse el punto de vista correcto sobre esta imagen (el correspondiente a la construcción perspectiva), y 2), puedan compensarse todas las distorsiones retinianas engendradas por un punto de vista correcto. Dicho de otro modo, el hecho de percibir una imagen como una

¹⁰ Aumont, J., *Op. Cit.*, p. 69.

superficie plana es lo que permite percibir más eficazmente la tercera dimensión imaginaria representada en la imagen.”¹¹

En este sentido Santos Zunzunegui, en su libro *Pensar la imagen*, dice que una de las particularidades de la fotografía es la de *reducir la tridimensionalidad del mundo a bidimensional*,¹² opinión que comparte con Jaques Aumont.

Dondis sitúa a la fotografía dentro del nivel representacional, ya que es parte natural de la cámara,¹³ aseverando que la fotografía imita la actuación del ojo y el cerebro,¹⁴ reproduciendo imágenes tal y como las vemos; sin embargo, toda la experiencia visual está sometida a la interpretación individual. “El cómo vemos el mundo afecta casi siempre a lo que vemos. Después de todo, el proceso es muy individual en cada uno de nosotros.”¹⁵

Por su parte Jean-Marie Shaeffer dice que la imagen fotográfica “es en realidad la puesta en práctica de un código¹⁶ icónico. Sólo el conocimiento de este código hace posible la recepción de la imagen.”¹⁷

¹¹ *Op. Cit.* Aumont, J., p. 67.

¹² Zunzunegui, Santos, *Pensar la imagen*, p. 132.

¹³ Dondis, D. A., *Op. Cit.*, p. 99.

¹⁴ *Ibid.*, p. 85.

¹⁵ *Ibid.*, p. 24.

¹⁶ Un código se basa en convenciones que poseen un doble carácter ya que, por una parte, son repertorios de unidades establecidas conforme a la *pertinencia* de un tipo de *análisis*, y por otra parte son conjuntos de normas constitutivas, también sujetas a convenciones. El código es el conjunto de

Santos Sunzunegui, en la obra mencionada, cita a Umberto Eco, que expresa que la finalidad del código icónico es la de saber o conocer el arte con el que están hechas las descripciones y las operaciones representadas por medio de figuras o signos que corresponden con los rasgos del contenido o con los elementos pertinentes destacados por el código de reconocimiento. En otras palabras, se refiere a los artificios gráficos que aluden tanto a lo que se ve del objeto como lo que se sabe del objeto o se ha aprendido acerca de él. Así se llega a una definición de código icónico como “el sistema que hace corresponder a un sistema de vehículos gráficos unidades pertinentes de un sistema semántico que depende de una codificación precedente de la experiencia perceptiva”.¹⁸

Al decir código icónico, Schaeffer se refiere a que existen estereotipos que funcionan como signos convencionales, y cuando dice convencional se refiere a que las equivalencias entre objetos reales y objetos icónicamente figurados es válida. Sin embargo, menciona una teoría que se le contrapone, y ésta dice que hay una equivalencia de carácter natural y no implica ningún desciframiento de códigos.

transformaciones acordadas y comunes al *emisor* y al *receptor*, que usualmente se realizan término a término, y que permiten pasar los *mensajes* de un sistema de signos a otro. El código es un “consenso social” o “conjunto de normas institucionales” que hace posible la *comunicación*. Beristain, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, p. 92-93.

¹⁷ Schaeffer, Jean/Marie, *La imagen precaria, Del dispositivo fotográfico*, p. 23.

¹⁸ Eco, citado en Zunzunegui, *Op cit.* p. 68.

Con respecto a dicha teoría el autor cita a Heidegger: “La imagen es un algo susceptible de ser intuido y es la razón por la cual cualquier imagen con carácter de reproducción, por ejemplo una fotografía, no es más que una copia de lo que se manifiesta inmediatamente como imagen.”¹⁹

Desde la perspectiva de la teoría de la imagen y de la semiótica²⁰ también se reconoce el carácter informativo de las imágenes y, por supuesto, de la fotografía. Ciertamente, cuando se revisan las definiciones sobre las mismas es fácil percatarse de que la mayoría coincide en indicar su analogía, similitud o grado de iconicidad²¹ con el objeto que representan.

En este orden de ideas, Williams Ivins puntualiza: “Aunque la fotografía está muy lejos de ser una información perfecta, puede decirnos, y de hecho nos dice, muchas más cosas que cualquiera de los viejos procedimientos gráficos y, lo que es más importante, cuando colocamos dos fotografías de dos objetos distintos una junto a otra pero muy parecidos, esas fotografías nos permiten percibir diferencias

¹⁹ Heidegger, citado en Shaeffer, *Op cit.*, p.20.

²⁰ Sobre los conceptos, límites y objetos de la semiótica y de la semiología existe una gran diversidad de criterios. Nosotros vamos a utilizar el término semiótica, siguiendo a Umberto Eco, para quien esta ciencia estudia todos los fenómenos culturales como si fueran sistemas de signos, es decir, fenómenos de comunicación. Cf. Eco, Umberto, *Tratado de semiótica general*, Pp. 31 y ss.

²¹ Normalmente, se entiende por icono todo signo que tiene semejanza con el objeto a que se refiere, de manera que cuando se habla de iconicidad se hace referencia al mayor o menor grado de semejanza o de “literalidad descriptiva” que hay entre el objeto real y su imagen.

que desafían la descripción con palabras o con cualquier proceso gráfico anterior a la fotografía”.²²

El semiólogo francés Roland Barthes indicaba que de todas las imágenes sólo la fotografía tiene el poder de transmitir la información (literal) sin formarla con la ayuda de signos y reglas de transformación. El carácter codificado del dibujo aparece en tres niveles: en primer lugar, reproducir mediante el dibujo un objeto o escena, exige un conjunto de transposiciones reguladas, la copia pictórica no posee una naturaleza propia, y los códigos de transposición son históricos (sobre todo en lo referente a la perspectiva).

Inmediatamente, Barthes agregaba que, en segundo lugar, la operación del dibujo (la codificación) exige de inmediato una cierta división entre lo significante y lo insignificante: el dibujo no reproduce todo, sino a menudo, pocas cosas, sin dejar por ello de ser un mensaje fuerte. La fotografía, por el contrario, puede elegir su tema, su marco y su ángulo, pero no puede intervenir en el interior del objeto (salvo en casos de trucos fotográficos). En otras palabras, la denotación del dibujo es menos pura que la denotación fotográfica²³.

Es conveniente aclarar que algunos expertos en semiótica niegan el carácter analógico y figurativo de las imágenes como único criterio de lectura. Tal es el

²² Ivens, Williams, *Imagen impresa y conocimiento*, p. 198-201.

²³ Barthes, Roland. “Retórica de la imagen” en *La semiología*, p. 134.

caso de Umberto Eco y Lorenzo Vilches, para quienes el signo o texto icónico²⁴ extrae su significación de convenciones que forman parte de la experiencia del individuo lector en la sociedad.

Cuando se habla de convención, se entiende por ésta el conjunto de normas y reglas, comunes a los individuos, a través de las cuales se construyen formas de intercambio de los contenidos de la realidad.²⁵

²⁴ Ferdinand de Saussure lo concibió como la asociación de una imagen acústica conocida como significante y una imagen mental o significado. Lorenzo Vilches explica junto con Hjelmslev que el signo ha encontrado su definitiva complejidad bajo el concepto de “relación”. Así, el plano del significante se convierte en plano de la expresión, y el plano del significado en plano del contenido. Agrega que el signo comienza a perder la rigidez saussuriana de la dicotomía o doble “cara”, con el fin de asumir la significación como un acto que pone en movimiento y une significante y significado. El resultado de esta unión es el signo.

Añade Vilches que el signo no es una entidad semiótica fija ni tampoco se debe hablar de un signo, puesto que la semiótica se interesa por las relaciones entre los diversos signos y sus funciones, esto significa que el campo mismo de una semiótica estructuralista del signo se vuelve insuficiente para dar cuenta del fenómeno comunicativo del signo.

De modo que el valor del signo está determinado por su entorno y su significación está colocada dentro de un contexto. Afirma Vilches que el significado del signo es un texto. Éste debe ser considerado como el medio privilegiado de las intenciones comunicativas. En consecuencia, se trata de un todo discursivo coherente a través del cual se llevan a cabo estrategias de comunicación. De allí su carácter de proceso comunicativo capaz de aceptar tanto a los signos lingüísticos como a los no lingüísticos.

Vilches reconoce al texto como unidad de comunicación, unidad pertinente en semiótica, desde una óptica pragmática. Así, en un juego de actos de comunicación, emisores y destinatarios no producen palabras o frases -o no reciben ni interpretan signos-, sino textos. Por eso, explica, aún en el caso de las imágenes, el semiótico se encuentra con bloques macroscópicos o textos. Cf. Vilches, Lorenzo, *La lectura de la imagen*, p. 30-31 y ss.

²⁵ En el ámbito de la teoría semiótica existe una interesante polémica sobre el tema del iconismo de las imágenes, es decir, sobre su poder de representación y su grado de convencionalidad. Mientras que se

Ahora bien, para concluir con esta serie de definiciones cabe mencionar lo que para Julio Cortazar²⁶ es una fotografía y que en lo personal comparto. La fotografía es comparable a un cuento ya que tanto el fotógrafo como el cuentista recortan un fragmento de la realidad (o la generan sirviéndose de los elementos propios del código), fijándose determinados límites, de manera tal que esa selección actúe como una explosión y muestre una realidad mucho más amplia, una visión dinámica que trascienda espiritualmente el campo abarcado por la cámara, y proyecte la inteligencia y sensibilidad del espectador/lector hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento.

Porque en la fotografía podemos encontrar la estructura narrativa del cuento, conformada por un verbo o más de uno, es decir, una o más acciones que a su vez se describen con detalle y podemos inferir a partir de una lectura denotada/connotada, los sustantivos adjetivos y figuras retóricas: metáforas, sinécdoques, metonimias, etc. Así, en una fotografía como en el cuento logramos

ha sostenido que las personas dibujan o representan imágenes materiales entre los objetos reales y los objetos icónicos, se ha dicho que los signos icónicos no tienen nada de natural y que las imágenes no se representan mediante relaciones de semejanza sino por convenciones de tipo gráfico que el contexto cultural ha ido construyendo gradualmente a nuestro alrededor. Cf. Vilches, Lorenzo. *Op. Cit.* p. 13-28

²⁶ Cortazar, Julio, "Paseo por el cuento" en *Diez años de revista Casa de las Américas 1960-1970*, revista *Casa de las Américas*, núm. 60, La Habana, 1970, pp. 180-185. Tomado de Sánchez Vázquez, Adolfo, *Antología Textos de estética y teoría del arte*, p. 330 y ss.

ver-leer, el planteamiento de una situación y los personajes, la acción que se desarrolla y el desenlace, que en el caso de la fotografía quedará en la mirada del lector en el caso de no ser claramente explícito por la propia imagen. De igual forma reconocer el hecho re-presentado como algo real o fantástico en un lugar y tiempos determinados por el contexto.

2.1. La fotografía como representación.

Tácitamente se asume que la cámara ve lo que veríamos directamente, y que la imagen fotográfica representa lo que está allí para que el ojo lo vea, que el registro por medio de la cámara es un duplicado de lo que hace el ojo. Esto es falso. Una imagen fotográfica es un marco rectangular que no existe en la visión. Sólo por mencionar una diferencia, nuestra visión es foveal, es decir, sólo aparece nítido el centro y la imagen fotográfica muestra todo perfectamente delineado, con ciertas cualidades de exposición.²⁷ Pero esto no significa que la fotografía no pueda usarse para verificar la forma en que estaban las cosas en el momento de la exposición.

Desde su origen se piensa de la cámara que es una máquina natural porque da la imagen de la naturaleza; que con ella se verifican científicamente los esquemas desarrollados por los pintores realistas, etc. La verdad es que es una herramienta con una función bien definida: ayudar a pintores y artesanos a producir ciertos tipos de imágenes.

Es a partir del Renacimiento con la metáfora de la pirámide visual (en que es el ojo quien emite rayos de luz los cuales chocan con los objetos haciéndolos visibles) y la geometrización euclidiana del universo (donde ya no son rayos de luz

²⁷ Costa, Joan, *La esquemática. Visualizar la información*, p. 52.

sino líneas geométricas), que se considera que los cuadros de algún modo son la materialización de la base piramidal.²⁸

La fotografía hace suya esta idea, donde el encuadre es ese proceso por el cual se llega a una imagen que contiene un cierto campo, con límites muy precisos, visto desde un cierto ángulo. La idea de que la imagen fotográfica sustituye la experiencia de ver no es algo accidental, tiene su origen en la pintura renacentista y en ideas que dicen que hay una relación de causalidad entre la imagen y el objeto por el contacto físico; es decir, que lo natural de la fotografía está en que el objeto se plasma en el material fotosensible de acuerdo con leyes naturales.

La representación se trata de un proceso por medio del cual se instituye un representante que ocupa el lugar de lo que representa. ¿Por qué las representaciones visuales o imágenes visuales existen y a qué tipo de necesidades responden?

Responden a necesidades simbólicas; es decir, constituyen una manera de establecer la medición entre el hombre y el mundo: las imágenes son símbolos, pueden actuar como representantes de las cosas del mundo.

Con respecto a las finalidades de la imagen, ya se mencionó con anterioridad a J. Aumont que en *La Imagen* las clasifica en: simbólicas, epistémicas y estéticas.

²⁸ Pierantoni, Ruggero, *El ojo y la idea. Fisiología e historia de la visión*, p. 18 y ss.

Dentro de lo simbólico, lo religioso, como elementos que dan acceso a lo sagrado, como manifestaciones de lo divino. Hoy día lo encontramos también en las imágenes publicitarias, las cuales, a su vez, construyen significados de hábitos y usos.

En lo epistémico, sirven para dar información acerca del mundo, son portadoras de conocimiento.

Y en lo estético las imágenes han servido para proporcionar sensaciones específicas a quienes las contemplan llegando a la fruición, la evocación y la sinestesia.

Toda imagen en sí misma funciona con las tres categorías mencionadas al mismo tiempo. La imagen está en contacto con las convenciones sociales por lo que es esencialmente simbólica.

Por su parte Gombrich en *Arte e Ilusión* señala que como seres sociales, los seres humanos estamos en estrecha relación con el mundo visual; nuestra actividad intelectual depende de ella. “Nunca se ha dado antes una época como la nuestra, en que la imagen visual fuera tan barata, en todos los sentidos de la palabra. Nos rodean y asaltan carteles y anuncios, comics e ilustraciones de revistas. Vemos aspectos de la realidad representados en la pantalla de televisión y el cine, en sellos

de correo y en latas de conserva.”²⁹ La imagen tendría entonces por función asegurar y reforzar esa relación, reafirmarla y precisarla, perfeccionarla y dominarla.

En *Meditaciones sobre un caballo de juguete* Gombrich dice que la representación no es una imitación de la forma externa de un objeto, que esta no depende de las semejanzas formales sino que es la sustitución, “de ciertos aspectos privilegiados o importantes”³⁰. Y en *La imagen y el ojo* dice que podemos leer la imagen porque la reconocemos como imitación de la realidad gracias a la *aportación del espectador*, “contribución que hacemos a cualquier representación recurriendo al surtido de imágenes almacenado en nuestra mente [por lo que] podemos completar la información recurriendo a nuestra memoria.”³¹

Lo cual significa que la semejanza, desde el punto de vista de Gombrich, es natural; y si las relaciones entre las imágenes y el mundo son relaciones de semejanza son, por tanto, relaciones naturales.

En *Arte e Ilusión* dice por una parte que toda representación es convencional, porque hasta la fotografía, que es la imagen más analógica, pueden introducirse

²⁹ Gombrich, E.H., *Op. Cit.*, p. 22.

³⁰ Gombrich, E.H., *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, p. 6.

³¹ Gombrich, E.H., *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre psicología de la representación pictórica*, p. 136.

variables por medio del uso de lentes, filtros, etc. “La fotografía en blanco y negro sólo reproduce gradaciones de tono en un estrecho registro de grises [y] la escala depende en gran medida de la selección del fotógrafo en su cuarto de revelado y es en parte resultado de manipulaciones.”³² Y por otra, sostiene que, aunque sean convencionales, hay unas más naturales que otras, como es el caso de la perspectiva. “Ciertas fotografías, como ciertos cuadros, resultan convincentes; otras no. La escala, la proximidad [...] incluso el montaje o enmarcado de la hoja, pueden influir del modo más inesperado sobre la impresión general.”³³ El autor tiene una postura conciliadora entre lo natural y lo convencional.

La representación no es reflexiva ni simétrica; una pintura representa a su objeto pero éste no representa a la pintura. Tampoco es imitación ni copia ya que ver es construcción, es decir, no se puede abarcar todas las características del objeto a representar, sólo aquello que podemos construir a partir de lo que conocemos más del objeto. Toda imagen fotográfica será fragmentos de realidades, sinécdoques, metonimias y metáforas que nos hablan a los ojos.

Joan Fontcuberta dice que: “La historia de la fotografía puede ser contemplada como un diálogo entre la voluntad de acercarnos a lo real y las dificultades para

³² Gombrich, E.H., *Op. Cit.*, p. 43.

³³ *Ibíd.*, p. 270.

hacerlo.”³⁴ Para acercarnos a la función representativa de la imagen fotográfica es importante hablar de la función de la imagen como signo y, por lo tanto, en el problema de la representación visual.

Para el análisis de la imagen como representación podemos partir de las siguientes hipótesis:

- En el proceso perceptivo, nuestros sentidos extraen información del entorno
- A partir de ella construimos datos sobre los objetos de ese entorno
- Determinados objetos exigen una capacidad o posición perceptiva especial, a la que denominaremos *ver-en*

Hay objetos que veo como lo que son: una mesa, una piedra, un banco. Sin embargo, percibir un objeto/imagen requiere una posición epistémica diferente: Veo aquello que la imagen representa, pero al mismo tiempo la veo como una superficie en la que se han depositado manchas de color. Si algo es una imagen, necesariamente es imagen de otra cosa. La imagen está, por lo tanto, en relación con algo, en lugar de algo que evoca, es un signo.

Nos encontramos ante una función de representación. Función que se activa en el momento en que un individuo deja una marca sobre una superficie y lo hace de

³⁴ Fontcuberta, Joan, *El Beso de Judas, Fotografía y verdad*, p. 12.

modo que un observador ve en ella cualquier otra cosa. Pero es importante precisar que para que la función de representación se active no es necesaria la existencia de un autor, basta con una actitud especial en el receptor que puede, por ejemplo, ver la silueta de un caballo en las formas de una nube en el cielo.

Charles Sanders Peirce define la función de representación como una función en la que intervienen tres elementos: El *signo* (que representa), el *objeto* (aquello en cuyo lugar está el signo) y el *interpretante* (el efecto que produce en la mente del intérprete la acción de poner en relación Signo y Objeto) “Un signo, o *representamen*, escribe Peirce, es algo que está para alguien en lugar de algo bajo algún aspecto o disposición. Se dirige a alguien, es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o tal vez más desarrollado. Lo que se crea, lo denomino el *interpretante* del primer signo. Este signo está en lugar de ese objeto, no en cuanto a su totalidad, sino por referencia a una suerte de idea que alguna vez llamé el *fundamento* del representamen.”³⁵

De esta definición podemos deducir las siguientes características de la representación:

- Sustitución: el signo está en lugar de algo
- Subjetividad: lo está *para alguien*. La representación la construye el individuo

³⁵ Deledalle, Gerard, *Leer a Peirce hoy*, p. 94.

- Indeterminación: no hay una clase especial de objetos a los que podamos llamar *signos*, sino procesos de lectura
- Parcialidad: el Signo no sustituye al Objeto en su totalidad, sino sólo en determinados aspectos y basándose en un fundamento de la representación
- Conducta: la activación de la función de representación implica un cambio de actitud en el intérprete del signo.

A partir de las líneas precedentes, podemos aventurarnos a decir que la fotografía tiene una función social, la de representar otros objetos, la de hacer constar la existencia ajena y colectiva a su vez. Perdiendo en el camino su valor propio en cuestión de creación. Santos Zunzunegui en *Pensar la Imagen* dice: “Mas que cualquier otra forma de expresión icónica la fotografía se presenta como una cristalización del instante visual. Cristalización perseguida de forma insistente por la humanidad a lo largo de la historia y cuyo logro tiene lugar al reunirse una serie de condiciones que confluyen definitivamente en el primer tercio del siglo XIX”³⁶.

³⁶ Zunzunegui, *Op. Cit.*, p.131.

2.2.- La fotografía como mensaje.

Insistimos en que la fotografía es un concepto muy amplio, que abarca diferentes tópicos como lo físico, lo cultural, lo histórico, lo técnico, entre otros. Al hablar de imagen fotográfica se hace referencia aquí a dos aspectos: lo icónico (significación, mensaje visual, códigos, signos, lenguaje), lo que para Foncuberta significa *funcionalidad* --¿para qué han servido históricamente y sirven aún las imágenes que llamamos “fotografías”?-- y lo material (significante, soporte, técnica) o *génesis tecnológica* --¿qué instrumentos y qué materiales se han empleado para llegar a la imagen que llamamos “fotográfica”?³⁷

La fotografía se entiende como un acercamiento a lo real, pero al hablar de imagen fotográfica se hace más puntual esta relación y se habla de representación de la realidad. Ya se ha mencionado que *imagen* viene del latín *imago*, y los términos que se asocian a ella son: imitación, representación, reproducción y semejanza. La imagen fotográfica encuentra en estos términos su raíz, pero su relación con la realidad, como representación de la misma, va más allá de ser una *copia* o mimesis, como se entiende en la definición de representación analógica.

³⁷ Foncuberta, Joan, *Fotografía: conceptos y procedimientos*, p. 21.

Lo cierto es que por analogía o por convención es evidente que toda imagen y, sobre todo la fotografía, es portadora de información³⁸. En efecto, potencialmente esta última es capaz de proporcionarnos una considerable cantidad de datos.

En este orden de ideas, Joan Costa³⁹ asegura que en comparación con otros modos de comunicación, la imagen fotográfica documental suministra, en un tiempo determinado, una cantidad de información muy superior a la proporcionada por la escritura.

Asegura Costa que la exploración del texto escrito, en lectura normal, se hace con una cadencia de 40 a 60 bits⁴⁰ por segundo, y que el ritmo informacional de una conversación es del orden de los 100 a 150 bits por segundo, sin tomar en cuenta la redundancia de ambos. En cambio, sostiene, una imagen de 40 x 50 mm. contiene varios miles de bits. Y la secuencia animada de la imagen fílmica puede llegar a una cadencia de centenares de bits por segundo.

³⁸ Tal y como explica Joan Costa, *Cf. Ibid.* p. 54, información es todo dato que los individuos perciben, tanto si proviene de su entorno como de su propio cuerpo y que, tabulado por el cerebro, se convierte en algún aporte de conocimiento.

³⁹ Costa, Joan. *Ibid.*, p. 59-60.

⁴⁰ Un bit (*binary digit*, dígito binario) es la unidad de información más pequeña que puede manejar una computadora. Es la forma que tiene la computadora de representar los números cero y uno. Un grupo de ocho bits se denomina byte; un byte permite al ordenador representar un carácter o letra. *Enciclopedia Práctica de Informática*, Volumen 1, Algar, Barcelona, 1986, p. 32.

Por su parte, Román Gubern menciona que la capacidad de información del ojo humano es de 4,3 millones de bits por segundo [aunque] la capacidad del cerebro humano para asimilar información procedente de los sentidos no excede de los 25 bits por segundo, selectividad que retiene la información pertinente y elimina redundancia, ruido y estímulos irrelevantes o no pertinentes.⁴¹

Costa añade que desde el punto de vista de la información, la fotografía es un documento que se descifra por un número de “interpretaciones posibles” mucho más alto que en el caso del texto escrito, especialmente porque éste proporciona menos información por segundo y toda vez que las reglas de sintaxis y la convención de lectura, que son muy estructuradas, imponen un esquema de exploración bastante rígido.

Al hablar de imagen, se habla también de mensaje. Guy Gauthier establece que en términos de comunicación el mensaje “es lo que un emisor transmite a un receptor mediante un canal [y que] la sustancia del mensaje, siguiendo con lo que se refiere a la imagen, es la información que el receptor va a reconstruir mediante la identificación de la forma o la decodificación.”⁴² Sin importar el soporte en el que se encuentre, la imagen fotográfica hace parte de un proceso de comunicación. “La comunicación, dice Moles, es la acción que permite a un

⁴¹ Gubern, Román, *Op. Cit.*, p. 13.

⁴² Gauthier, Guy, *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, p. 94.

individuo o a un organismo, situado en una época y en un punto dado, participar de la experiencias-estímulos del medio ambiente de otro individuo o de otro sistema, situados en otra época o en otro lugar, utilizando los elementos o conocimientos que tienen en común con ellos.”⁴³ Esta definición resulta ser muy clarificadora del proceso comunicacional de la fotografía.

Roland Barthes⁴⁴ empieza su reflexión acerca de la retórica de la imagen desde el *principio analógico* de la fotografía. Barthes busca identificar un lenguaje propio de fotografía, para esto debe encontrar en la imagen signos que pueden ser reconocidos y codificados, para luego ser leídos e interpretados. Concluye que en la imagen se identifican dos mensajes:

El primero sin un código propio, al que llama *imagen denotada*, que es lo analógico en la fotografía y está estrechamente ligado con la realidad teniendo, por lo tanto, los mismos códigos. “Si bien es cierto que la imagen no es real, es por lo menos su *analogón* perfecto, y es precisamente esa perfección analógica lo que para el sentido común define a la fotografía. Aparece así la característica particular de la imagen fotográfica: es un *mensaje sin código*.”⁴⁵

⁴³ Moles, A. y Zeltmann, Claude, “La comunicación”, en *Planeación y desarrollo*, Núm. 5, Alpha, México, 1973, p. 47.

⁴⁴ Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, 1986.

⁴⁵ Barthes, *Op. Cit.*, p. 13.

El segundo, que tiene un sistema de códigos propios, la *imagen connotada*, y que va ligado al observador, a su contexto cultural, a la interpretación que pueda tener éste de la imagen. “El código del sistema connotado está constituido visiblemente bien por un sistema de símbolos universal, bien por una retórica de una época, en definitiva, por una reserva de estereotipos (esquemas, colores, grafismos, gestos, expresiones, agrupaciones de elementos).”⁴⁶

Concluir que la imagen y la realidad comparten el mismo sistema de códigos, lleva a pensar que la fotografía no tiene un lenguaje propio, sino que es el mismo de la realidad, así que los signos encontrados en la imagen fotográfica son los mismos que se encuentran en la realidad y son leídos con los mismos códigos. Por lo tanto, la fotografía y la realidad tendrían la misma naturaleza y la fotografía sería realidad, *un mensaje continuo*. Joan Costa reflexiona también sobre el principio analógico de la imagen fotográfica⁴⁷ y el problema que conlleva para definir un lenguaje propio de la fotografía.

Costa cuando habla de realidad, habla de realidad visual, “podemos decir que *la realidad* es el conjunto de percepciones y valores que permanecen en la memoria acumulativa como resultado de la experiencia –en este caso, memoria y

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 14.

⁴⁷ Costa, Joan, *La fotografía: entre sumisión y subversión*, p. 15.

experiencia visuales”⁴⁸ especificación que permite una mejor relación entre los mensajes y códigos que se plantean como comunes entre imagen y realidad, ya que se parte de un mismo criterio, lo visual. Además, reconociendo los dos mensajes propuestos por Barthes, Costa en *La fotografía: entre sumisión y subversión*, elabora un árbol genealógico de la fotografía del cual atenderemos a la diferenciación que hace entre *foto documento* y *foto arte* para acercarse luego a una propuesta de lenguaje fotográfico.

De la primera como imagen denotada dice que “es el registro del instante –la *instantánea*- o del *acontecimiento*, que es por definición lo que en el curso del devenir es digno de ser registrado, mostrado y conservado [y] se convierte así en la *memoria del mundo*”⁴⁹, es decir, la *foto documento* no tiene signos propios, no los crea ni por otra parte se preocupa por encontrarlos, puesto que su evocación es la analogía con lo real, la literalidad de la reproducción y la identidad, es decir, testifica.

La segunda, por oposición a la fotografía definida como denotativa, es en la que destacan principalmente los aspectos connotativos, como sucede en la fotografía artística, la publicitaria e ilustrativa. La *foto arte*, definida por Costa como “un proceso de intervención del individuo sobre la realidad, una “transformación” del

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 8.

⁴⁹ Costa, Joan, *Op. Cit.*, p. 27.

*mundo tal como es*⁵⁰, elabora significados, relaciona los objetos en función de establecer un discurso, llevar a una idea. Y señala las cuatro técnicas de connotación (definidas por Barthes): trucaje, pose, fotogenia y esteticismo⁵¹.

Ambos, Barthes y Costa, reflexionan sobre la intencionalidad en la imagen, diferenciando la fotografía de prensa de la fotografía publicitaria. Destacando la función que tienen en cada una los aspectos denotativos y connotativos y su relación con el espectador. Predominando la intencionalidad, y por lo tanto la construcción de un mensaje, en la fotografía de carga connotativa.

Pero no es ahí donde Costa propone un lenguaje propio para la imagen fotográfica. La propuesta que hace Joan Costa parte de la técnica fotográfica, de los fenómenos técnicos presentes en la imagen (que hacen parte sólo de la fotografía), y que pueden ser definidos y manipulados por el fotógrafo, como lo son los efectos lumínicos, los enfoques y desenfoces, los contrastes, entre otros, “tal repertorio de signos deja entrever lo que puede ser el *lenguaje* específico de la fotografía”.⁵² Estos elementos combinados entre sí, conforman un sistema de signos, y según Costa se puede hablar de la existencia de un código propio. Al ser este código compartido con un receptor, se puede hablar de un lenguaje.

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 92.

⁵¹ Barthes, *Op. Cit.*, p. 16 y ss.

⁵² Costa, Joan, *Op. Cit.*, p. 47.

Los posibles lenguajes fotográficos propuestos por Roland Barthes y Joan Costa, ponen límites a la relación analógica entre imagen fotográfica y realidad. Atan los aspectos denotativos de la imagen a su referencia con la realidad, restándoles autonomía para ser entendidos por el observador. Costa habla del observador de la imagen fotográfica como receptor, lo que le hace un ser pasivo esperando recibir un mensaje el cual podrá leer en la medida que reconozca las semejanzas con la realidad y comparta los aspectos connotados en la imagen.

Decir que la imagen fotográfica es una analogía de la realidad implica mucho más que ser una “copia” de la realidad. Los aspectos denotados son distintos a la realidad. Para el observador, la realidad visual cambia, se transforma, mientras la imagen permanece igual. El observador es más que el receptor de un mensaje, es también constructor del mismo. Las relaciones entre imagen y realidad que parecen evidentes y han sido definidas como denotadas, tienen un fondo metafórico.⁵³

Parece evidente ver la imagen fotográfica y reconocer aspectos pertenecientes a la realidad, pero este proceso es aún más complejo, y no se habla aquí de psicología de la percepción, sino del conocimiento de lo real a partir de conceptos metafóricos. Reconocer que la imagen fotográfica es una analogía de la realidad es

⁵³ La metáfora se funda en una relación de semejanza entre significados. Beristain, Helena, *Op. Cit.*, p. 311.

entender la representación como un concepto metafórico. El observador está relacionando, creando correspondencias entre lo que ve en la imagen y lo que entiende por realidad. Es posible aceptar como real un lugar, unas personas, unas acciones, unos objetos que nunca antes han sido vistos, debido a que el observador imagina, recuerda y crea relaciones (metáforas). Afirmar en una imagen que “algo” es un hombre o una mujer parece un proceso automático, pero no lo es, es el resultado de las correspondencias que el observador crea en su mente.

Para llegar a crear estas relaciones el observador pasa por dos estadios, el primero, que parece evidente, es el reconocimiento de la imagen como imagen fotográfica, a partir de experiencias previas, y el distinguir en ella los aspectos denotados. El segundo, es la construcción de la metáfora, se reconoce las relaciones con la realidad. Costa rechaza “lo real” presente en la “foto arte” ya que se limita a definir la realidad visual como lo puramente visto por el ojo desnudo. Para que el observador tuviera esa referencia de lo real como la presenta Costa debería estar allí, conocer esa realidad. La realidad que reconoce el observador y con la que construye los conceptos metafóricos va más allá de la experiencia directa. La realidad que ve el observador en la imagen fotográfica es un entramado de conceptos construidos por su experiencia personal, su memoria y su imaginación.

2.3. La fotografía como memoria.

*Los hombres correrán sin temor
tras las cosas que más temen.*
Da Vinci

La fotografía fragmenta el tiempo y el espacio. El registro fotográfico está obligatoriamente vinculado a una relación de exposición cuantificada resultante de la intensidad de la luz y al tiempo al que se expone la emulsión fotosensible. Como elementos que intervienen en la creación fotográfica esta el tiempo y el espacio. El acto fotográfico es un procedimiento sintético, que posibilita representar un espacio temporalmente discontinuo. El tiempo que nos representa -que nos revela- es una fractura de un tiempo siempre en transcurso que excede nuestras capacidades perceptivas y de memoria. Fotografiamos para testimoniar ausencias, para testificar aquello que nos seduce, para detener el correr del tiempo y, al menos ilusoriamente, posponer la inexcusable muerte.

La fotografía, considerada como una estrategia de pertenencia a la realidad mediante la representación, necesita ubicar parámetros temporales físicos en todos los intervalos que posibiliten el reconocimiento de las imágenes. En todos los lugares de la tierra, o al menos en Occidente, los valores realistas de la fotografía se han impuesto como universales garantes de la verdad. Joan Fontcuberta señala

que: “Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera.”⁵⁴ Y para Philippe Dubois la fotografía “es percibida como una especie de prueba, a la vez necesaria y suficiente, que atestigua indudablemente la existencia de lo que da a ver.”⁵⁵ Por su parte, para Roland Barthes “lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente.”⁵⁶

Pero precisamente eso que *da a ver* la fotografía y que nos indica que ha sido y no se repetirá, ha pasado por un juego de lentes que conforman el objetivo, así como por la discriminación y selección propias del recuadro del acto fotográfico... por lo que no son imágenes objetivas. Baudrillard observa que “la técnica nos lleva más allá de la semejanza, al corazón de la imagen engañosa de la realidad [...] así como por su encuadre, su inmovilidad, su silencio, su reducción fenomenológica del movimiento, la fotografía se impone como la imagen más pura y la más artificial.”⁵⁷

Sea como sea “nos complacemos en la contemplación de las imágenes porque se aprende de ellas qué es lo que representa cada cosa, por ejemplo, que esta figura es tal cosa. Si uno no ha visto con anterioridad el objeto representado, la obra no

⁵⁴ Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, p. 15.

⁵⁵ Dubois, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, p. 20.

⁵⁶ Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, p. 31.

⁵⁷ Baudrillard, Jean, *El intercambio imposible*, p.142.

agradará ya como imitación, sino en razón de su ejecución, de su color o de otro motivo de este mismo tipo.”⁵⁸ Hay un gusto natural en todo ser humano por satisfacer al sentido de la visión, por consentir y dar placer al ojo, un *hedonismo* inherente a la condición humana. Aristóteles en *La Metafísica* dice: “Todos los hombres tienen naturalmente el deseo de saber. El placer que nos causan las percepciones de nuestros sentidos es una prueba de esta verdad. Nos agradan sobre todos las de la vista. En efecto, no sólo cuando tenemos intención de obrar, sino hasta cuando ningún objeto práctico nos proponemos, preferimos, por decirlo así, el conocimiento proporcionado por la vista a los acontecimientos que nos dan los demás sentidos. Y la razón es que la vista, mejor que los otros sentidos, nos da a conocer los objetos, y nos descubre entre ellos gran número de diferencias.”⁵⁹

Las fotografías son ficción y también son relatos, recuerdos que a su vez son huellas, marcas de ausencia. “Representar es hacer presente lo ausente. Por lo tanto, no es simplemente evocar sino reemplazar. Como si la imagen estuviera ahí para cubrir una carencia, aliviar una pena. Plinio el Viejo dice que ‘el principio de la pintura consistió en trazar, mediante líneas, el contorno de una sombra humana’. [...] Enamorada de un muchacho que marcha al extranjero, la hija de un

⁵⁸ Aristóteles, *Poética*, p. 31-32.

⁵⁹ Aristóteles, *Obras Filosóficas*, p. 3.

alfarero de Sición ‘enmarca con una línea la sombra de su cara proyectada sobre la pared por un farol. [...]’. Así, pintada o modelada, Imagen es hija de Nostalgia.”⁶⁰ Término que surge del encuentro entre las palabras griegas *nostos*, retorno, y *algos*, dolor. Significa, pues, regresar con dolor. La realidad ha dejado en nuestra memoria sus dolorosos trazos y nosotros tratamos de reproducirla a través de las imágenes.

Para Fontcuberta⁶¹ recordar es seleccionar ciertas experiencias y olvidar el resto, ya que no hay nada tan doloroso, dice, como el recuerdo exhaustivo e indiscriminado de cada uno de los detalles de nuestra vida. Así, las fotografías quedan confinadas a los álbumes familiares para evaluar, de vez en cuando, el avance del olvido en nuestra memoria. Nuestro principio de realidad está en el reconocimiento de lo que está fuera de nosotros, ello es lo que confirma nuestra identidad individual que a su vez depende de la memoria. No somos sino memoria, donde la fotografía es un acto fundamental para definirnos que abre una doble vía hacia la autoafirmación y el conocimiento.

La palabra *memoria* puede significar “un *acto* o una *facultad* [...]”. La memoria como *facultad* es la capacidad o virtud de reconocer las afecciones propias pretéritas, como *propias* y como *pretéritas*. Considerada como *acto* llámese también *recuerdo*, y

⁶⁰ Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*, p. 34.

⁶¹ Fontcuberta, *El beso de judas. Fotografía y verdad*, p. 58.

consiste principalmente en el reconocimiento mencionado.”⁶² Recordar es un conocimiento que representa las afecciones experimentadas en otro tiempo, así como los objetos -indirectamente- por tales afecciones percibidas y manifiesta también la relación de conexión entre el sujeto que percibe, el objeto percibido y la percepción del mismo. La distinción entre *mnémé* y *anamnésis* se basa en que la primera es el simple recuerdo que llega, sobreviene a la manera de una afección, es una evocación, mientras que la segunda, la rememoración, consiste en una búsqueda activa, es un esfuerzo de recordar. En *Parva Naturalia*⁶³ de Aristóteles se lee que la reminiscencia es la memoria consciente de sí misma: es la rememoración en que el hombre utiliza la asociación de ideas; no se trata solamente de una simple permanencia de la imagen, sino de su reconocimiento.

Vida y muerte, memoria y olvido. El olvido es una especie de muerte y los recuerdos nos hacen volver a vivir: “en un caso la muerte se halla ante mí y debo en el momento presente recordar que un día tengo que morir, y en el otro la muerte tras de mí y debo vivir el momento presente sin olvidar el pasado que

⁶² Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, Espasa - Caple, 1ª edición 1926, Madrid, T. 34, 1975, p. 534.

⁶³ Aristóteles, *Parva Naturalia*, pp. 66-80.

habita en él.”⁶⁴ La vida sucumbe ante la muerte, pero la memoria sale victoriosa en su combate contra el olvido y la nada.

Por medio de las fotografías observamos del modo más claro y perturbador la realidad del pasar del tiempo en las personas. “Mirar una vieja fotografía de uno mismo, de cualquier conocido, [...] es sentir ante todo: cuánto más *joven* (yo, ella, él) era entonces. La fotografía es el inventario de la mortalidad. [...] Las fotografías afirman la inocencia, la vulnerabilidad de vidas que se dirigen hacia su propia destrucción, y este lazo entre la fotografía y la muerte ronda todas las fotografías de personas.”⁶⁵

Pero ¿cómo definir las palabras *olvido* y *recuerdo*? Marc Auge recurre al diccionario *Littré* que “define el olvido como ‘la pérdida del recuerdo’. [...] Lo que olvidamos no es la cosa en sí, los acontecimientos ‘puros y simples’ tal y como han transcurrido [...], sino el recuerdo. ¿Qué significa realmente recuerdo? Siempre el *Littré* [...], el recuerdo es una ‘impresión’: la impresión ‘que permanece en la memoria’. Y la impresión se define como ‘... el efecto que los objetos exteriores provocan en los órganos de los sentidos’”.⁶⁶ Podemos concluir con Auge, que el olvido es la fuerza viva de la memoria y el recuerdo es el producto de ésta.

⁶⁴ Auge, Marc, *Las formas del olvido*, p. 21.

⁶⁵ Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, p. 80.

⁶⁶ Auge, Marc, *Op. Cit.*, p. 22-23.

Para Todorov Tzvetan “la memoria no se opone en absoluto al olvido. Los dos términos para contrastar son la *supresión* (el olvido) y la *conservación*, la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción de ambos. El restablecimiento integral del pasado es algo por supuesto imposible [...] y, por otra parte, espantoso; la memoria, como tal, es forzosamente una selección: algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados, y luego olvidados.”⁶⁷

La memoria es responsable de nuestras certezas y de nuestros sentimientos. Experimentar la revelación acerca del pasado por medio de la fotografía, nos obliga a reinterpretar la imagen que tenemos hasta entonces de los antepasados, conocidos y de uno mismo, es una situación que puede hacerse insoportable y que incluso puede ser rechazada con violencia. En esas imágenes de familiares ya idos, está presente el querer perpetuar la gen, la efigie ante el tiempo y los hombres, pues sólo el que pasa, y lo sabe, quiere perdurar.

Por otra parte, cabe señalar que la fascinación del ser humano por la contemplación de la muerte está íntimamente relacionada con el placer erótico y éste con la alegría de vivir (Freud llamó Eros al instinto natural por la vida

⁶⁷ Todorov, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, p. 15-16.

misma)⁶⁸, y, si tenemos en cuenta que una fotografía refleja una fracción de segundo que pasó para siempre, se puede decir con Susan Sontag que “todas las fotografías son *momento mori*. Tomar una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan el paso despiadado del tiempo.”⁶⁹ La fotografía es una creación en que con mayor evidencia se plantea lo siniestro como categoría estética de nuestro tiempo. Lo siniestro se teme, pero a la vez resulta atractivo.

Podemos relacionar lo que Hal Foster dice al citar a Freud con respecto a la repetición con el acto repetitivo de contemplar nuestras imágenes: “repetir un acontecimiento traumático (en acciones, en sueños, en las imágenes) a fin de integrarlo en una economía psíquica, un orden simbólico.”⁷⁰ Lacan define lo traumático como un encuentro fallido con lo real, donde la repetición sirve para *tamizar* y purificar, lo real como traumático, *esto ha sido*, he de morir. Ruptura en el sujeto más que con el mundo, escisión entre la percepción y la conciencia de un sujeto *pinchado* por una imagen.

⁶⁸ El yo es el agente principal de los instintos de vida. El superyó, como autoridad del yo “tiene la misma finalidad que el deseo original de muerte en el ello. Por eso se dice que el superyó es el agente de los instintos de muerte.” Hall, Calvin S., *Compendio de psicología freudiana*, p. 69.

⁶⁹ Sontag, Susan, *Op. Cit.*, p. 25.

⁷⁰ Foster, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*, p. 134.

Detener el tiempo en una fotografía significa también una forma de luchar contra la muerte, representada, en este caso, por la pérdida de la memoria. La memoria no puede mantener vivo todo lo que el tiempo arrastra. “El clic del disparador capta un momento que se convierte en pasado en forma inmediata pero, sin embargo, constituye la cosa más cercana al conocimiento del presente.”⁷¹

Roland Barthes, en ese hermoso ensayo que tituló *La cámara lúcida*, escribió que “la vida está hecha así, a base de pequeñas soledades”. A través de esa idea, parece ser que Barthes justificara la impresión de individualidad encarcelada, de espectralidad fantasmagórica e intemporal que encontraba en la imagen fotográfica, cuando ésta se convierte en el escaparate sólo accesible a través de la soledad de quien la observa, cuando ésta es la ventana referencial de la mirada y su distancia: el perceptor. “No soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro. El fotógrafo lo sabe perfectamente, y él mismo tiene miedo (aunque sólo sea por razones comerciales) de esta muerte en la cual su gesto va a embalsamarme.”⁷² Para Roland Barthes, la fotografía es una entidad que se comprime y se fragmenta, que desaparece en la otra realidad del tiempo y el espacio. Pero ve en el retrato, el paradigma de la

⁷¹ Mirzoeff, Nicholas, *Una introducción a la cultura visual*, p. 102.

⁷² Barthes, Roland, *Op. Cit.*, p. 46.

vanidad que se odia, se aniquila (Dorian Gray); el retrato que nos roba la sustancia (El retrato oval), que corrompe al alma al ser esclavizada por quien posea nuestra imagen; el retrato como obra melliza que nos muestra la forma que llevamos para el mundo, el retrato que sólo guarda un guiño de recuerdos.

Dos elementos coexisten para Barthes en la fotografía: uno, el nivel cultural en los rostros, en el escenario, que le denomina *studium*, el nivel de la información; y otro que divide, perturba al anterior, llamado *punctum*, el nivel de la singularidad. Llamada de atención, pinchazo introducido por el azar en la fotografía que lastima. Junto a éste *punctum* de la forma se anima otro más intenso aún: el del tiempo, el *esto ha sido*. “La Fotografía no dice (forzosamente) *lo que ya no es*, sino tan sólo y sin duda alguna *lo que ha sido*. [...] la esencia de la Fotografía consiste en ratificar lo que ella misma representa.”⁷³ Para Barthes, con la fotografía entramos en la muerte, la muerte llana. La muerte que comienza en la segunda mitad del siglo XIX, justo en el inicio de la nueva experiencia visual y en un siglo cada vez menos religioso, destina al fotógrafo a desempeñar el papel de agente de la Muerte “al capturar una imagen que produce la Muerte al querer conservar la vida”. Muerte simbólica, al margen del ritual y de la religión, expresada en futuro: esto será y esto ha sido. “Hay como una muerte simbólica en el acto fotográfico. Y el objeto no es el único que desaparece: el sujeto también desaparece al otro lado del

⁷³ Barthes, Roland, *Ibidem*, p. 149.

objetivo. Cada presión del obturador pone simultáneamente fin a la presencia real del objeto, y a la del sujeto, y en esta desaparición recíproca se opera una transfusión de ambos.⁷⁴ Yo, fotógrafo, muero en cada disparo.

El detalle que despierta la reflexión sobre aquello que no sabíamos que existía, pero intuimos es para Barthes el *punctum*, es decir, un objeto parcial. Ese detalle, el *punctum*, hace vibrar al lector de imágenes, es un detonador que deja una explosión en la superficie de la foto, advertida sólo por aquel que penetra en un nivel más allá, más intenso, de lo meramente exhibido. Nivel difícil de nombrar; de expresar con palabras, inmóvil dentro del marco fijo del encuadre, listo para ser liberado en el campo ciego de quien mira, el *punctum* es “el medio que conecta la memoria con los paseos del subconsciente por el placer y la muerte, es quien aporta estos significados a la imagen. La fotografía se convierte en sublime a través del *punctum* incognoscible. La singularidad más importante y todavía más incognoscible de la fotografía es este poder de abrir un *punctum* hacia el reino de la muerte.”⁷⁵ A lo que Barthes llama *punctum*, Lacan en alusión a Aristóteles sobre la causalidad accidental lo llama *tuché*, punto traumático, donde la ubicación de la ruptura, el *tuché* o el *punctum* es una confusión del sujeto y el mundo, del dentro y el fuera.⁷⁶

⁷⁴ Baudrillard, Jean, *Op. Cit.*, p. 146.

⁷⁵ Mirzoeff, Nicholas, *Op. Cit.*, p. 113.

⁷⁶ Foster, Hal, *Op. cit.*, p. 136.

Barthes explica que la verdad de la imagen, radica en la realidad de su origen, de ahí el chispazo de la intensidad. “La foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí; importa poco el tiempo que dura la transmisión; la foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella. Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada. [...] me encanta (o me ensombrece) saber que la cosa de otro tiempo tocó realmente con sus radiaciones inmediatas (sus luminancias) la superficie que a su vez toca hoy mi mirada.”⁷⁷ Un enlace inmóvil, a través de la luz, donde no existe el futuro entre la presentación y la retención. La fotografía es pseudopresencia y un signo de ausencia.

No sólo por ser un recordatorio de la muerte es que las fotografías nos fascinan, sino también porque son una invitación al viaje de los sentimientos. Las imágenes fotográficas modifican el pasado en un objeto de tierna contemplación, mediante la emoción de observar tiempos idos.

⁷⁷ Barthes, *Op. Cit.*, p. 142-143.



3.- El punto de vista de la cámara.

Paul Virilio en *La máquina de visión* recuerda que Nícephore Niepce llamaba a las primeras fotografía “puntos de vista” y que en el diccionario *Litttré* se lee: “El punto de vista es un conjunto de objetos sobre los que la vista *se dirige* y *se detiene* a una cierta distancia”.¹ Podemos definirlo, como el lugar desde donde observamos un espacio, un acontecimiento, un objeto o la realidad que nos rodea. Ese lugar puede ser físico, metafórico, literal, ideológico, virtual, cualquiera de ellos lleva implícita una postura, una intencionalidad, un juicio, una forma de mirar.

El punto de vista tiene muy diferentes concepciones según el medio desde el cual se quiere captar esa realidad, se puede hablar del punto de vista pictórico, fotográfico, narrativo, haciendo referencia a la pintura, al cine, al teatro o a la literatura. Todos ellos definen ese lugar en el que se afronta la obra, es decir el punto de vista del autor.

El punto de vista está íntimamente ligado a la mirada del fotógrafo, a su postura ante la realidad; a su forma de ver las cosas; a su ideología. Se entiende que la palabra *ideología* designa los sistemas de ideas y que “las representaciones que se hacen los individuos son ideas, sea en relaciones con la naturaleza, sea en sus relaciones entre ellos, sea sobre su propia naturaleza.”²

¹ Virilio, Paul, *La máquina de visión*, p. 31.

² Sorlin, Pierre, *Sociología del cine*, p. 16.

Panofsky³ en *La perspectiva como forma simbólica*, propone al fenómeno de la representación del espacio como construcción ideológica por los evidentes vínculos entre el pensamiento filosófico, político, económico de la época al momento en que aparece la perspectiva. Entre estos menciona la racionalización de la visión y la racionalidad cartesiana de lo infinito del espacio, concluyendo con la idea de *orden visual* introducido por la perspectiva y el antropocentrismo construido a partir de la idea del *punto de vista como lugar privilegiado* desde el que el hombre observa la realidad. Aumont⁴ a su vez en *La imagen*, cita a Pleyner quien plantea que la invención de la fotografía se produce en el *momento mismo* en que Hegel clausura la historia de la pintura, se confirma por vez primera que la perspectiva tiene relación con cierta estructura cultural y la fotografía viene a borrar esta conciencia produciendo mecánicamente una ideología perspectiva.

El punto de vista del fotógrafo, no se limita, por tanto, a un lugar físico sino que es más una manera particular de ver. Lo que nos quiere hacer llegar el dueño de esa mirada, lo que nos quiere hacer sentir, define sus actuaciones para conseguir la representación de una determinada manera y no de otra. “Si la fotografía reproduce una ideología, sólo puede ser por el conjunto de su dispositivo y con destino a su espectador”. Y continua Aumont, “en cuanto registro perspectivista

³ Panofsky, E., *La perspectiva como forma simbólica*, p. 47.

⁴ Aumont, *La imagen*, p. 191.

automático, funciona como una especie de trampa ideológica, puesto que implica a un sujeto espectador que esté dispuesto de entrada a aceptar la perspectiva como herramienta legítima de representación, y a creer que la fotografía es realmente un registro de lo real.”⁵

Si por visión se puede entender como la forma visual de acceder a las cosas y pertenecer al ámbito del fenómeno perceptivo, el punto de vista, presupone, además, una postura ante ellas, una intencionalidad por parte del que elige ese punto de vista para relacionarnos con la realidad, por lo que pertenecería más al ámbito de la “intermediación”. Entre visión y punto de vista hay una diferencia de categorías, más que de naturaleza de los conceptos. Para Plinio “la mente es el verdadero instrumento de la visión y la observación, y los ojos sirven como una especie de vasija que recibe y transmite la porción visible a la conciencia”.⁶ La visión pertenece al ámbito de lo puramente visual, mientras que el punto de vista tiene más que ver con la mirada, entendiendo esta como una forma de ver intencionada. La mirada del fotógrafo sobre un paisaje no se limita a la visión de ese paisaje y una cosa es lo que realmente vemos y otra lo que inferimos mediante la inteligencia y la experiencia cuando *miramos* una fotografía.

⁵ *Ibidem.*

⁶ Citado por Gombrich en *Arte e ilusión*, p.28.

La percepción es, en definitiva, nuestra primera visión o el grado cero de nuestro punto de vista, desde el que captamos un aspecto muy concreto de la realidad. Cada punto de vista ofrece realidades distintas. El punto de vista, en el caso de la percepción humana, viene definido por las posibilidades de la visión, es decir, por todos los factores físicos, fisiológicos y psicológicos que intervienen en el proceso tanto creativo como perceptivo.

Los objetos que conforman la realidad se presentan ante la percepción como objetos intencionados⁷ de los que se tiene conciencia a través de las experiencias vividas y de los actos, de carácter subjetivo -percibir, recordar, imaginar- que se desarrollan para captarlos. Admitiendo esto y que la percepción es un acto individual, la realidad o los acontecimientos que se dan en ella, aunque sean únicos e idénticos para todos los individuos, no son percibidos de la misma forma por cada uno de ellos, sino que, por el contrario, cada sujeto tiene una visión particular de esa realidad. Para Ortega y Gasset: “La realidad se presenta dividida en perspectivas que son tantas cuantos son los individuos; en cada una de ellas entra

⁷ Los sentidos externos son facultades cognitivo-sensitivas que se encuentran en contacto directo con la realidad: la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto. Por su parte, los sentidos internos como facultades cognitivo-sensitivas no se encuentran en contacto directo con la realidad, sino que la alcanzan a través de los sentidos externos y son el sentido común, la imaginación y la memoria. García Alonso, Luis, *Ética o filosofía moral*, p. 302.

la sensibilidad, la imaginación, la inteligencia, el deseo y la valoración del individuo”.⁸

La mirada particulariza una de esas múltiples posibilidades de acceder a la realidad, a través de la sensibilidad, la imaginación, la inteligencia, el deseo y la valoración del fotógrafo. Esa mirada se concreta en la adopción de un determinado punto de vista y no de otro.

El punto de vista es intencionado, y consciente. El fotógrafo, tiene una mirada, una percepción muy particular del mundo y lo que él nos quiere mostrar o hacer sentir dirige la intencionalidad del punto de vista; responde a una concepción personal, vital e ideológica del mundo, es decir, el punto de vista como ideología es una representación de las cosas, por lo que su elección nunca es gratuita, ni se debe al azar, sino a sus aspiraciones y conflictos.

El punto de vista en fotografía es eminentemente espacial. La cámara actúa como el dispositivo que concreta, en el visor, el ángulo de la pirámide visual⁹ que proyecta sobre los objetos fotografiados. “La pirámide visual es, en cada instante, el ángulo sólido imaginario que tiene el ojo como vértice y como base el objeto

⁸ Abbagnano, N., *Diccionario de filosofía*, p. 692.

⁹ Euclides postuló que se perciben los objetos por medio de unos rayos rectos que convergen en el ojo, de forma que cabe considerar al sistema visual como una *pirámide*, con el ojo como vértice y el objeto como base. Pedoe, Dan, *La geometría en el arte*, p. 43.

mirado.”¹⁰ El modelo representativo del espacio captado desde un punto de vista corresponde con la noción de pirámide visual presente de forma implícita en la pintura y desde luego en la fotografía.

La fotografía capta esos instantes que conforman la realidad, algo que no puede hacer el ojo humano, por lo que no tienen ninguna posibilidad de existencia visual si no son fijados en un soporte fuera de los parámetros temporales y espaciales en los que se producen. “La cámara ha llamado la atención sobre esa paradoja de captar la vida en un fotograma, de congelar el juego de los rasgos en un movimiento detenido del que nunca seríamos conscientes en el flujo de los acontecimientos.”¹¹ La fotografía “materializa” el instante, el tiempo sin extensión que une el pasado y el futuro, los momentos inmediatamente anteriores y los posteriores del instante captado. De lo anterior aducimos que el espacio está, ciertamente, vinculado al tiempo. La realidad se desarrolla en un continuo espacio - tiempo que la hace infinitamente divisible y que es como ya se mencionó el conjunto de percepciones y valores que permanecen en la memoria acumulativa como resultado de la experiencia.

La “aprehensión del tiempo es el de la duración, aunque sea corta. Si se imagina acortar esta duración a los límites de lo sensible, se convertirá en lo que se llama

¹⁰ Aumont, Jacques, *La imagen*, p. 159.

¹¹ Gombrich, *La imagen y el ojo*, p. 109.

un instante. La imagen fija tiene una relación privilegiada con la noción de instante; en cuanto que ésta persigue extraer imaginariamente del flujo temporal un "punto" singular de extensión casi nula¹²

El aparato perceptivo, el ojo¹³, es muy limitado, no capta el tiempo, sino la acumulación de instantes. La fotografía nos proporciona una mirada instantánea que nos permite ver aspectos de la realidad que el ojo no puede. Realidad que está formada por una sucesión de instantes infinitamente breves y que la cámara puede captar uno de ellos, un fragmento de espacio y tiempo, que transcurre en milésimas de segundo, dependiendo de la velocidad de obturación, con absoluta nitidez, algo impensable con nuestro aparato perceptivo.

¹² Aumont, Jacques, *Op. Cit.*, p. 243.

¹³ Desde el punto de vista estructural-funcional, el ojo está compuesto de dos partes: 1) el elemento fotosensible o retina, que es su parte esencial, pues transforma la energía luminosa incidente en energía nerviosa electroquímica transmitida al nervio óptico, y 2) los mecanismos auxiliares de carácter motor, como la lente dilatada y refrigente denominada *crystalino*, responsable de la acomodación de la visión a la distancia, y el *iris*, que situado entre la córnea y el cristalino actúa como diafragma, regulando la intensidad de la luz admitida, así como los *músculos oculares* responsables de la movilidad del aparato.

El aparato descrito abarca un campo visual de forma más o menos ovalada de unos 170° en su horizontal y unos 150° en su vertical, debiendo entenderse por *campo visual* la zona de espacio exterior en la cual el ojo puede ver objetos cuando se encuentra fijo y no rota en su órbita. Esta selectividad o limitación espacial del aparato visual hace que cada observador inmóvil pueda ver un panorama acotado situado ante sus ojos, pero no a su espalda, o demasiado lejos, u oculto [...] Gubern, Román, *La mirada opulenta*, pp. 11-12.

Podemos convenir que el fotógrafo o el artista tienen una mirada “educada”, sensible, diferente al modo de ver de cualquier individuo en su ámbito cotidiano ya que conoce y se sirve de un código específico¹⁴. Esa mirada y conocimiento le permite extraer de la realidad los elementos que la constituyen, plasmar sus relaciones, subrayar la esencia de las cosas y todo ello materializarlo en una imagen, o en cualquier tipo de propuesta icónica que presentará ante la visión ordinaria de un espectador convencional o, más o menos, iniciado y sensible, quien cerrará el círculo de ese proceso creativo.

El punto de vista, en fotografía, está estrechamente vinculado a la mirada del fotógrafo, pero, ¿lo está de igual manera a la del espectador? ¿es el punto de vista del fotógrafo el lugar en el que se pone en relación al espectador con la realidad que el fotógrafo quiere mostrarle? Para Aumont “mirar una imagen es entrar en contacto, desde el interior de un espacio real que es el de nuestro universo

¹⁴ En un sentido lato es el conjunto de reglas o normas que fijan el funcionamiento del lenguaje o sistema de comunicación. Pero aquí debemos entenderlo como una suma de nociones y competencias. (Ver Umberto Eco, *La estructura ausente*) Dicho de otro modo, el código es: a) un sistema de equivalencias, gracias al cual cada uno de los elementos del mensaje tiene un dato correspondiente; b) un *stock* de posibilidades, gracias al cual las elecciones activadas llegan a referirse a un canon; c) un conjunto de comportamientos ratificados, gracias al cual remitente y destinatario tienen la seguridad de operar sobre un terreno común. Casetti, F., *Cómo analizar un film*, p. 72.

cotidiano, con un espacio de naturaleza fundamentalmente diferente, el de la superficie de la imagen.”¹⁵

Así, el fotógrafo capta una realidad que plasma en un soporte físico, es decir, en una fotografía que es un objeto observable diferente al fragmento de realidad que tenía ante su objetivo. El fotógrafo ha tenido una relación directa con un espacio - tiempo, mientras que el observador de la fotografía se mueve en el espacio en el que se encuentra el objeto observado, es decir, la fotografía, en un tiempo - espacio objetual muy diferente a la representada por ella misma. La representación plasmada en una superficie bidimensional, es un objeto observable, y su observación se hace en el seno de un espacio de características muy diferentes al de la realidad que representa. “La idea de la imagen como representación de una realidad exterior a ella [...] nos obliga a referir toda figura y todo objeto mostrado a esa realidad imaginaria a que se *alude*. Esta operación mental sólo puede completarse si la imagen nos permite inferir, además de la *forma externa* de cada objeto, también su tamaño relativo y su posición. Nos lleva a esa *racionalización del espacio* [...], por el que el plano de la imagen se convierte en una ventana a través de la cual miramos el mundo imaginario creado por el artista para nosotros.”¹⁶

¹⁵ Aumont, J. *Op. Cit.*, p.144.

¹⁶ Gombrich, *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, p. 10.

La fotografía, dependiendo de su tamaño, de su delimitación, de su importancia, de la cantidad de objetos que la rodeen o del contexto, en resumen, de las características que presente como objeto observable, será aprehendida por el observador de una manera u otra. El observador de la fotografía está, por otra parte, ante una realidad representada mediante códigos, más o menos compartidos, pero siempre propuestos por el fotógrafo, por lo que tiene que *moverse* dentro de una imagen organizada por una serie de criterios estéticos, informativos o de cualquier otro tipo.

La relación que se establece entre la fotografía y su observador presenta un proceso distinto al que se da entre la realidad y su fotógrafo. En el primer caso el observador focaliza su atención en la fotografía como objeto observable y luego sobre su representación. Este doble paso determina un “doble” punto de vista por parte del observador, del que nunca pierde su conciencia. Mientras que el punto de vista del fotógrafo es, de forma inmediata y directa, sobre una realidad, el del observador es sobre un objeto en el que existe una representación de esa realidad. Por otra parte la intencionalidad de uno y de otro es muy diferente. Podemos deducir que, en el caso de la fotografía, el punto de vista del fotógrafo y el del observador son de distinta naturaleza y no coinciden pues cada uno imprime su carga ideológica. Sin embargo, el punto de vista del observador ante una imagen fotográfica aunque difiere del fotógrafo por las características propias del *campo*

visual de cada uno, (realidad, tiempo y espacio) no impide que el observador, por medio de su lectura, se acerque al punto de vista del fotógrafo en el momento en que éste ha realizado la toma.

Un punto de vista siempre es de alguien, sobre algo y se produce desde un determinado lugar y momento. El punto de vista es un acto intencional, único, selectivo y por ello excluyente, dirigido a un objeto concreto, por lo que la imagen obtenida sólo puede existir así, cualquier variación en el punto de vista proporcionará otra imagen distinta, nunca la misma, ni la misma lectura.

El punto de vista se constituye en una realidad significativa, de expresión de sentido, pero ese valor último no depende sólo de la elección de un lugar, sino de la puesta en funcionamiento de múltiples elementos significativos, unos específicos del dispositivo fotográfico, (encuadre, objetivo, emulsión, luces...) y otros de la realidad que se muestra, (formas, colores, volumen...) y del valor que, social y culturalmente, tienen los objetos representados. Elementos a considerar llegado el momento de realizar la lectura o interpretación de toda imagen fotográfica.

El fotógrafo, cuando elabora su propuesta fotográfica, tiene fundamentalmente dos objetivos: uno comunicativo y otro estético, es decir, busca transmitir una información y además, provocar en el espectador, una sensación. La elección, por

parte del fotógrafo, de un punto de vista concreto para mostrar un aspecto de la realidad, transmitir un significado y provocar una sensación en el receptor, depende de múltiples factores que sólo el autor puede calibrar.

Su forma de ver las cosas, su “mirada” lo impregna todo, es una postura vital que se convierte, a menudo, de manera inconsciente, en la guía fundamental por la que discurre su trabajo, sus elecciones. “Una imagen para ser lo que es, ha tenido que elegir en lo vivo, es decir eliminar. Elegir, para una imagen figurativa, no es únicamente decidir lo que va a ser visible, sino también lo que debe quedar escondido.”¹⁷

Al analizar el punto de vista fotográfico, situándonos frente a la imagen como testigos presenciales, surgen tres situaciones en las que su articulación presenta notables diferencias.

1. En toda imagen fotográfica analógica el objeto o la realidad no pueden ser modificadas por el fotógrafo, ya que pertenecen a un ámbito en el que dominan leyes independientes de la voluntad del observador.
2. La realidad proyecta hacia el observador infinitas posibilidades de ser captada y, ante ella, el fotógrafo busca el lugar desde el cual plasmar el aspecto que desea resaltar. Esto es lo que define, en parte, el punto de vista.

¹⁷ Gauthier, Guy, *Op, Cit* p. 19.

3. El fotógrafo en su búsqueda se mueve, por el espacio - tiempo hasta que su visión coincide con la *revelación* de la realidad y con su dispositivo fotográfico, momento en que se define el punto de vista, es decir, se materializa el lugar en el que la realidad proporciona al fotógrafo lo que él busca. Más adelante desarrollaremos este proceso de *semiosis* del acto fotográfico y dispositivo cámara.

En este caso, el fotógrafo organiza la realidad en relación con un punto de vista y a un dispositivo fotográfico previo. No es un punto de vista sobre una realidad, sino una realidad proyectada hacia un punto de vista predeterminado.

Realidad, punto de vista y dispositivo fotográfico no son elementos aislados del proceso creativo, sino que, al contrario, existe entre ellos una fuerte interacción. Cada uno ha sido elegido pensando en los otros, es decir, las cosas se organizan de una determinada manera para un punto de vista y un dispositivo fotográfico, al que se ha llegado porque es el más adecuado para captar, de la manera que se desea, esa realidad a la vez caótica y organizada.

El fotógrafo tiene, en esta situación, un control *casi* absoluto del proceso de “creación” y realización material de la imagen, ya que puede activar todos los recursos técnicos y creativos que le ofrece el dispositivo fotográfico. De aquí se puede generar el estilo de cada fotógrafo ya que éste es la aparición, en la forma

expresiva, de los caracteres propios del sujeto en su relación con el material adoptado. “El estilo es una determinada uniformidad de caracteres, que pueden hallarse en un determinado dominio del mundo expresivo.”¹⁸

Entiendo la instantánea como la captación de un momento “mágico” e inesperado de una realidad no controlable, “instante transformado en eternidad”.¹⁹ Cuando contemplamos fotografías de Cartier-Bresson, Robert Frank, Robert Capa o Doisneau, no podemos creer que, para plasmar ese instante irrepetible, el punto de vista no haya sido elegido con precisión por el autor, sin embargo, son las condiciones de luz y el material sensible como el equipo y el instante, lo que decide el punto de vista.

La realidad en su continuo e imprevisible desplegarse en el espacio y el tiempo, muestra múltiples y muy diferentes aspectos, captar el que va dar a la fotografía esa dimensión especial, esa categoría de representación “mágica”, única e irrepetible de una realidad, sólo es posible desde un punto de vista concreto y un instante preciso, en mutua armonía con el equipo y material sensible con que cuenta el fotógrafo. Es el instante, ese momento en que la realidad se revela, el que “elige” el punto de vista adecuado.

¹⁸ Abbagnano, N., *Op. Cit.*, p. 462.

¹⁹ Gauthier, Guy, *Op. Cit.*, p. 63.

La materialización del punto de vista del fotógrafo esta íntimamente ligada al dispositivo fotográfico en su sentido más amplio. Esta vinculación se da tanto en la búsqueda y concreción del punto de vista, como en la concepción y ejecución plástica de la imagen.

¿Hasta qué punto el dispositivo fotográfico condiciona la visión del fotógrafo? ¿Están los ojos del fotógrafo dirigidos por la forma de “ver” de la cámara? Qué duda cabe que el fotógrafo, además de ser un individuo que tiene una sensibilidad especial para ver y observar las cosas que le rodean, se encuentra de alguna forma condicionado por los cauces que le impone el dispositivo fotográfico y su mirada está, inevitablemente, filtrada y dirigida por esa forma de “ver” que tiene la cámara. Costa, partiendo del desarrollo técnico del principio fotográfico, considera la producción de imágenes desde dos criterios:

- a) La actitud de *sumisión visual* (reproductibilidad, literalidad y objetividad como ideal de *verdad*)
- b) La actitud de una *subversión visual* (imaginación, abstracción y experimentación como ideal de *creatividad*)²⁰

²⁰ Costa, *La fotografía. Entre sumisión y subversión*, p. 11.

La realidad, cuando se ve a través de la cámara, cambia, incluso con los objetivos más próximos a nuestra visión, los objetos captados por el visor emergen con mayor fuerza, su presencia, la relación con otros se altera, adquieren una nueva “realidad” dentro del cuadro.

Al hablar de punto de vista es imprescindible hacer referencia con los elementos más importantes que inciden en la captación y plasmación fotográfica, sobre todo los relacionados con la transformación espacial.

La fotografía, por sus posibilidades re-productoras, hace creer que el espacio que muestra está dispuesto en tres dimensiones, sin embargo, ello es una construcción imaginaria del receptor, “percibimos simultáneamente esta imagen como un fragmento de superficie plana y como un fragmento de espacio tridimensional: a este fenómeno psicológico fundamental es a lo que se llama *doble realidad perceptiva de las imágenes* o, más brevemente, *doble realidad de las imágenes*.”²¹ La bidimensionalidad de la imagen representada en fotografía, pintura o cine, no supone limitación alguna, ya que la percibimos como una realidad tridimensional, similar a nuestra vivencia espacial. “Son reconocibles porque son más o menos *como* las cosas o criaturas que representan.”²² Los objetos reproducidos que reconocemos, no son planos, tienen volumen, tienen esa tercera dimensión. Por

²¹ Aumont, *La imagen*, p. 65.

²² Gobrich, *La imagen y el ojo*, p. 261.

otra parte, el sistema perceptivo provoca, de forma indiscutible, una sensación o ilusión de profundidad, que proporciona a la representación la impresión de reproducción de la realidad.

El espacio de la imagen fotográfica está constituido por múltiples factores; la profundidad, la perspectiva, la composición, la gama cromática, la distribución de los elementos en el espacio, la luz,... todos ellos, de manera programada, envían datos y provocan sensaciones en el receptor de forma que este interprete de manera adecuada la representación y complemente sus carencias.²³ En relación con el espacio fotográfico y por consiguiente íntimamente ligado con la materialización del punto de vista hay una serie de conceptos espaciales como; cuadro, marco, encuadre, campo, que conviene definir.

Campo y cuadro son términos que se utilizan indistintamente para definir los límites de la imagen. Algunos autores proponen una diferenciación básica, para Gauthier el término *campo* es la “porción de espacio que va a ser representada”²⁴, y Vilches lo define como el “espacio visible”²⁵ (el *fuera de campo* es todo el espacio alrededor que no está representado). Asimismo Gauthier designa *cuadro* el borde

²³ Lo que Gombrich designa como la *aportación del espectador* es una característica de la percepción en que “tendemos a proyectar la vida y la expresión sobre la imagen detenida y a complementar lo que no está realmente presente con nuestra propia experiencia.” *La imagen y el ojo*, p. 109.

²⁴ Gauthier, *Op. Cit.*, p. 20.

²⁵ Vilches, Lorenzo, *La lectura de la imagen*, p. 113.

de la imagen en su soporte físico, que tiene que ver con la imagen objeto, “que la aísla de la superficie circundante”²⁶ con una estructura material, tangible. Para Aumont el *marco* es la frontera de la imagen. Ésta siempre tiene unas dimensiones, unos límites y es un objeto separable y móvil gracias a la existencia de un marco.²⁷

El cuadro, más que una limitación, es necesario valorarlo como una cualidad que permite captar un espacio y aislarlo del resto, lo que facilita la focalización de la atención del receptor en ese aspecto que se quiere resaltar.

El cuadro puede presentar formas y proporciones diferentes; circulares, cuadradas, rectangulares, en fotografía y en cine son estas últimas las más frecuentes. La elección de un cuadro horizontal o vertical va a depender de la forma o distribución espacial de los objetos y de la intencionalidad del fotógrafo.

La tendencia más habitual es acomodar el cuadro a las exigencias del objeto, así un paisaje se fotografía en un cuadro horizontal y un retrato en uno vertical. Esta elección se corresponde con la visión convencional de las cosas y hace que la presencia del cuadro sea menos evidente, aparezca difuminada y no entre en conflicto con la representación. Cuando a una realidad espacial de configuración vertical u horizontal se le impone un cuadro distinto, el corte que el cuadro hace sobre esa realidad se manifiesta con mayor contundencia y crea mayor tensión en

²⁶ Gauthier, *Op. Cit.*, p. 21.

²⁷ Aumont, *Op. Cit.*, p. 152.

la representación, ya que entran en conflicto dos realidades espaciales distintas. En esta confrontación siempre es el cuadro el que aparece como el elemento que impone su realidad a la representación lo que le proporciona una extraordinaria importancia en la composición de la imagen.

El cuadro, en cualquier caso, siempre juega un papel decisivo en la composición de la imagen, pero según tenga mayor o menor presencia, es decir se acomode, de forma natural, a la representación o se imponga, su incidencia será más o menos decisiva.

El espacio que delimita el cuadro recibe el nombre de campo. El campo sería, por tanto, la parte de espacio seleccionado por el cuadro, de un espacio mayor. El campo es el espacio en el cual se crea la imagen con todo lo que ello conlleva.

El campo no es una porción neutra de espacio, más o menos, bien definida, sino que es una superficie significativa, en la que se generan una serie de fuerzas visuales de distinta intensidad, que imprime un determinado valor a los objetos que aparecen en su interior. Convendría diferenciar aquí el valor que tiene el espacio real, de tres dimensiones con el que el fotógrafo ha de trabajar y el espacio representado, ya organizado, que percibe el observador quien aporta imaginariamente y psicológicamente la tridimensionalidad a la imagen.

Las líneas de fuerzas visuales del espacio emergen en la representación. Cuando observamos la realidad, en su extensión ilimitada, apenas detectamos el campo de fuerzas que de una u otra forma pueda existir, sin embargo, si concretamos nuestra visión a través de un visor fotográfico que nos delimita el campo de observación, las relaciones espaciales de la zona seleccionada se modifican y surgen una serie de fuerzas visuales que no aparecen en la realidad cuando la observamos libremente. Estas líneas de fuerza “establecen la organización del conjunto y, en consecuencia, determinan los recorridos de la visión.”²⁸ En resumen, las fuerzas visuales de una imagen son consecuencia del cuadro y del campo que este delimita y que a su vez dependen de la distancia focal del objetivo que se esté utilizando así como la profundidad de campo, la articulación de la perspectiva, entre otros elementos. Es decir, de las posibilidades expresivas del dispositivo fotográfico.

El campo no se limita a una superficie plana, es un espacio profundo en el que se superponen distintas capas espaciales. Para explicar su funcionamiento, tanto en fotografía como en cine, puede ser útil recurrir a la pirámide visual, (ya mencionada).

Si el vértice de la pirámide se considera como el objetivo de la cámara y la base su acción sobre los objetos, podemos afirmar que, dependiendo de la colocación de

²⁸ Costa, *La fotografía. Entre sumisión y subversión*, p. 38.

la cámara, más o menos frontal a los objetos, la pirámide visual puede ser regular o irregular y según la distancia focal del objetivo tendrá mayor o menor altura y su base será más grande o más pequeña. Si tomamos en cuenta otros factores como la distancia entre los objetos, la profundidad de campo, la articulación de la perspectiva, entre otros, se deduce que dependiendo de las variaciones técnicas, el espacio que delimita la pirámide fotográfica, cambia y no obedece al mismo comportamiento.

El encuadre es el primer paso en la materialización del punto de vista. El fotógrafo, a través del encuadre, pone en relación su mirada con la realidad que desea captar. Así, el encuadre es la materialización dinámica del punto de vista en la que intervienen factores técnicos, fotográficos e ideológico; la acción de encuadrar es un acto intencional, creativo, más o menos programado y dirigido por el fotógrafo.

El encuadre supone, al menos una decisión previa; la elección del tipo de objetivo. Esto es fundamental ya que según sea una óptica de distancia focal corta, media o larga la pirámide visual que ofrece cada objetivo es distinta y, por consiguiente, la naturaleza del espacio encuadrado y su comportamiento varía sensiblemente en aspectos decisivos a la hora de la representación.

La acción de encuadrar supone una captación dirigida a representar la mirada del fotógrafo, en su valoración sobre los objetos que quiere mostrar intervienen dos tipos de proceso; uno mental y otro físico en interacción simultánea. El primero orienta la búsqueda física del lugar desde el cual se va a mostrar la realidad, en ese proceso la pirámide visual que nos ofrece el dispositivo fotográfico se mueve por el espacio de la realidad, no de forma aleatoria e indiscriminada, sino dirigida y selectivamente, según los criterios del fotógrafo, hasta que encuentra ese lugar físico desde el cual, el punto de vista deseado, se concreta en un encuadre.

El encuadre, y la forma de la pirámide visual que con él se define, determinan las relaciones entre los elementos que intervienen en la imagen que va a ser representada y los criterios de composición a seguir.

La composición de una imagen hace referencia al conjunto de relaciones que se establecen entre los elementos que en ella participan y su distribución en el seno de un espacio sujeto a unos límites físicos y a la acción de las fuerzas visuales que en él se generan. La sensación que una imagen provoca en el receptor depende, en gran medida, de su composición, la cual, según Casetti y di Chio, podemos

caracterizar a través de cuatro hechos: la perspectiva, el encuadre, la iluminación, el blanco y negro y/o el color.²⁹

La composición de una imagen gira en torno a dos o tres puntos de máxima atracción visual, alrededor de los cuales se distribuyen los distintos objetos que intervienen. Estos puntos suelen coincidir con seres vivos u objetos que tiene movilidad y, mediante su jerarquización y la articulación de las distintas líneas de fuerza que los unen, se establecen posibles pautas de lectura de la imagen.

La acción de componer implica poner en interacción a gran parte de los factores que participan en la creación de la imagen. La composición sería el resultado final de ese proceso técnico-artístico y constituiría el estadio último de la imagen, su aspecto formal.

La importancia que tiene la composición en la consecución de los objetivos del fotógrafo al elaborar su propuesta fotográfica, es evidente a la hora de determinar el significado de la representación. Por lo que conviene hacer hincapié en la relación que existe entre el punto de vista, el encuadre y la composición.

El punto de vista, el encuadre y la composición están íntimamente ligados, por lo que es importante reflexionar sobre el papel que cada uno de ellos juega y la interacción que se produce. Para esto es imprescindible volver a diferenciar las

²⁹ Casetti, *Op. Cit.*, p. 85.

dos situaciones que se dan con más frecuencia, es decir, la captación de una realidad que no podemos alterar y la creación de una “realidad” en función de nuestros objetivos informativos, narrativos o estéticos.

a) - Captación de una realidad creada.

En este caso el punto de vista, el encuadre y la composición se pueden movilizar para obtener la imagen deseada tal y como se la imagina el autor, ya que existe la opción de organizar la realidad, de controlar la composición de la imagen alterando la situación y relación de los objetos que en ella participan. Costa lo plantea como una subversión ante el dispositivo cámara que consiste en la aceptación de *otras realidades visuales* y que define como la “disposición a admitir otras posibilidades más allá de lo empírico.” Es decir, “las posibilidades de la subversión fotográfica están en ver *otras cosas* o ver *de otra manera*.”³⁰

Por otra parte, la búsqueda del encuadre no aparece tan condicionada por la composición, ya que ésta se puede acomodar a un encuadre más o menos preestablecido.

b) - El papel del encuadre en la captación de una realidad preexistente.

Cuando la fotografía pretende captar un aspecto de una realidad, independientemente de nosotros, la acción de encuadrar supone la acción de

³⁰ Costa, *La fotografía. Entre sumisión y subversión*, p. 8-9.

componer, ya que en la búsqueda del encuadre no sólo se valora el punto desde el que se va a captar el aspecto más relevante de lo que se quiere mostrar, sino que, también, intervienen y actúan criterios de composición; y hasta que no se encuentra el equilibrio necesario entre el encuadre y la composición, la búsqueda de ese lugar físico desde el que sea posible conseguir lo deseado, no debe darse por finalizada. Fijar el encuadre es, en esta situación, decidir o aceptar una determinada composición y materializar un punto de vista. Para Costa esto representa una *actitud sumisa*, ya que “reproduce las apariencias, la realidad *visual-visible* con la mayor objetividad posible y se propone como fin *registrar las apariencias de lo real*: los seres, las cosas, los fenómenos y los acontecimientos.”³¹

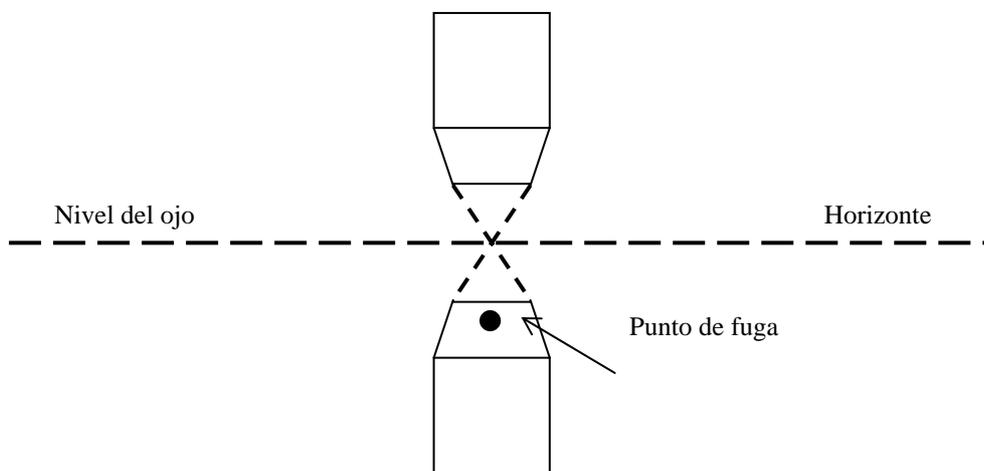
El encuadre y la acción de encuadrar se convierten en factores activos de la composición, estableciendo la relación de los elementos entre sí y con los límites del encuadre, decidiendo la distribución del espacio en relación con los objetos, determinando el grado de presencia del cuadro en la imagen. La composición es, por lo tanto, una consecuencia del encuadre que es el que, de forma casi exclusiva, proporciona la representación deseada por la mirada del fotógrafo.

La composición *perspectiva* ya se trató con anterioridad y resumiendo, podemos decir que es un sistema de representación de las tres dimensiones en una

³¹ Costa, *Op. Cit.*, p. 7.

superficie bidimensional merced a un sistema de líneas de fuga (Fig. 1).³² La *regla de los tercios* corresponde a los puntos determinados por las intersecciones de las cuatro líneas imaginarias que dividen el rectángulo en partes iguales, tanto en vertical como en horizontal.³³ Por último, *la división áurea* se trata de una fórmula matemática, la cual consiste bisecando un cuadro y usando la diagonal de una de sus mitades como radio para ampliar las dimensiones de cuadrado hasta convertirlo en un *rectángulo áureo*.³⁴

Podemos considerar que la localización del motivo establecida por la división áurea es tan similar a la determinada por la regla de los tercios (Fig. 2 y 3).



³² Foncubverta, *Fotografía: conceptos y procedimientos una propuesta metodológica*, p. 198.

³³ Lovell, R, *Manual completo, una guía básica* Fig. 4 actualizada para el aprendizaje y dominio de la técnica fotográfica, p. 76.

³⁴ Dondis, *Op. Cit.*, p. 72.

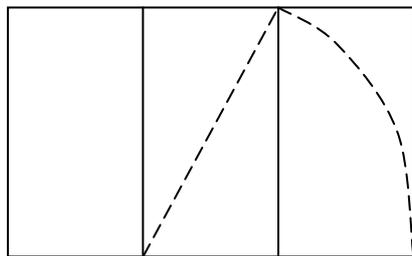


Fig. 2

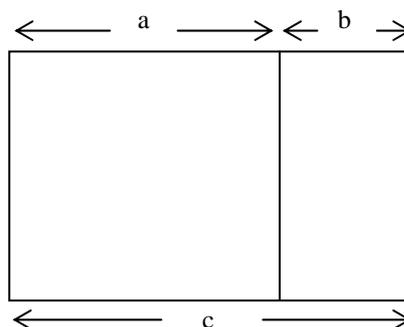


Fig. 3

Es, en estos casos, el encuadre quien se encarga de proporcionar, más o menos, estabilidad a la composición.

El equilibrio de una imagen es uno de los factores más importante de la composición ya que de él depende, en gran medida, la sensación que la representación provoca en el receptor. “La influencia psicológica y física más importante sobre la percepción humana es la necesidad de equilibrio.”³⁵ La visión que tiene el individuo de la realidad que le rodea es de equilibrio y estabilidad por lo que la presencia, intencionada o no, del desequilibrio en la composición incrementa la tensión visual de la imagen y provoca en el receptor un cierto desasosiego ya que, esa propuesta visual, la percibe como una anomalía que le

³⁵ Dondis, *Op. Cit.*, p. 35.

perturba y le molesta, e intenta, por ello, restablecer, inútilmente, el equilibrio que no tiene.

La sensación de equilibrio o desequilibrio de una imagen se debe a muchos factores, pero hay dos fundamentales:

1.- La relación entre los distintos puntos de máxima atracción visual y su distribución dentro de la pirámide visual del encuadre.

Cuando estos se sitúan en el centro, la sensación de estabilidad es completa, sin embargo, si se ubican en otras zonas más próximas a los bordes del encuadre dejando el centro vacío de interés, el desequilibrio se adueña de la composición y de la imagen, haciendo de ella algo más dinámico.

2.- La adecuación, o no, del encuadre a la configuración espacial de la realidad. Cuando este no se corresponde con la mirada convencional y su acción impone una mirada sobre la realidad en la que las zonas significativas de la imagen no aparecen en el centro, sino que están próximas a los bordes del cuadro, e incluso cortadas por ellos, la imposición del encuadre, o mejor dicho del “desencuadre” se convierte en un factor desestabilizador, dando origen a una composición desequilibrada.

La sensación de desequilibrio, en una imagen, puede ser consecuencia de una desestructuración espacial motivada por la incorrecta concepción del encuadre y,

por consiguiente, de la composición, o por una propuesta intencionada de una concepción no convencional de la distribución espacial. En el primer caso se podría considerar una composición “fallida” e incorrecta, mientras que en el segundo, una propuesta significativa de una composición no convencional, en la que el autor ofrece una opción estética innovadora, haciendo evidente su visión personal, su forma de mostrar, en definitiva, su estilo.

El desencuadre, en un primer momento, provoca en el receptor un intento de reencuadrar la imagen, de llevarla a la visión convencional, cuando asume la imposibilidad de sus deseos y la acepta busca en ella el disfrute estético que pueda proporcionarle la innovadora propuesta.

El desencuadre, además de hacer patente la voluntad del fotógrafo, potencia, enormemente, la presencia de los bordes del encuadre y su valor expresivo y estético. El corte brusco de un personaje o un objeto sugiere la continuidad espacial más allá de los bordes del encuadre lo que no deja de ser paradójico, cuanto más evidente es el límite del encuadre más débil es su limitación.

En una imagen equilibrada, consecuencia de una mirada convencional, donde lo fundamental de la imagen está recogido en su interior y el espectador se mueve cómodo en ese espacio, los bordes del encuadre apenas se notan y tampoco se

hace patente la continuidad espacial de la representación fuera de los límites, casi inapreciables, del encuadre.

El punto de vista, el encuadre y la composición son los tres grandes parámetros que definen la creación de la imagen, de la representación y en los que el fotógrafo tiene que desplegar toda su acción técnico-artística.

Como hemos podido comprobar a lo largo de estas reflexiones, el punto de vista es algo más que un espacio físico desde el que contemplamos el mundo, es, y quizás por eso sea tan complejo su estudio, una manera de relacionarnos con él.

3.1.- El acto fotográfico

La fotografía, como se ha mencionado, es un medio de expresión, un lenguaje que por su compleja relación entre el referente y su producto físico-químico, ha generado debates y cuestionamientos en torno a su naturaleza y su capacidad o incapacidad de testificar la plausible y literal existencia de lo que muestra.

Desde su nacimiento hasta hoy, se han escrito posiciones teóricas frente al fenómeno de la relación imagen-realidad, relación que, define el rasgo principal de la ontología de la imagen fotográfica.

Dubois en *El acto fotográfico, De la representación a la recepción*, recorre históricamente los grandes juicios teóricos concernientes a la relación entre fotografía y realidad, con el objeto de proponer un nuevo estatuto a la condición fotográfica: el de *índice* o huella, en términos peircianos. Martine Joly³⁶ supone que como causa de la genealogía de las representaciones visuales, la fotografía que es imagen-huella (índice) y todas las imágenes indiciarias, llamadas *analógicas* (obtenidas mediante impresión luminosa, óptica, sonora, calorífica, etc.) son tomadas, captadas y registradas directamente de lo real o *que se hace pasar por tales*. “Una consecuencia específica de este aspecto de huella de la imagen es la confianza *ciega* que tenemos en las imágenes *indiciarias* que no sabemos leer: ecografías, escáners, satelitales,

³⁶ Joly, martine, *La interpretación de la imagen*, pp. 130-131.

imágenes que no se parecen a nada, pero cuya interpretación, a cargo de especialistas, nos *creemos*. De esta forma, más que la *semejanza*, lo que convence entonces en la imagen es el índice, la huella, más que el icono.³⁷

Según Dubois,³⁸ las primeras teorías semióticas de la fotografía tendieron a considerarla como un espejo de la realidad, o, en términos de Peirce, un *icono*; después vino la generación más famosa de iconoclastas que trataron de demostrar el convencionalismo de todos los signos, proclamando que la fotografía presenta una versión codificada de la realidad, o, como habría dicho Peirce, un *símbolo*; y *finalmente la fotografía fue vista como lo que realmente es*, según Dubois, un *index*, una huella dejada por el propio referente.

Las autores citados por Dubois a partir del primer período son de hecho en gran parte pre-semióticos: Baudelaire, Taine, Benjamín, Bazin, pero también Barthes. La mayor parte de los clásicos menores de la semiótica reunidos son parte del equipo que se inclina por el símbolo: Metz, Eco, Barthes, Lindekens, Groupe µ. Por parte de los modernos, con otros puntos de vista, encontramos, aparte del mismo Dubois, a escritores como Bonitzer, Krauss, Vanlier, y Peirce, pero también Barthes, Benjamín y Bazin.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Dubois, *Op. cit.* p. 20.

Su recapitulación histórica es convincente y rigurosa, pero parece que Dubois deja pasar un principio importante dentro de la fotografía, conformándose con mencionarlo, el propio acto fotográfico, lo que Jean-Marie Schaeffer³⁹ denomina *arché*, saber que se refiere tanto a la génesis como a los elementos y estructuras básicas de la fotografía, elementos que nos permiten distinguirla de otras imágenes, conocimiento indispensable para la descripción pragmática de la imagen. Esto se debe principalmente a que su recorrido lleva intención: busca bases para su propuesta personal, la condición de índice o huella de la fotografía.

A diferencia de los primeros teóricos, Vanlier (1983), Dubois (1983), y Schaeffer (1987) realmente están preocupados por demostrar la especificidad del signo fotográfico. La noción de Vanlier de indexicalidad no es realmente derivado de Peirce; efectivamente, su “índice” es en realidad, en un sentido literal, una mera huella, de la cual Vanlier ofrece unas descripciones muy útiles.⁴⁰ Y los “índice” de una fotografía están en los encuadres, las elecciones particulares de focales, el tiempo de exposición, distribución y dirección de luz y sombra, el punto de vista, algunas características de los reveladores, etc.⁴¹ Para Vanlier todo lo que reviste al acto fotográfico, antes, durante y después lo llama “índice”, noción más cercana al *arché* de Schaeffer. Contrariamente a Vanlier, Dubois recurre a la tradición

³⁹ Schaeffer, *Op. Cit.*, pp. 11- 13.

⁴⁰ Schaeffer, *Op. Cit.*, pp. 35-36.

⁴¹ Vanlier, Henri, *Le non-acte photographique*.

Peirciana. Schaeffer toma una postura menos extrema que Vanlier y Dubois, argumentando que la fotografía es un icono indexical, o, en otros casos, un índice iconico.⁴² Su percepción de Peirce es mucho más fiel que la de Vanlier y Dubois, con sus reservas. Los tres acreditan ampliamente la idea de que la fotografía mantiene, con la realidad de la que ha nacido, una relación (en el sentido de Charles Sanders Peirce) natural con su referente. “Para estos teóricos, en una foto hay tiempo incluido, encerrado, la foto embalsama el pasado [o bien, un instante presente para mirar en un futuro un pasado] *como moscas en el ámbar* (Peter Wolen)”.⁴³

Dubois postula la teoría a su hipótesis. Cuando la historia le entrega datos referentes a los discursos del código, se limita simplemente a ubicarlos en su línea cronológica, para no cuestionarlos después. La justificación a este descuido u omisión se encuentra en el mismo texto cuando refiere que: hay un momento central en el acto fotográfico en el que la fotografía es indiscutiblemente índice, es decir, índice, huella en su definición. Antes y después de ese momento, la fotografía es codificación.⁴⁴ Pero no profundiza en esos aspectos codificadores, dado que para él la condición fotográfica queda resuelta en su carácter *indicial*. Y aunque se sugiere, la problemática en torno a la objetividad/subjetividad del

⁴² Schaeffer, *Op. Cit.*, pp. 74-77.

⁴³ Aumont, Jaques, *La imagen*, p. 176.

⁴⁴ Dubois, Phillipe, *El Acto Fotográfico*, p. 49.

medio, queda apenas señalada en circunstancias en que se torna fundamental para la propuesta misma del autor.

Dicho lo anterior, pasamos a la exploración teórica del acto fotográfico.

a) Mimesis

El primer postulado teórico considera a la fotografía, desde su nacimiento, como el más efectivo procedimiento de reproducción de la realidad. El proceso mecánico permitiría imitar a la perfección los objetos capturados por la cámara. El parecido de la imagen, capturada por la pericia y la eficiencia de la máquina, convertiría a la foto en un “análogo objetivo de lo real”⁴⁵, clara alusión al *analogon* barthesiano. Es la verosimilitud entonces lo que marca la primera enunciación teórica acerca de la fotografía, pues es la característica que primero cautiva la atención de los espectadores del siglo XIX.⁴⁶ Ya Aristóteles⁴⁷ en la *Poética* escribe que el imitar es propio del hombre, manifestándose ello desde la infancia, adquiriendo por la imitación los primeros conocimientos, por lo que todos los hombres experimentamos placer en las imitaciones. Esta capacidad de lograr

⁴⁵ Dubois, Phillippe, *Op. Cit.*, p. 20.

⁴⁶ Dubois, para esclarecer las reacciones que suscitaba la fotografía en la sociedad parisina del siglo XIX cita en su libro a varios exponentes (entre ellos Baudelaire) que ven, en el novedoso invento, principalmente (casi exclusivamente) su cualidad mimética de representación de la realidad.

⁴⁷ Aristóteles, *Poética*, p.31.

semejanza sin intervención aparente de sujeto alguno detona en la sociedad de la época el debate en torno a los límites del arte y los alcances de la fotografía.

La noción de Bellas Artes, que reconocía a la pintura como el medio artístico por excelencia para reproducir de manera exacta a la naturaleza, se ve puesta en duda frente a las evidencias de los logros miméticos obtenidos a través de la técnica fotográfica.⁴⁸ Muchas vacilaciones asaltan a los pensadores, pero subyace la idea radical de que la fotografía se opone al arte, precisamente por su cualidad mecánica, enfrentada con la idea de genio y de destreza manual. En el seno de una sociedad marcada por el Romanticismo, en que “la libertad creadora del yo absoluto [es el] principio supremo del espíritu”,⁴⁹ se sugiere cierta repugnancia en el rechazo radical a la sola mención de que la fotografía, con su capacidad de imitar sin error, sea considerada como arte, ya que “la imitación exacta no es el fin del arte.”⁵⁰ Esta resistencia se sustentaría en la constatación de que no se requiere la intervención de otra cosa que no sea la luz para conseguir la imagen deseada. La ausencia de un sujeto en el proceso lleva a la conclusión de que la fotografía no interpreta; sólo transmite. No habría imaginario involucrado.

⁴⁸ Ver Aaron Scharf, *Arte y fotografía* y Otto Stelzer, *Arte y fotografía. Contacto, influencias y efectos*.

⁴⁹ Cardanell, José María, “Introducción” en Novalis, *Himnos a la noche / Enrique de Ofterdingen*, p. 18.

⁵⁰ Taine, Hipólito, *Filosofía del arte*, p. 14.

Tal posición queda aún más en evidencia cuando vemos el camino que toma la fotografía, en estrecha relación con el campo de las ciencias naturales, el Positivismo⁵¹ y el progreso industrial, incentivado por las guerras napoleónicas que obligaron a buscar nuevas rutas para el comercio. La fotografía amplía la mirada humana, acerca fenómenos lejanos (países exóticos, maravillas naturales, los astros, el microcosmos, etc.). “Para el positivista la fotografía representa un medio privilegiado de entender la “verdad” sobre el mundo, su naturaleza y sus propiedades. [...] En este sentido, la cámara fotográfica era un instrumento de poder y de control.”⁵² Todo esto bajo el supuesto de la fotografía como verdad, como transcripción objetiva de realidad.

De esta concepción divergente entre arte y fotografía surge la liberación de la pintura de su confinamiento atávico a reproducir la naturaleza. Los movimientos posteriores de vanguardia confirman este desapego de la pintura de toda necesidad de literalidad y hasta, del tema.⁵³

Los pensadores ven en la imagen fotográfica sólo su parecido con el objeto real. Se enfrentan a la foto desde esa perspectiva, condicionados de antemano por una

⁵¹ Cuando se inventa la cámara fotográfica en 1839, Augusto Comte termina su *Cours de Philosophie Positive*. Robins, Kevin, “¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía? en Martin Lister, *La imagen fotográfica en la cultura digital*, p. 54.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ “La fotografía ha llegado justo a tiempo para liberar a la pintura de toda anécdota, de toda literatura e incluso del tema”. Picasso en diálogo con Brassai, citado por Dubois, *Op. Cit.*, p. 40.

concepción mimética del arte, donde las imágenes se relacionan con el mundo de manera directa, a través de la verosimilitud. Por lo tanto, no es sorprendente que vean a la fotografía (surgimiento de un nuevo tipo de imagen) exclusivamente como un medio de reproducción de la realidad.

Pero Dubois recalca el hecho de que en este estadio teórico se está analizando, por sobre todo, el resultado (el parecido de la imagen con su referente). La concepción mimética de la fotografía repara en el proceso, pero en una forma secundaria: concibe a la técnica como neutral; la cámara no interpretaría, sino que registraría; la transcripción de la imagen al soporte se da de manera automática y “naturalmente” (concepto que posteriormente será refutado a partir de Vilém Flusser y Arlindo Machado). Vemos entonces, que en este primer estadio el debate teórico aún está centrado en el parecido de la imagen, en la capacidad de la fotografía de imitar la realidad a la perfección. Aunque para Dubois, “La fotografía, por su génesis automática, manifiesta irreductiblemente la existencia del referente pero esto no implica *a priori* que se le parezca. El peso de lo real que la caracteriza proviene de su naturaleza de huella y no de su carácter mimético.”⁵⁴ Lo esencial de la fotografía, como lo había ya dicho André Bazin, “no reside en su simple perfeccionamiento material [...], sino en un hecho psicológico: la satisfacción completa de nuestro deseo de semejanza por una reproducción

⁵⁴ *Ibid*, p. 31.

mecánica de la que el hombre queda excluido.”⁵⁵ Lo que importa no es el producto, el resultado fotográfico, sino, su proceso, su génesis.

b) Código

Para articular el discurso del Código, Dubois recurre a tres áreas del saber que surgen en el siglo XX y que se oponen a las posturas que encuentran en la fotografía un espejo de lo real (Mimesis). En primer lugar; la psicología de la percepción (Arnheim y Kracauer); luego, la postura ideológica deconstructivista que nace en los *Cahiers du Cinéma*⁵⁶, para finalmente, confluir en discursos que se refieren al uso antropológico de la fotografía.

El argumento principal de los estudios en psicología de la percepción apunta a la sencillez con que es posible desarmar la teoría de que la esencia de la fotografía se limita a su supuesta capacidad de reproducir mecánica y objetivamente la realidad. Rudolf Arnheim⁵⁷ quien es el mayor exponente en los estudios en teoría de la percepción, propone una enumeración de las diferencias radicales que existen entre la imagen y lo real:

⁵⁵ Bazin, André, “Ontología de la imagen fotográfica” en *¿Qué es el cine?*, p. 17.

⁵⁶ Es con los *Cahiers du Cinéma*, que comienza a imponerse y a generalizarse la técnica fotográfica e inscribirse dentro de un marco sociohistórico determinado, respondiendo a apuestas ideológicas.

⁵⁷ Dubois, Philippe, *Op. Cit.*, p. 34.

- 1) La fotografía ofrece al mundo una imagen determinada a la vez por el ángulo de visión elegido, por su distancia respecto del objeto y por el encuadre,
- 2) reduce la tridimensionalidad del objeto a una imagen bidimensional,
- 3) restringe todas las variaciones cromáticas a un contraste en blanco y negro, y
- 4) aísla un punto preciso del espacio-tiempo, excluye toda otra sensación olfativa o táctil, siendo puramente visual.

Si antes el foco de atención se había centrado en el resultado (semejanza con el objeto referencial), lo que importa ahora es el procedimiento técnico y sus efectos, es decir, el “index” vanleriano y el *arché* fotográfico de Schaeffer. Eso daría a la fotografía su carácter de unicidad.

Como antecedente a las ideas de los *Cahiers du Cinéma*, Dubois menciona dos trabajos, uno de Hubert Damisch y el otro de Pierre Bourdieu que demuestran que la fotografía, como técnica, es convencional y se basa en concepciones espaciales heredadas del Renacimiento.

“Esta larga familiaridad con la imagen así obtenida (haciendo alusión al uso de la cámara oscura, que se remonta a los árabes en el siglo XI), y el aspecto totalmente objetivo, y por así decir automático, estrictamente mecánico en todo caso, del proceso de registro explica que la representación fotográfica parezca

generalmente natural y que no se preste atención a su carácter arbitrario, altamente elaborado. [...] los principios que dirigen la construcción de una máquina fotográfica –y en primer lugar la de la cámara oscura- están ligados a una noción convencional del espacio y de la objetividad y a la cual los fotógrafos, en su inmensa mayoría, no han hecho otra cosa que adaptarse.”⁵⁸

Damisch descarta la concepción naturalista de la fotografía, donde no habría interpretación de ningún tipo dada su condición automática. Se anula la idea de objetividad (de por sí, bastante dudosa) dilucidando una mirada que, por largo tiempo, venía ya codificada (herencia renacentista).

Pierre Bourdieu alude a los códigos de manera tal que nos permitirá rebatir los propios argumentos de Dubois (a la vez que de Roland Barthes), en defensa del referencialismo y de la concepción de “huella”.

“Si la fotografía es considerada como un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible, es porque se le ha (sic) asignado (desde el origen) unos usos sociales considerados “realistas” y “objetivos”. Y si se ha presentado inmediatamente con las apariencias de un “lenguaje sin código ni sintaxis”, en resumen, de “un lenguaje natural” (sic), es ante todo porque la selección que opera

⁵⁸ *Ibid*, p. 36-37, citando a Hubert Damisch (1963), *L'Arc*, n°21 (*La Photographie*), citado a su vez en un artículo para un número especial de fotografía, traducido del francés al inglés por Rosalind Krauss, 1978.

en el mundo visible es totalmente apropiada a su lógica, a la representación del mundo que se impuso en Europa desde el Quattrocento.”⁵⁹

Aquí queda hecha la principal crítica a la idea de que la técnica es neutra. La fotografía, de la misma forma que la lengua, es una convención. Adiós al “analogon” barthesiano y a su “mensaje sin código” y a la “génesis automática” de Bazin.

Por otra parte, las fuentes antropológicas verifican en el uso de la fotografía que la significación está culturalmente determinada. “Su recepción necesita un aprendizaje de los códigos de lectura”.⁶⁰ Esto, en sentido negativo, se manifiesta en la imposibilidad de un aborigen de efectuar la lectura de una fotografía. Es necesario explicarle oralmente lo que se da a ver, pues simplemente, no maneja los códigos.⁶¹

Todos estos acercamientos a la codificación de la imagen fotográfica se oponen al discurso de la mimesis, enfatizando Dubois que “la foto es eminentemente codificada”⁶² al ser un producto técnico, cultural, sociológico, etcétera. Asimismo,

⁵⁹ Bourdieu, P., *La fotografía, Un arte intermedio*, pp. 109-110.

⁶⁰ Dubois, *Op. cit.* p. 39.

⁶¹ Anécdota relatada por Alan Sekulla, en Dubois, *Op. cit.*, p.39.

⁶² Dubois, *Op. cit.*, p. 33.

Schaeffer señala que por el *arché* “la imagen fotográfica es, en realidad, la puesta en práctica de un código icónico.”⁶³

La fotografía como codificación pierde su anclaje con la verdad empírica. Dubois especifica en su texto que gracias a los discursos que niegan la idea del espejo (mimesis) surgen ahora varias vertientes discursivas que se dirigen conjuntamente a la verificación de una “verdad interior” en la fotografía: “Es en el artificio mismo que la foto se volverá verdadera y alcanzará su propia realidad interna. La ficción alcanza e incluso supera a la realidad”.⁶⁴ Para él, la única verdad innegable en el campo de la fotografía es la presencia que impone el referente. Esto es importante. La veracidad conferida a la imagen fotográfica tiene relación con la memoria, ya que la imagen nos ayuda a verificar y estimular el recuerdo, “ver” lo que no está en la foto a través de la imaginación. “La memoria, reducida a la rememoración, opera siguiendo las huellas de la imaginación.”⁶⁵

Lo que se expresa hasta aquí es la noción de una fuerte división entre realidad aparente y realidad interna, dicotomía que remonta, hay que recordarlo, hasta la alegoría de la caverna de Platón. Lo que precede denuncia el efecto de realidad en

⁶³ Schaeffer, *Oo. Cit.*, pp. 22-25.

⁶⁴ Dubois, *Op. cit.*, p. 40.

⁶⁵ Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, p. 21.

la fotografía y desemboca en un retorno a favor del artefacto y/o dispositivo fotográfico.

c) Referente

Esta última corriente surge como respuesta a las teorías del código, desde los campos ideológicos (también al interior del *Cahiers du Cinéma*) y semióticos. Considera que más allá de los códigos, la fotografía es inscripción referencial. Ante todo, y volviendo a su génesis automática, prevalece el realismo. La idea de “mensaje sin código” vuelve a tener peso dentro del discurso teórico fotográfico.

La concepción de la fotografía como huella de una realidad difiere de las anteriores en su valor singular. Una realidad. Las otras, en cambio, consideraban a la fotografía como portadora de un valor absoluto: semejanza o representación por convención de la realidad (y no de una realidad).

Como índice, en términos tomados de Charles Sanders Peirce, la fotografía sería una representación por contigüidad física del signo con su referente. Más allá de los códigos que interfieren en la creación de la imagen, la fotografía estaría marcada como inscripción referencial. “Signo afectado por su objeto”⁶⁶, en palabras de Peirce, tal como lo son el humo, la sombra, la cicatriz, la ruina, el síntoma de una enfermedad. Todos los anteriores, ejemplos dados por Dubois

⁶⁶ Dubois, *Op. Cit.*, p. 47.

para retratar la conexión física que caracteriza a este tipo de signos. “Sólo diré aquí que los *índex* (o índices) son signos que mantienen, o han mantenido en un momento dado del tiempo, con su referente (su causa) una relación de conexión real, de contigüidad física, de correspondencia inmediata, mientras que los *íconos* se definen más bien por una simple relación de semejanza atemporal y los *símbolos* por una relación de convención general.”⁶⁷ Es en este sentido que se diferencian de los íconos (que se definen sólo por una relación de semejanza) y de los símbolos (que se definen por convención general, igual que las palabras). De esta forma, Dubois defiende la idea de que mientras la fotografía era considerada a partir de su capacidad mimética, se equiparaba a la categoría de ícono; mientras se la consideraba un código al que era necesario desconstruir, entraba en la categoría de símbolo (en términos peircianos). La mimesis y la codificación perceptual no son constitutivos, en oposición a la noción de huella luminosa que nos daría la clave para entrar en la condición misma de la imagen fotográfica.

Como *índex*, como huella, la fotografía es inseparable de su experiencia referencial. Esto transformaría su esencia en una afirmación de existencia. En palabras de Barthes, “el noema de la Fotografía será pues: esto ha sido”.⁶⁸ Para Dubois y Barthes, antes de cualquier código que pudiera estar involucrado en la

⁶⁷ Dubois, *Op. Cit.*, p. 56.

⁶⁸ Barthes, *La cámara lúcida*, p. 136.

creación fotográfica e incluso en la lectura, la fotografía es huella luminosa, es “emanación del referente”⁶⁹, y esa sería su realidad primera.

El origen de estas afirmaciones se encuentra en la “génesis automática” de la fotografía, postulada por André Bazin en 1945, regida por leyes de la física y la química. Huella residual de algo que estuvo allí, y de lo que la foto sería evidencia innegable. “La existencia del objeto fotográfico participa de la existencia del modelo como una huella digital”.⁷⁰ Vemos entonces al referente atado como una piedra al cuello de la imagen.

En un intento por relativizar el dominio de lo real, dado por el referencialismo, Dubois recalcará que la teoría del índice marcaría un momento preciso dentro del acto fotográfico: el momento de la toma, en que se dispara el obturador. Momento definido como de registro natural, acto-huella como “mensaje sin código”, pues no hay intervención de sujeto alguno. Cualquier cambio que se le hiciera a este proceso automático cambiaría la naturaleza del medio. Este momento es el que define, para el autor, la condición fotográfica. Antes y después, la fotografía se incorporaría a los códigos. Con esta afirmación, Dubois retorna a la concepción naturalista de la fotografía, donde no habría interpretación de ningún tipo dada su condición automática.

⁶⁹ Barthes, *Op. Cit.*, p. 142.

⁷⁰ Bazin, *Op. Cit.*, p. 18 y ss.

Pero vemos, paradójicamente, que ya desde la introducción Dubois nos presenta a la fotografía como acto. La define como imagen-acto.⁷¹ Esta acción no incluiría sólo la acción de la toma, sino también la de recepción y contemplación. Va más lejos y, en la misma introducción, declara que, contra la idea de objetividad en la fotografía (idea que sin duda, se relaciona con las afirmaciones de Bazin sobre la objetividad de la técnica y su “génesis automática” de la fotografía), ontológicamente, el sujeto está involucrado.

La paradoja surge en el instante en que Dubois propone como definición mínima de la fotografía la noción de huella luminosa, “rastro fijado sobre un soporte bidimensional sensibilizado por cristales de aluro de plata, de una variación de luz emitida o reflejada por fuentes situadas a distancia en un espacio de tres dimensiones.”⁷² Esta definición, la más elemental, es el punto de partida para la discusión en torno a la condición fotográfica. Pero la distancia entre la definición de Huella y la de Acto se nos hace abismal, sin encontrar en ningún momento, un punto de encuentro o, al menos, una explicación válida para semejante polaridad conceptual. Y la llamamos así dado que una definición inhabilita a la otra.

En lo que sería la “dimensión pragmática” de la fotografía en su modo de producción (idea de acto) no hay concordancia alguna con la idea de huella, donde

⁷¹ Dubois, *Op. cit.* p.54.

⁷² Dubois, *Op. cit.* p.55.

no cabe la inscripción de sujeto alguno en el momento en que las moléculas de luz impregnan el material fotosensible. La idea de Sujeto y la de Huella estarían entonces en franca contradicción.

Vemos que Dubois nos afirma, de un lado, que la fotografía, por su modo constitutivo, es Índice. En esta afirmación el punto de vista frente al objeto fotográfico se centra en la génesis y no en el resultado (nueva contradicción: aquí se alinea con las ideas de Bazin, que como vimos, él critica indirectamente en la misma introducción).

Por otra parte, también afirmará que el punto de vista al enfrentarse a la fotografía se funda en la consideración por el proceso más que el producto.⁷³ La sutileza está en que la idea de “génesis” no involucra al sujeto; sí, en cambio, la idea de “proceso” que involucra tanto lo técnico (huella) como la relación con el sujeto (operador-espectador). Este proceso es lo que él define como *situación referencial*. Esta situación referencial considera la imagen como acto; por su modo de producción, su naturaleza es esencialmente pragmática y finalmente sería una praxis que involucraría al sujeto tanto en la acción de “toma de vista” como de “mirada sobre la imagen” (operador y espectador).

⁷³ Dubois, *Op. cit.* pp. 61-62.

Aparentemente, toda la noción de situación referencial estaría considerando todos los niveles del acto: lo técnico-químico tanto como los sujetos involucrados. Pero las consecuencias teóricas que para el autor resultan están en exclusiva relación con la sola idea de índice (huella) donde, paradójicamente, no hay acceso para la participación de sujeto alguno.

Lo que para Dubois son consecuencias teóricas de esta situación referencial, son en realidad (y él mismo lo pone de esta forma) las características generales de la fotografía según la lógica de contigüidad (índice). Estas características generales son tres:⁷⁴

- 1) Principio de Singularidad: un índice es huella física de un referente único. Recalca la diferencia entre negativo y la copia (reproducción). Hace alusión al “Particular Absoluto”, de Barthes.
- 2) Principio de Atestiguamiento: da prueba de existencia o el “esto ha sido” barthesiano. Por su génesis, la fotografía necesariamente testimonia. Ella atestigua antológicamente la existencia de lo que da a ver.
- 3) Principio de Designación: un índice es un signo vacío de significado, que se llena en la designación misma de un referente determinado. Su semántica depende de su

⁷⁴ Dubois, *Op. cit.* p. 65 y ss.

pragmática. Hace la comparación con los deícticos⁷⁵, en lingüística (este, aquel, tú, yo) en clara referencia al “Allí” barthesiano.

Posteriormente, y este es la principal debilidad de Dubois, procede a relativizar todo principio de realidad, al hacer una crítica a la postura barthesiana, aludiendo a un referencialismo que caería en un absolutismo teórico.⁷⁶ Pero esta crítica a Barthes sobre la base de que este último tiende a relacionarse con la fotografía desde su propia experiencia se contradice con su misma propuesta de Situación Referencial. Sin darse cuenta, al proponer un modelo “novedoso” en el cual el sujeto estaría involucrado no hace otra cosa que validar la “debilidad” de Barthes. De esta forma, las consideraciones que relativizan la absolutización de la Referencia se nos vuelven ambiguas y contradictorias, ya que se oponen a la propuesta (o una faceta de la propuesta, aquella relacionada con la Situación Referencial en oposición a la noción de Huella o Índice) misma del propio autor.

⁷⁵ Palabras a cuya forma no corresponde una denotación concreta, pues su referente varía conforme a cada situación del hablante, de tal modo, que si se desconoce la situación, se desconoce el referente y se ignora también el significado del deíctico: “allí”. El referente de los deícticos sólo puede determinarse en relación con los interlocutores. Cumplen la función de señalar como lo haría un gesto. “Señalan lo presente y se refieren retrospectivamente a lo ausente” dice Lewandowski. Adquieren gran relieve durante la puesta en escena del relato representado en una imagen al sumarse la interacción de elementos provenientes de otros códigos, los cuales muestran y subrayan distintos aspectos de la significación como el movimiento, las actitudes, en correspondencia con las situaciones. Beristáin, Helena, *Op. Cit.*, p. 130.

⁷⁶ Dubois, *Op. cit.* pp. 75-78.

Es patente entonces que la postura frente al Sujeto no es clara: hay subjetividades de las que no se da cuenta.

En este intento de relativización del referencialismo, Dubois menciona tres puntos a considerar.⁷⁷ En primer lugar, la idea de huella luminosa por contigüidad física conecta físicamente a la imagen con su referente; la singularidad estaría dada por ser la huella de un objeto, objeto del que la fotografía atestigua existencia a través de la confirmación innegable de que “esto ha sido”, ha estado, ha existido. La fotografía daría crédito de existencia, mas nunca de sentido: muestra una realidad empírica de la que su significación se escapa. Esto se relaciona con la idea de registro de “una” realidad, sin ninguna posible interpretación. Dubois opone al “esto ha sido” barthesiano el “esto quiere decir”. Entonces si la fotografía carece de todo sentido intrínseco, luego este sentido residiría en el sujeto (pensemos en la fotografía de la madre de Barthes en *La cámara lúcida*) y así cualquier posibilidad de lectura unívoca o definición absoluta se debilita. Las estructuras de sentido se ven debilitadas a partir de una subjetividad. Paradójicamente, esta lectura, que se establece inicialmente desde la semiótica, se alejaría al mismo tiempo de ella a través de un modo de argumentación que nos parece más cercano a la hermenéutica, si no se delimita la lectura a un contexto, al del mismo lector o al de

⁷⁷ Dubois, *Op. cit.* pp. 79-85.

la propia imagen. Es aquí donde oponemos a su signo fotográfico, la noción de lenguaje fotográfico. Ello porque la fotografía sí es capaz de comunicar sentidos.

En segundo lugar, Dubois delimita un instante constitutivo: acto-huella que se hace tal en el instante en que se obtura, momento único de “mensaje sin código” sin intervención del hombre. Momento de transmisión directa de un flujo luminoso desde el objeto a la película. Antes y después de este segundo la fotografía se inscribiría dentro de códigos culturales.

Y finalmente, se habla de una distancia fundamental entre el aquí del signo y el allí del referente (espacial), entre el ahora del signo y el entonces del referente. Dubois llega a afirmar que esta distancia nos permite decir que el signo no es la cosa. Esta distancia es parte esencial para la *situación referencial*, pero nos demuestra que este punto de fuga es agente de inestabilidad del sistema.

El supuesto de que la fotografía es registro de algo que “ha sido” se nos manifiesta confuso. Problematizar esta idea es lo que nos permitirá liberar a la fotografía de su referente, para dejar atrás las nociones de índice y de huella.

Hablar de lo que “ha sido” presente en la foto, es referirse al tiempo. En la fotografía operan varios tiempos: el de la toma; el “tiempo interior” que afecta al fotógrafo al obturar (tranquilo a tormentoso). El primero de ellos es el de la obturación o toma. Tiempo relativo según las condiciones de luz o aspiraciones

estéticas del fotógrafo: mayor velocidad de obturación congelará la imagen mientras que un tiempo más lento dará otros resultados al registro. Esto presentaría como efecto una “imagen fragmento” entendida como instantaneidad dentro de una totalidad mayor, como son las 24 horas del día por ejemplo.

La fotografía es entendida entonces como la fragmentación del tiempo. Pero esta fragmentación se nos vuelve imposible en tanto y en cuanto el tiempo es una construcción teórica, una abstracción creada por el hombre. La concepción del tiempo contemporánea se traduce como una sucesión en forma lineal con pretensiones de eternidad. El tiempo como acumulación de acontecimientos que se suceden unos tras otros, sin la posibilidad de volver a aquellos que ya han pasado. Linealidad sin retorno y en eterno movimiento. Tiempo que somete al hombre y que, por sobre todo (y esto es lo importante), corrobora la imposibilidad de un presente detenido. La ficción de la noción de tiempo como creación abstracta o construcción intelectual nos impide fragmentarlo, menos aún, “detenerlo” en un eterno presente.

Se observan dos momentos centrales: el vínculo de la imagen con la realidad y, por otra parte, la emancipación de la imagen de la realidad.

En el primero, nos acercamos a las posturas de Barthes y Dubois, reconociendo una realidad fotográfica en la prueba de existencia de lo fotografiado. Pero en el

intento de identificar a la realidad con la fotografía se le está exigiendo más de lo que ella es capaz de dar; fotografía y fotografiado mutan ontológicamente para fundirse en una nueva entidad: la “imagen fotográfica de lo fotografiado”.

El segundo, que se refiere a la emancipación, encuentra anclaje en el texto de Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Benjamin en este texto se refiere a la pérdida del aura de las reproducciones mecánicas (técnicas) de cualquier obra de arte. Aura siendo todo aquello que contiene la factura de la obra. Con la copia, el observador se vería impedido de actualizar el “aquí y ahora” del original e inhabilitado para relacionarse con la circunstancia material y cultural que la determinó, con la situación psicológica y cultural del fotógrafo. En el proceso de reproducción, la imagen de la obra se acerca al espectador, siendo innecesaria ya la presencia del original. En su emancipación, la imagen toma el lugar del original, desvinculándose del referente. Y así como sucede con la obra de arte para Benjamin, este fenómeno se traslada a la experiencia cotidiana en cuanto a la posibilidad de la fotografía de reproducir el mundo. Para el observador, ya no es necesaria la experiencia directa con los fenómenos: se conforma con las imágenes que de éstos le llegan, para sentir profundamente que los conoce. La pérdida del aura es transferible a la existencia misma y la experiencia con los fenómenos del mundo, que antes era directa, ahora es mediatizada (experiencia mediática), filtrada a través de códigos diversos.

Pero es importante enfatizar que, al menos en fotografía, la pérdida del aura es un mito. La máquina posibilita al fotógrafo tomar un registro de realidad tan fidedigno, que el observador de la fotografía cae en la ilusión de enfrentarse a la realidad misma como a través de una ventana (ilusión de objetividad de la técnica, dada su *génesis automática*, como afirma Bazin y por la *racionalización del espacio* que menciona Gombrich), de revivir la experiencia directa que el fotógrafo (antes que él) tuvo con la realidad. Ampliando la postura de Benjamin, esta mediación del fotógrafo provocaría la pérdida del aura, pero una experiencia en apariencia indirecta se vuelve única en cuanto el espectador se enfrenta a la fotografía desde su subjetividad, por lo que esperar encontrarse con aquello que “registró” el fotógrafo sería una falacia. Se transforma en una experiencia aurática porque se hace primigenia en el momento del encuentro entre la imagen y el observador.

Así llegamos a lo único que, para nosotros, puede ser la fotografía: una ficción simbólica y un acto de memoria e imaginación, tanto en su producción como en su recepción. Ficción en cuanto que todo lo que expone no puede tener ninguna identificación con la realidad, sino como ilusión. Símbolo a partir del momento en que la fotografía es una pura creación, es decir un signo intransitivo, que se recrea infinitamente en quien lo observa. Memoria en cuanto el acto fotográfico es una evocación de saber, de *arabé*. Imaginación que se monta en la rememoración de reconocer los significantes tanto presentes como ausentes en la imagen. La

fotografía, como quietud eterna, sólo nos permite identificarnos con ella desde la ilusión. Esto la libera de las garras del referente, abriéndola a la posibilidad de múltiples interpretaciones.

La imagen fotográfica, como imagen mecánica, es construida a partir de algo, dentro de un contexto. Pero dados los argumentos anteriores, la fotografía por fin se emancipa de su referente (aquel objeto a partir del cual nació) gracias a su carácter ficticio y simbólico desde el momento en que se transforma en creación.

La fotografía es un lenguaje y como tal, otra abstracción de la realidad, con la posibilidad de darnos a conocer el mundo, pero acercándonos a él de manera simbólica. La imagen fotográfica, sólo puede ser eso: imagen sin identificación con la realidad, que no nos permite una experiencia directa con el mundo. Tampoco es necesaria. El contacto con aquel objeto originario (referente) pierde valor frente al peso de la imagen emancipada. La fotografía así no puede más que representarse a sí misma, siendo sólo lo que es: pura imagen inconexa de realidad. Y sin embargo depositaria de recuerdos.

Con todo lo anterior retratamos lo que significa la fotografía, por sobre todo, una ficción simbólica. Se cree equivocado el acercamiento a la imagen en búsqueda de referencias con la realidad *per se*. La imagen se emancipa de su objeto impidiéndonos el acceso directo hacia el mundo, pero nos abre una grieta para

acceder a éste de manera simbólica dependiendo de su uso y función. Repetimos lo dicho: *la fotografía así no puede más que representarse a sí misma, siendo sólo lo que es: pura imagen inconexa de realidad.*

3.2.- El acto de semiosis.

*Voy anotando imágenes:
las entrelíneas de un temblor,
un cociente furtivo de la sombra,
el residuo de un relámpago.*
R. Juarroz

En este capítulo reflexionaremos sobre el proceso de semiosis, el cual se aplica en su definición perfectamente al acto fotográfico, al hacer fotográfico. Tomo como base los textos de Charles Sanders Peirce: *Lecciones sobre el pragmatismo*, de Gérard Deladalle: *Leer a Peirce Hoy* y de Thomas A. Sebeok: *Signos: una introducción a la semiótica*. Lo anterior me permitirá continuar y concluir con lo expuesto anteriormente, que la imagen fotográfica es un producto codificado, simbólico, y no sólo un índice. Para ello me valdré de *Hacia una filosofía de la fotografía* de Vilém Flusser, de *O quatro iconoclasmo e outros ensayos hereges* de Arlindo Machado, entre otros.

Peirce construye la noción de semiosis a partir de su teoría sobre el pragmatismo, “La semiosis es un proceso y el análisis semiótico es el estudio del funcionamiento de esas semiosis, ya sea *a posteriori*, en una obra acabada, ya sea en el acto mismo de creación de la obra, desde el interior mismo del proceso semiótico. El propio

análisis es proceso semiótico”⁷⁸. Peirce caracteriza a la semiosis como un proceso complejo e infinito de sucesivos encadenamientos de procesos de significación.

La definición de Peirce de semiosis es que se trata de un proceso que involucra una serie de elementos. Por lo tanto, los signos no son objetos dados de antemano, sino que cualquier cosa puede funcionar como un signo si establece las relaciones pertinentes exigidas, a saber, la referencia a un objeto, y la mediación de un interpretante en esta referencia al objeto. Así pues la semiótica, o el estudio de los procesos de semiosis, se ocupa de todo lo que en un momento dado se encuentra en los vértices del triángulo semiótico, tanto por ser el vehículo sígnico o representamen, como por ser el objeto referido, o como por ser el interpretante mediador entre representamen y objeto.

Es así como el modelo construido por Peirce explica que no es posible considerar por separado la existencia de los elementos que componen a la semiosis: “...(el) signo triádico, es indescomponible. Sus componentes están subsumidos; son aquellos sin lo cual la semiosis no existiría”.⁷⁹

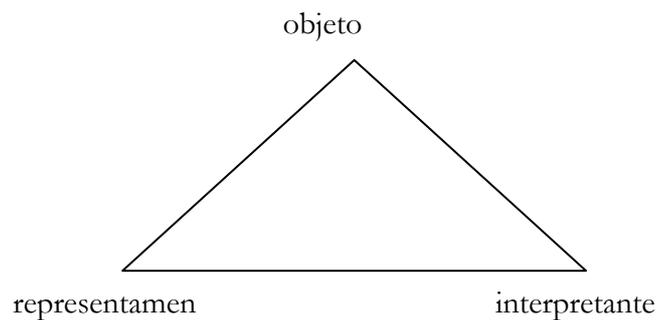
Esta tríada, rasgo constitutivo del pensamiento peirciano, está compuesta por el representamen, el interpretante y el objeto, donde el “signo, o *representamen*, (...) es algo que está para alguien en lugar de algo bajo algún objeto o disposición. Se

⁷⁸ Deladalle, Gérard, *Leer a Peirce hoy*, p. 101.

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 87.

dirige a alguien, es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o tal vez más desarrollado. Lo que se crea, lo denomino el *interpretante* del primer signo. Este signo está en lugar de algo: su objeto”.⁸⁰

En el modelo semiótico propuesto por Peirce, para que algo funcione como signo debe ser requisito indispensable la existencia de estos tres elementos: representamen o signo, objeto e interpretante, que ocupan desde el punto de vista lógico el lugar de un primero, un segundo y un tercero respectivamente.



Según Deladalle, “Peirce distingue la *aplicación denotativa* de un signo de su *función representativa*. Una es real; la otra, simbólica. La aplicación denotativa de un signo es el hecho, para ese signo, de estar ligado físicamente a su objeto (...) en cuanto a la función representativa, ésta *no reside ni es su cualidad material, ni en su pura aplicación demostrativa, porque es algo que el signo es, no en sí mismo o en una relación real con su objeto,*

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 94.

sino respecto de un pensamiento que lo interpreta".⁸¹ Por lo que define este autor que el interpretante de un signo es otro signo: "El mundo pensado es un mundo de signos. Cada signo es a la vez interpretante e interpretado: interpretante del que antecede, e interpretado por el que le sigue".⁸²

El modelo de semiosis de Peirce no sólo es un modelo dinámico por implicar una relación entre estos tres elementos, sino que su dinamismo se pone muy especialmente de relieve al estar involucrada en todo proceso de semiosis la posibilidad de una nueva semiosis, pues el representamen determina al interpretante a que asuma la misma relación triádica en la que él mismo se encuentra con respecto a su objeto, es decir, determina al interpretante a que se comporte como un nuevo representamen de ese objeto.

El planteamiento de esta relación triádica, donde el signo Primero se convierte en representamen de otro signo más complejo, que a su vez vuelve a ser representamen, para dar inicio a otro proceso de semiosis, da cuenta de la complejidad del desarrollo infinito de la semiosis.

Esto es elemental porque expresa la condición necesaria para que el interpretante sea a su vez un representamen, (es decir, estar en relación con un objeto y establecer una mediación entre ellos a través del interpretante) y por lo tanto dé

⁸¹ Deladalle, *Op.Cit.* p. 26.

⁸² *Ibíd.* P. 26.

lugar a una nueva relación de significación o representación, es decir, de semiosis, y así indefinidamente, dando lugar a lo que se conoce como semiosis ilimitada.

La semiosis ilimitada está de acuerdo con el valor propio de la categoría de terceridad, en este caso en su acepción de continuo. En este sentido el dinamismo del modelo se reflejaría en la posibilidad de continua referencia de unos signos a otros. El dinamismo del modelo de Peirce radica también en que para que algo sea signo, objeto o interpretante hay que tener en cuenta la posición lógica que cada uno de estos elementos ocupa en la semiosis. Es decir, lo que en una semiosis era un primero —un representamen o signo— puede en otra semiosis ser un segundo —un objeto—, o en otra semiosis ocupar el lugar de un tercero —un interpretante—. Con lo cual cualquier cosa que funciona como signo o primero, puede en otro momento semiótico funcionar como objeto de la semiosis o segundo, o como interpretante o tercero. Desde el momento en que la realidad está semiotizada, todo puede ser signo, objeto o interpretante. Cualquier cosa puede funcionar como signo con tal de que genere un proceso de referencia a un objeto y determine a un interpretante.

Peirce distingue dos objetos del signo: el objeto dinámico y el objeto inmediato. “En cuanto al objeto, puede significar el objeto en tanto que conocido en el signo y por lo tanto una idea, o puede ser el objeto tal como es sin tener en cuenta sus aspectos particulares, el objeto en estas relaciones que un estudio ilimitado y final

mostraría que es. Llamo al primero objeto *inmediato*; al segundo, objeto *dinámico*".⁸³ El objeto inmediato es el objeto interior al signo, el objeto tal y como es representado por el signo; en este sentido, y según Peirce, el ser del objeto inmediato depende de su representación en el signo. Esta denominación del objeto dinámico como objeto mediato parece sugerir que nuestro conocimiento del objeto exterior está siempre mediada por los signos; es decir, en la semiosis el objeto dinámico nunca es aprehendido o captado directamente, sino que lo es mediatamente a través de los interpretantes que tienen su origen en el objeto dinámico, es decir, en la referencia del representamen al objeto.

Peirce indica que el signo representa a su objeto no en todos sus aspectos, sino por referencia a una idea, que es el fundamento del signo, es decir, introduce un nuevo elemento explicativo. Este fundamento parece coincidir con esa manera particular en la que la realidad contribuye a determinar cómo el signo la va a representar. El fundamento parece ser la razón del objeto inmediato, la razón de cómo el signo representa la realidad de un modo parcial y perceptual, de cómo el signo se refiere a su objeto en algún aspecto o carácter.

La teoría de Peirce parece sugerir que la realidad sólo puede aprehenderse a través del signo, porque es una realidad ya semiotizada. Así pues la realidad se encuentra semiotizada a través de la lectura que el signo nos permite realizar de ella, ya que

⁸³ Deledalle, Gerard, *op. Cit.*, p. 102.

el signo representa al objeto dinámico de la única manera que es posible que lo represente, como objeto inmediato; objeto que es a su vez generador y determinador de interpretantes o nuevos representámenes del objeto dinámico.

Lo interesante en la semiosis es que entre el signo y la realidad se da una relación de presencia/ausencia fundamental para comprender el carácter cognoscitivo y representativo del signo. Presencia porque la realidad, como objeto dinámico, está en el origen de este proceso, determinando cómo el signo ha de referirla. Ausencia, porque el signo alude, indica, se refiere a ella como un objeto mediato y mediado por interpretantes. Así pues, en el momento en que se encuentra en el proceso sígnico, la realidad pasa a ser objeto mediato, esto es, objeto sígnico, o en palabras de Peirce, objeto inmediato⁸⁴; el objeto en su totalidad, en su ser total, sólo es apuntado y referido por el signo, esta totalidad nunca puede ser descrita como tal, sólo puede ser indicada, referida.

Es importante considerar que se debe ubicar a la semiosis en las tres dimensiones de las que habla Peirce: la primeridad, la segundidad y la terceridad: “La categoría lo Primero es la idea de aquello que es tal como es sin consideración a ninguna otra cosa. Es decir, es la *Cualidad* de Sentimiento. La categoría de lo Segundo es la idea de aquello que es tal como es en tanto que Segundo respecto a algún Primero, sin consideración a ninguna otra cosa, y es particular, sin consideración a

⁸⁴ Deledalle, Gerard, *op. Cit.*, p. 102.

ninguna *Ley*, aunque pueda ajustarse a una ley. Es decir, es la Reacción como elemento del Fenómeno. La categoría lo Tercero es la idea de aquello que es tal como es en tanto que Tercero, o Medio, entre un Segundo y su Primero. Es decir, es la *Representación* como elemento del Fenómeno”.⁸⁵

Nos remitimos a Deledalle, por ser el más adecuado entre otros, para explicar la relación entre signo, inferencia y semiosis: “El signo es una representación en el sentido de 'función de delegación' para el objeto cuyo mandatario es el signo. Sólo es representación en el sentido de 'imagen perceptiva' para quien percibe el signo, como caso particular de la función de delegación”⁸⁶.

De ahí que el proceso de semiosis pueda también ser entendido como un proceso de inferencia y de relación, dice este autor, por medio del cual, “...una representación determina en quien la recibe una interpretación mental que consiste en remitir la representación al objeto que esta representa.”⁸⁷

Sin embargo, la representación como tal se ubica en la Terceridad, incluso, Peirce utiliza ambos términos como sinónimos, como señala, “La Terceridad no es otra cosa que el carácter de un objeto que encarna la Intermediedad o Mediación en su forma más simple y rudimentaria; y la empleo con el nombre de ese elemento del

⁸⁵ Peirce, *Lecciones sobre el pragmatismo*, p. 117.

⁸⁶ Deladalle, *Op. Cit.*, p. 93.

⁸⁷ *Loc. Cit.*

fenómeno que es predominante dondequiera que es predominante la Mediación, y que alcanza su plenitud en la Representación. [...] pero prefiero este término más neutro (terceridad) porque sus evocaciones no son tan estrictas y especiales como las de la palabra Representación. Ahora bien, es conveniente decir que un principio general que es operativo en el mundo real tiene la naturaleza esencial de una Representación y de un símbolo, ya que su *modus operandi* es el mismo que aquel por el que las *palabras* producen efectos físicos.”⁸⁸.

Es posible observar en este punto la relación indisoluble entre acción y semiosis, como dimensiones del mismo proceso, donde la acción se convierte en un interpretante, es decir, en una instancia particular de significar y también en un representamen, en una materia de significación simultáneamente.

El interpretante es quizás el elemento más importante de la semiosis en su calidad de tercero o mediador, y Peirce reconoce varios tipos de interpretantes: inmediato, dinámico y final.⁸⁹ El interpretante inmediato es un primero, una abstracción, una posibilidad, consiste en la interpretabilidad propia de cada signo, aun cuando éste no tenga un intérprete concreto. El interpretante dinámico es un segundo, un evento singular y real, relativo a los efectos directos realmente producidos por el signo, y experimentados en cada acto de semiosis. El interpretante final es un

⁸⁸ Peirce, *Op. Cit.*, p. 149.

⁸⁹ Deledalle, Gerard, *op. Cit.*, pp.103-104.

tercero, que representaría la culminación del proceso de semiosis y mostraría el efecto pleno y total del signo, y para Peirce se correspondía con la significación.

Para Peirce, la acción ya no puede ser entendida como una “cosa” que tiene un sentido característico único, una finalidad delineada o una identidad fija; la acción, tiene que ser explicada dentro de un proceso en constante transformación. No es posible decir que las acciones pueden tener una dirección unívoca, porque dentro del mismo proceso se construye, en forma permanente, su sentido y donde las acciones pueden cambiar de dirección; porque los elementos de la acción y el sentido que adquieren, en relación con las otras acciones que esa “primera” acción genera, son imprevisibles e incalculables. Es decir, que para Peirce la acción y la finalidad tienen una relación existencial que no es de adecuación, sino de mutua correspondencia.

La acción debe ser entendida como parte intrínseca del proceso de semiosis, como un momento o una dimensión de este proceso, no separada de él.

Porque, como dice Peirce, “si el significado de un símbolo consiste en cómo nos haría actuar, está claro que este *como* no puede referirse a la descripción de los movimientos mecánicos que provocaría, sino que debe pretender referirse a una descripción de la acción en tanto que poseedora de esta o de aquella *meta*”.⁹⁰

⁹⁰ Peirce, *Op. Cit.*, p. 177.

Esta definición resulta fundamental para dar cuenta de lo que implica el significado, éste, dice el mismo autor, es la concepción de todos los efectos prácticos que pueden ser producidos por el objeto de nuestra concepción. Por lo tanto, la significación incorpora intrínsecamente la acción: aquellos efectos que produce y los que podría producir el objeto simbolizado, dentro de todas las circunstancias probables e improbables.⁹¹

Podemos observar una estrecha relación entre semántica y pragmática. Determinadas expresiones de la lengua como pronombres personales, demostrativos, y en general, los términos llamados indiciales –correspondientes a los índices peirceanos– exigen tener en cuenta el contexto y las circunstancias de emisión de los mismos, pues como expresiones típicas de la segundidad necesitan para su completo significado la proximidad del objeto.

La retórica estudia las condiciones formales o necesarias para la transmisión de signos, lo que no supone necesariamente la presencia de un intérprete. Por ejemplo, una condición necesaria de la terceridad, de la representación, y por lo tanto de cualquier proceso significativo o de semiosis, es que el representamen o signo genere en su referencia al objeto un tercero o signo intérprete, que a su vez es otro representamen, que se refiere al mismo objeto que el anterior signo del que él es intérprete. Esto es una condición general, formal y universal de la

⁹¹ *Ibíd.*, p. 48.

representación, y de la transmisión de significado, que no exige la presencia fáctica -ni siquiera postulada- del intérprete.

A partir de la definición anterior, podemos inferir que la fotografía tiene una función social: la de representar otros objetos, el de hacerse pasar, el hacer constar la existencia ajena. Acto de *poiesis* y de *semiosis*, de creación y de elección de actos cargados de *significación*.

Ya se mencionó que para Vilém Flusser la fotografía es una imagen técnica que se produce por medio de la cámara, la cual está “hecha para producir símbolos; ella produce superficies simbólicas de acuerdo con algún principio contenido en su interior.”⁹² Y no solo eso, para el filósofo, “el universo de las imágenes técnicas [...] se coloca a sí mismo como la plenitud de nuestros tiempos, en los que todas las acciones y pasiones se vuelven una repetición eterna.”⁹³ Una repetición inherente al sistema fotográfico que no por ello deja de evolucionar en cuanto su tecnología.

Debemos tener en cuenta que el producto de la cámara, es decir, la imagen fotográfica, depende tanto de un número extraordinariamente elevado de mediaciones técnicas, como de las condiciones climatológicas y sociales. Así lo expone Arlindo Machado, quien afirma que con “Respeto a la cámara, tenemos: la

⁹² Flusser, Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía*, Tr. Eduardo Molina, Ed. Trillas, México, 1990, p. 26-27.

⁹³ *Ibidem*, pág. 22.

lente con una específica distancia focal, la apertura del diafragma, la apertura del obturador, el punto de foco. Respeto a la emulsión fotográfica: la resolución de los granos, la mayor o menor latitud, la amplitud de la respuesta cromática, etc. Respeto al papel de ampliación o impresión: su rugosidad, propiedades de absorción, etc. Eso quiere decir que una foto no es solamente el resultado de una impresión indicial de un objeto, sino también de las propiedades particulares de la cámara, de la lente, de la emulsión, de la(s) fuente(s) de luz, del papel de reproducción, del revelado, del método de secado, etc.”⁹⁴ Esto quiere decir que toda imagen fotográfica es producto del sistema de la cámara y a su vez de un número de elecciones por parte del fotógrafo, elecciones que se traducen en actos sígnicos y de significación; toda fotografía es un acto de semiosis.

Flusser insiste en que las herramientas informan a los objetos y que por lo tanto, los objetos extraídos se convierten en objetos culturales. Coincide con McLuhan al señalar que “las herramientas, son prolongaciones de los órganos humanos: prolongaciones de dientes, dedos, manos, brazos, piernas, etcétera. Ellas penetran más en la naturaleza, y le arrancan los objetos con mayor eficacia y rapidez que el cuerpo humano sin ayuda. Más aún, las herramientas simulan el órgano que prolongan: la flecha simula el dedo; el martillo simula el puño; el azadón, el dedo

⁹⁴ Machado, Arlindo, *Op.cit.*, pp. 127-128

del pie, y así sucesivamente.”⁹⁵ En este sentido la cámara fotográfica no solo es prolongación del ojo que mira y del dedo que dispara, sino prótesis de la memoria que ayuda a recordar acontecimientos que escaparían al olvido, sino es precisamente por esas imágenes técnicas que produce.

Es oportuno incluir lo que para Michel de Certeau es la representación, una representación que está igualmente condicionada por todos esos accesorios, prótesis y medios como prolongaciones del hombre que plantea McLuhan y que de Certeau denomina *la maquinaria de la representación*. Esta maquinaria tiene dos operaciones: una es “*sacar del cuerpo un elemento que es excesivo, está enfermo o que resulta sin estética, o bien añadir al cuerpo lo que le falta*”, todo con el objeto de imponer una forma, un *código*, que modele con vigor la identidad y la forma en que la sociedad se represente. La otra operación consiste en “*hacer decir los códigos a los cuerpos*”, que los grupos sociales y la sociedad en su conjunto asuma los contratos socioeconómicos y culturales bajo la *credibilidad* del discurso, un “*discurso normativo [que] sólo funciona si ya se convirtió en relato, en un texto articulado sobre lo real y al hablar en su nombre, es decir una ley historiada, situada en el contexto histórico, contada por los cuerpos.*”⁹⁶ Queda claro que lo que está en formación es el sentido común, noción que para Aristóteles “es una especie de

⁹⁵ Flusser, Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía*, p. 25.

⁹⁶ Certeau, Michel de, *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, México, 1996, pág. 161.

sensibilidad presente en todo individuo, la cual ejerce una función de unificación de los demás sentidos proporcionando una conciencia de toda aprehensión o experiencia sensible.⁹⁷ Para Kant significa el *principio del gusto*, o sea la facultad para juzgar acerca de los objetos en general. Y para Thomas Reid el sentido común adopta la expresión para designar las creencias tradicionales del género humano, lo que todos los hombres creen o deben creer.⁹⁸

De acuerdo con Flusser, las imágenes técnicas (fotografías, hologramas, vídeo secuencias, gráfica de computadora) son productos de conceptos científicos materializados. Si el artista no es lo suficientemente diestro para interferir dentro del secreto oculto de los dispositivos y programas, no hará otra cosa que repetir el proceso codificado ya programado en el comportamiento de la máquina. Joan Costa por su parte propone la subversión, única actitud que nos permitirá ver “otras cosas”, como respuesta a la sumisión visual que las cámaras modernas, automatizadas al punto que tanto la medición de la luz y el enfoque son realizados por el aparato, y por ello “supedita la imagen a la función de re-producir o de re-

⁹⁷ González de Luna, Eduardo M., *Filosofía del sentido común*, Colección Posgrado UNAM, 1ª ed., México, 2004, pág. 23.

⁹⁸ Abbagnano, Nicola, *Diccionario de Filosofía*, F.C.E., México, 1994, pág. 1040.

presentar lo que ya hemos visto o podríamos haber visto directamente en la realidad sin necesidad del documento fotográfico.”⁹⁹

La característica más importante de las imágenes técnicas, según Flusser, es el hecho de la materialización de determinados conceptos. Conceptos que justamente dirigirán la forma en que se construirán dichos aparatos técnico. Así, la fotografía muy al contrario de registrar automáticamente impresiones del mundo físico, determina teorías científicas en imágenes, o para usar las propias palabras de Flusser, “las imágenes técnicas significan conceptos”¹⁰⁰. En el origen de la fotografía en blanco y negro, que interpreta lo visible en gama de grises, podemos confirmar la existencia de las teorías de la óptica y de la fotoquímica.

Las imágenes técnicas, es decir las representaciones icónicas mediadas por aparatos, no pueden corresponder a cualquier duplicación inocente del mundo, porque entre ellas y el mundo se interponen traductores abstractos, “se interpone un factor entre la imagen y su significado, en este caso una cámara y el hombre que la utiliza”¹⁰¹, así como los conceptos de formalización científica que informan el funcionamiento de la propia cámara fotográfica.

⁹⁹ Costa, Joan, *La Fotografía. Entre sumisión y subversión*, Trillas, 1ª ed., México, 1991, pág. 8.

¹⁰⁰ Flusser, *op. cit.*, pág. 17.

¹⁰¹ Flusser, *op. cit.*, pág. 18.

Es posible, por lo tanto, definir a las cámaras fotográficas (y a la técnica) por su propiedad básica de estar ya programadas para producir determinadas imágenes y para producirlas de determinadas maneras, a partir de ciertos principios científicos definidos a priori. Las imágenes que éstas construyen ya están, de alguna manera, inscritas previamente (programadas) en su propia concepción, en la concepción de su (s) programa (s) de funcionamiento. Eso quiere decir que condensan en sus formas materiales e inmateriales un cierto número de potencialidades y cada imagen técnica producida a través de estos programas representa la realización de alguna de esas posibilidades.

A todo lo anterior le podemos agregar que la fotografía, por las características que el sistema¹⁰² del aparato cámara le confiere, es un proceso de dinámicas regulares, en algún sentido, de autopoiesis. Y aunque Luhmann recoge principalmente el concepto de autopoiesis de los biólogos chilenos Maturana y Varela, expone que los sistemas sociales se alimentan o se reproducen a sí mismos, hasta cierto punto “cerrados” al exterior o, al menos, encerrados en su propia lógica del sentido, es aquí donde coincide con la definición de aparatos técnicos de Flusser. En adelante entenderemos por autopoiesis a la relación entre el sistema y el entorno del dispositivo fotográfico, es decir, a la cámara y al acto de semiosis fotográfico.

¹⁰² Se entiende por sistema el conjunto de elementos empleados en la consecución de un fin o el procedimiento seguido para esa consecución. Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, Espasa-Calpe Vol. 56, Madrid, 1975, pág. 884.

Podemos ver que los sistemas autopoieticos no sólo producen, y llegado el caso cambian, sus propias *estructuras*, sino que su autorreferencia rige también en la producción de otros *componentes*. Incluso los *elementos*, esto es, los componentes individuales, que son, al menos para el propio sistema, no descomponibles, son producidos por el sistema mismo. “Un sistema autopoietico produce las operaciones que son necesarias para producir más operaciones, sirviéndose de la red de sus propias operaciones.”¹⁰³ Es decir, la cámara como sistema, como programa, determina y condiciona en cierto grado la encadenación signica que se realiza al producir una fotografía.

Este proceso, que Luhmann denomina estructuras, son equivalentes a la gramática de un lenguaje, a las reglas que permiten la producción de cualquier operación conforme a la estructura del propio idioma, teniendo un papel esencial en el mecanismo autopoietico. “[...] todo sistema autopoietico opera como sistema determinado por la estructura; es decir, como un sistema que puede determinar las propias operaciones sólo mediante las estructuras propias.”¹⁰⁴

¹⁰³ Luhmann, Niklas, *Introducción a la Teoría de los Sistemas*, Tr. Javier Torres Navarrete, Universidad Iberoamericana, 1ª ed., México, 1996, pág. 90.

¹⁰⁴ *Ibidem*, pág. 203.

Por otro lado, Luhmann insiste en que los sistemas no pueden evitar operar desde su mundo y para su mundo¹⁰⁵ y que, en ese sentido, no pueden operar más allá de sus límites. Es cierto también que los sistemas crean su propio pasado, su propia memoria y que los sistemas sólo existen en relación con un entorno al que no dejan de estar sutilmente conectados.

En efecto, los sistemas autopoieticos se forman siempre autodistinguiéndose frente a un entorno. Dentro del mismo sistema se puede establecer también un entorno y así derivarse múltiples subsistemas en su interior. El entorno se encuentra formado por todo cuanto “rodea” a un sistema (lo que incluye otros sistemas, no sólo sociales, sino también biológicos, físicos, etc., pero, atención, siempre *experimentados como entorno*). Este entorno influye en el sistema exclusivamente a partir de su propia estructura sistémica. Enfrentado a un entorno complejo, y por esto disolvente, amenazador, el sistema debe trabajar constantemente para reducir dicha complejidad *ante sí mismo*, es decir, debe responderla en sus propios términos. Esto lo lleva a cabo por medio de la construcción para sí de un orden. Tal estrategia permite que la complejidad del entorno quede reducida a dimensiones permisibles para el sistema. “En el acto

¹⁰⁵ *Ibidem*, pág. 31.

fotográfico, la cámara hace lo que el fotógrafo quiere que haga, y el fotógrafo hace aquello para lo que la cámara está programada.”¹⁰⁶

A este respecto, es importante comprender que el sistema nunca se constituye de una vez por todas, dado que la complejidad de su entorno ni se da idéntica a lo largo del tiempo, ni, en consecuencia, puede responderse definitivamente. En esa constante dinámica de reestructuraciones, cada sistema autopoietico queda caracterizado por el mantenimiento de unas relaciones organizativas estables entre sus elementos constitutivos. “En el fondo del programa de la cámara hay programas adicionales: el programa fotoindustrial, el programa industrial más amplio, el programa socioeconómico, y así sucesivamente. A través de esta jerarquía de programas fluye la inmensa tendencia a programar la sociedad a fin de que se comporte [¿y se represente?] de tal manera que pueda ser usada en el mejoramiento automático de futuros programas de aparatos.”¹⁰⁷

La caracterización de las dimensiones del proceso de semiosis, permiten pensar en las posibilidades de creación y continua transformación en el *arché* fotográfico, con lo que se abandonaría la visión de Flusser de que la fotografía como imagen técnica está predeterminada por el dispositivo cámara a una constante repetición, lo cual será posible sólo si se logra entrar y subvertir el dispositivo de la cámara.

¹⁰⁶ Flusser, *op. cit.*, pág. 35.

¹⁰⁷ *Ibidem*, pág. 43.

En este sentido, de nuevo el pensamiento de Peirce nos permite establecer una ruptura con la concepción de huella indexical de la fotografía que no incorpora la configuración dinámica del proceso fotográfico en su significación pragmática.

El funcionamiento simbólico presupone una operación particular de nuestro interés en una situación dada, es decir, es necesario que algo me llame la atención, para que se le reconozca como simbólico. Que me punce, que encuentre el *punctum* al recorrer mi mirada sobre la imagen que esté entre mis manos.

Dentro de este infinito proceso de semiosis, que es el hacer fotográfico, que es la representación simbólica y la interpretación a partir de la memoria y la imaginación, aparecen como elementos relacionados, como dimensiones dentro del mismo proceso, es decir, no es posible distinguirlos como entidades diferenciadas. Con esto quiero decir, que para entender el proceso de la semiosis fotográfico, es necesario considerar que estas dimensiones son indisociables. Que cada nuevo signo es a su vez representamen de otro proceso de semiosis en una cadena que no terminaría hasta alcanzar el ideal sublime o se cierre por los límites del contexto y el interés de lectura-análisis.

En esta línea de pensamiento, cabría preguntarse ¿es posible definir al acto fotográfico como la convergencia de las significaciones sociales en un momento histórico específico?

Es decir, esta teoría de la semiosis podría explicar cómo se conforma el proceso mediante el cual se generan representaciones e interpretaciones diversas que a su vez, al encontrarse con otras similares, se constituyen en representaciones e interpretaciones convergentes y por lo tanto colectivas.

Ese encadenamiento convergente de las categorías que permite que las representaciones e interpretaciones coincidan en el tiempo y en el espacio da origen a diversas acciones sociales, lo que permite, a su vez, la construcción de la memoria colectiva, que también se constituye como un proceso de semiosis.

En el caso del presente trabajo, esta serie de proposiciones nos lleva a plantear que las teorías que explican la imagen y el dispositivo fotográfico o *arché* no son un simple producto, consecuencia o reflejo de las condiciones estructurales prevalecientes en la sociedad, sino como parte de proceso de semiosis que se “encuentran” en tiempos y espacios paralelos y que por lo tanto convergen. Esta coincidencia está en relación directa con la realidad, es decir, con la fuerza con la que los objetos reales exigen ser interpretados. Esta noción se complementa con la caracterización de las estructuras sociales como efectos de sentido producidos por las mismas acciones.

Para entender la complejidad de los procesos de significación, es necesario plantear un modelo dinámico, comunicativo, cognitivo, social, pero a la vez

individual, articulado sobre la acción, pero que permita vislumbrar cómo la acción produce un efecto de sentido llamado estructura y cómo a su vez las estructuras no son estáticas, sino que están articuladas en la misma dinámica social.

Para concluir, un último comentario, la fotografía es más que un signo, que una mera representación de un querer decir, de un cómo es que nos vemos. La fotografía está presente en todas partes y en cada uno de nuestros días en la tierra, con ella construimos nuestros anhelos y temores, con ella enfrentamos y conciliamos nuestros ángeles y demonios. La fotografía es un acto muchas veces condicionado por el aparato cámara, por las condiciones del entorno, así como por el sentido común e ideológico del hacer cotidiano del que lo realiza.



4.- Modelo interpretativo y de lectura.

“Qué cierto es! Reconozco esta escena de lenguaje.” R. Barthes.

La semiótica, al ser definida como la ciencia de la semiosis¹, extiende su ámbito al estudio no sólo de los signos y sus significados, no sólo a los sistemas en los que los signos se organizan, sino también a los distintos usos que hacemos de los signos, y, en definitiva a cómo nos comunicamos con ellos². “Vemos que toda ciencia humana está vinculada, de modo implícito al menos, a la semiótica; o sea que la semiótica, en cuanto que ciencia general de los signos y de los sistemas significantes, impregna todas las ciencias humanas: la sociología, la antropología, el psicoanálisis, la teoría del arte”.³ Así pues, la semiótica tiene por objeto estudiar no solamente qué son los signos, su naturaleza, sus clases y tipos, sino también, y muy especialmente, la función del signo como instaurador de sentido y facilitador de relaciones comunicativas, y, por lo tanto, como configurador de cultura⁴. De este modo los fenómenos característicos del estudio semiótico son la significación y la comunicación. Para enfrentarse con el estudio de la comunicación es preciso

¹ Cfr. C. Morris, *Fundamentos de la teoría de los signos*, pág. 33. En esta definición de la semiótica Morris es claramente deudor en su terminología de Peirce, que fue el primero en emplear el término “semiosis” para referirse al proceso en el que algo funciona como signo (cfr. C. S. Peirce, *Collected Papers* [CP], 5.484).

² Esto no es más que otra manera de indicar las dimensiones semióticas de los signos, y que coincide con la división que Morris estableció de la semiótica en sintaxis, semántica y pragmática.

³ Kristeva, Julia, *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*, p. 411.

⁴ Cultura se entiende aquí, siguiendo a E. Hall, como conjunto de sistemas de comunicación o, simplemente, comunicación (cfr. E. Hall, *El lenguaje silencioso*, pp. 40, 45, 198 ó 203); o también, siguiendo a U. Eco, como fenómeno comunicativo (cfr. U. Eco, *Tratado de semiótica general*, p. 57 y siguientes).

abordar una serie de nociones fundamentales y tradicionales que la caracterizan: signo, canal, código, información, contexto, emisor/destinatario, es decir, hay que aclarar la naturaleza, la función y la interrelación de los elementos que forman parte del proceso comunicativo.

En este capítulo me voy a ocupar de la comunicación, de si hay comunicación a partir de la propia cámara oscura, es decir, si también es comunicación o sólo paso de información, y de analizar los elementos que forman parte del acto comunicativo así como los elementos formales y sintácticos -compositivos- de una imagen fotográfica, con lo cual se abrirá el camino para presentar y desarrollar el modelo interpretativo de lectura. Modelo de lectura fundamentado a la vez en una *gestalt*, y el proceso de semiosis, mismo que se aplicará al modelo básico de comunicación.

Primeramente me serviré de la idea desarrollada por la escuela de la *gestalt* según la cual el artista es capaz de ordenar, mediante sus propios recursos “materiales” (composición, pesos visuales, líneas de fuerza, etc.), un determinado itinerario a recorrer por el espectador a la hora de leer la obra (sin que eso niegue la legitimidad de otras lecturas)⁵.

⁵ “... el recorrido de las trayectorias del ojo es tan poco casual que termina por reconstruir, en pocos episodios exploratorios, la imagen observada. Los estudios de Yarbus y otros más recientes y más sofisticados instrumentalmente, nos muestran que existe una secuencia de lectura. Una pintura, por

Enseguida, remito al primer capítulo del presente trabajo, en que se define a la imagen como *conjunto de signos*, con lo que se planteará una hipotética “gramática visual”, en la que - considerando que la lectura de las imágenes debe presentar un grado de complejidad superior al de la lectura de los símbolos fonéticos- se debe tener en cuenta simultáneamente la posición y el significado de la información visual. En este sentido, leer una imagen es interpretar signos, identificar su significación, pero teniendo siempre en cuenta que una imagen es a la vez “representación” de una determinada realidad y “expresión” de la mente o intenciones de su autor, quien se expresa efectuando una particular representación.

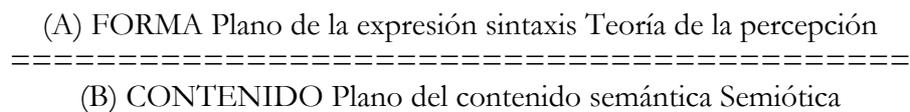
Por último, se tiene en cuenta la posibilidad de que el modelo básico de comunicación pueda reducirse a una relación de semiosis, relación de tres elementos, a saber, emisor, mensaje y receptor, con lo que veremos hasta qué punto es posible entender la posición de estos elementos como un primero, un segundo y un tercero. De esta forma el acto comunicativo es básicamente la relación entre un emisor, un primero, y un destinatario, un segundo por medio del

ejemplo, es leída según una secuencia de hechos exploratorios, según un firme acto de fe de la escuela gestáltica de la psicología de las artes visuales. Esta dirección nos indica que una vez iniciada la exploración, el ojo es relativamente poco libre de seguir movimientos más variados, sino que termina por seguir un *itinerario guiado*” Ruggero Pierantoni, *El ojo y la idea. Fisiología e historia de la visión*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1984, p. 155.

mensaje que es un tercero, en común acuerdo por el código y la competencia ideológica o contexto.

Imagen y cognición

La imagen aparece como un “espacio cognitivo” donde se encuentran un autor (o autores) y un lector (o lectores), cada uno de ellos “sujetos cognoscitivos” se entregan a la tarea de completar una determinada estrategia de emisión-lectura. Se propone el siguiente esquema:



Donde para (A) tenemos un *conjunto de materiales dados* (plano de la expresión) que tienen sus propias leyes de combinación y sintaxis (formal), lo que hasta cierto punto les dota de cierta autonomía y en determinados casos esta autonomía “interna” a la propia obra ha dado pie a considerar cualquier evolución formal en términos de una “necesidad interior” (formalismo);

Y en (B) un plano del contenido que se expresa mediante aquel.

No es posible separar en la práctica ambos planos -menos aún en el caso de un mensaje de tipo estético, en el que el contenido queda caracterizado por medio de

una determinada organización formal-, y dar prioridad exclusiva a uno de los dos planos, lo que nos conduce a soluciones “formalistas” (atención exclusiva a los componentes formales de la obra) o de los “contenidos”. Es precisamente de la relación entre ambos planos, como resultado de la actividad del espectador, de la que surge la obra como un auténtico *objeto estético*, que es propuesto en el momento de su recepción por el espectador (lectura). Es precisamente esta lectura la que da sentido y significación a los elementos internos de la obra. Una imagen es siempre el resultado de una negociación (aceptada o no) entre un emisor y sus posibles receptores, aquel propondrá recorridos de lectura depositando “marcas” a lo largo de la obra con la intención de guiar la lectura del espectador, que se verá impelido a descubrir tales marcas como la huella de una intencionalidad precisa. Así, una obra de arte es siempre reconocida como un acto humano porque en ella descubrimos una determinada *intencionalidad*, y esto precisamente nos permite diferenciarla de un objeto natural.

Puesto que la intencionalidad presupone necesariamente un sujeto autor, la obra implica al hombre cuya presencia formará parte de ella misma. Ahora bien, una obra de arte, si bien podemos considerarla concluida en su materialidad concreta, en su existencia tangible, en lo que respecta a su potencial informativo sólo podemos percibirla en un devenir continuo, en un proceso de lecturas y relecturas, como una realidad en acto, siempre inconclusa y abierta a nuevas interpretaciones

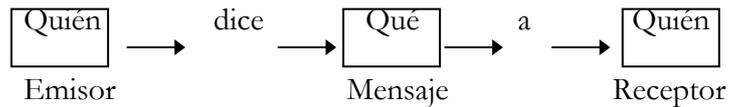
que dependerán, en buena medida, tanto de sus receptores como de su situación en unas determinadas coordenadas espacio-temporales. Así pues, una fotografía es siempre una realidad incompleta que precisa para su actualización del trabajo activo (y creativo) de un receptor (o unos receptores). Así, *autor* y *receptor* son dos polos igualmente necesarios para la existencia de la obra.⁶

⁶ “...la relación del autor respecto a la obra no se distingue fundamentalmente de la del receptor. Existen simplemente dos partes a las que la obra sirve de intermediario. Debida a esta capacidad de mediador la obra no es una expresión, sino un signo.” Jan Mukarovsky, “La personalidad del artista”, en *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 286.

Semiosis y comunicación

Teniendo en cuenta que el modelo comunicativo más básico posible puede reducirse al esquema de Aristóteles, relación entre tres elementos: emisor, mensaje y destinatario⁷, veamos hasta qué punto sería posible entender la posición de estos elementos como un primero, un segundo y un tercero. El emisor pasa a ser un primero, ya que es el origen de esta relación, y sin una intención por su parte, que se plasmará en el mensaje, el proceso comunicativo no tendría lugar. Para el emisor es importante que el destinatario reconozca su intención comunicativa, la cual se explicita a través del mensaje transmitido, presentando el contenido del mensaje como una petición, una orden, un deseo, etc.

⁷ Soy consciente de que esta es una simplificación del proceso comunicativo, en el que también juegan un papel fundamental el código, el canal, el contexto, etc. Sin embargo, todos ellos pueden ser presupuestos en algún sentido por los elementos más básicos -emisor, mensaje y destinatario- y ello en el siguiente sentido, a saber, el mensaje para poder constituirse necesita de un código, y evidentemente de un canal para poder ser transmitido; igualmente el emisor y el destinatario tienen que compartir un código común para poder codificar y decodificar el mensaje; e igualmente el contexto es fundamental para recoger todos los factores bióticos, psicológicos o sociológicos que afectan de manera notable a una correcta interpretación del mensaje. Todos estos aspectos son derivativos de aquellos más básicos, o están implicados por ellos.

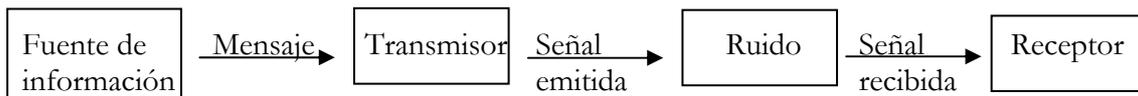


Esquema de Aristóteles

El acto comunicativo es básicamente la relación entre un emisor, un primero, y un destinatario, un segundo; pero esta relación se realiza a través de la mediación de un tercero, un mensaje. Sin mensaje⁸ es difícil concebir cómo se puede establecer la relación entre emisor/destinatario. Así pues el mensaje depende de cómo el emisor codifica sus intenciones comunicativas con el objeto de que el destinatario pueda reconocerlas y comprenderlas; en otras palabras, el mensaje es el mediador entre el emisor y el destinatario, pues sin esta mediación la comunicación no tendría lugar. En este sentido el mensaje tiene en cuenta al destinatario al que va dirigido, y es el emisor, por tener en cuenta esta direccionalidad, el que le da la forma correspondiente⁹.

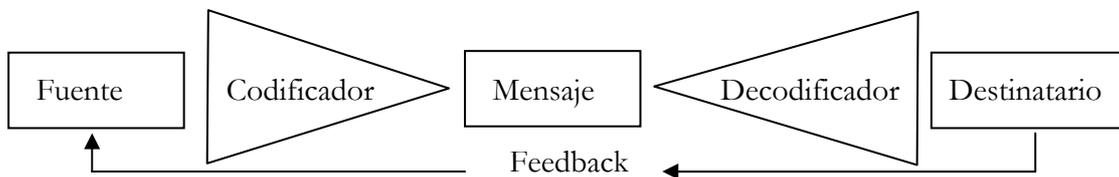
⁸ Aquí hay que tener en cuenta que incluso el silencio también puede ser mensaje, de igual modo que no sólo son mensajes las expresiones lingüísticas o los mensajes verbales, también los movimientos corporales de todo tipo como gestos, miradas, caricias, etc. Es decir, todo lo que se engloba en el amplio campo de la comunicación no verbal puede ocupar el rol de mensaje transmitido.

⁹ Las analogías con el modelo de la semiosis son evidentes. Aquí el emisor es un primero que teniendo en cuenta su relación con el destinatario, que es un segundo, produce un mensaje, que es un tercero, el cual actúa como mediador entre ellos.



Esquema de Shannon y Weaver

Este modelo básico al que nos hemos referido coincide con lo que se denomina el modelo lineal comunicativo, siguiendo las directrices marcadas por Shannon y Weaver. Sin embargo, hay otro modelo de la comunicación, circular y más rico, llamado modelo orquestal, que sigue las pautas marcadas por Wiener. La diferencia entre ambos modelos radica en que el de Wiener introduce el concepto de retroalimentación o “feed-back”¹⁰.



Esquema de Wiener

Pues bien, siguiendo las pautas de la semiosis de Peirce donde el interpretante era equivalente a otro signo que podía generar una nueva semiosis, aquí, y tomando partido por el modelo circular, el mensaje puede dar origen a otra comunicación, originando así una nueva relación entre destinatario (ahora transformado en

¹⁰ González Alonso, Carlos, *Principios básicos de comunicación*, pp. 25-26.

emisor) y emisor (ahora funcionando como destinatario)¹¹. De nuevo este proceso puede originar una nueva comunicación y así *ad infinitum*, dada la versatilidad de los elementos puestos en juego: emisor, mensaje y destinatario; en teoría sería posible pensar en alguna manera de comunicación ilimitada, aunque en la práctica, al igual que sucede con la semiosis ilimitada, estos procesos y relaciones nunca se lleven hasta el final sugerido por su posibilidad teórica. Por lo tanto, desde el momento en que uno de los elementos presentes en el acto comunicativo está formado por signos, el cual lleva implícita, como ya se vio, la posibilidad de su despliegue hasta el infinito, no es descabellado pensar que el proceso comunicativo mismo se impregne también de esta característica, posibilitada por uno de sus elementos.

De hecho, el largo proceso de nuestras relaciones interpersonales, nuestra historia de contactos y relaciones, realizada a través de ideas -y plasmada en libros, obras de arte, ensayos, escritos científicos, mitos y cuentos, poesía-, tradiciones y costumbres, aunque diferidas a través de los tiempos, no son más que manifestaciones concretas de las relaciones comunicativas *ad infinitum* que continuarán expandiéndose a través de los tiempos, mientras haya seres humanos

¹¹ También en este modelo circular de la comunicación, las posiciones de emisor y destinatario son intercambiables dependiendo del acto comunicativo concreto de que se trate, de tal forma que lo que era un primero o emisor en una acción comunicativa se transforma en tercero o destinatario en la siguiente, y viceversa. Es decir, las posiciones de emisor y destinatario no son rígidas, sino que dependen del acto comunicativo particular.

y relaciones entre ellos. Por eso, la hipótesis de que la cultura es un conjunto de sistemas de comunicación, parece también recibir todo su apoyo de esta aplicación del modelo triádico y semiótico de Peirce.

Soporte y semejanza

Antes de proseguir, me parece importante atender a lo que llamamos *semejanza*, por una parte, y por la otra qué entendemos por *soporte*, ya que es de suma importancia para la interpretación y lectura de la imagen fotográfica.

Para Max Black existen diversos tipos de semejanza que pueden agruparse en: “Semejanzas por *comparación*: comparar por copresencia de dos objetos; por recuerdo, cuando uno de los objetos está ausente; por confrontación, como en el caso del delincuente que es reconocido a través de la fotografía o del dibujo del policía. Por *analogía*; cuando se compara parte por parte: por ejemplo el rojo de la bandera por el rojo de la sangre. Por analogía conceptual, por ejemplo si se compara las figuras de Joyce y Cervantes entre sí”.¹² Al recoger las nociones propuestas por Black, nos podemos dar cuenta que el concepto es ambiguo en su interrelación y que funciona como comodín para el posterior análisis de las imágenes.

¹² Black M. Citado por Vilches, Lorenzo en: *La lectura de la imagen; Prensa, cine y televisión*, Barcelona, Editorial Paidós, 1988, p. 19.

Cuando hablamos del estado de la semejanza entre una fotografía y su referente, nos situamos de lleno en uno de los problemas medulares de la fotografía, la representación. Sin duda el problema de la representación es donde se aloja este concepto comodín o más bien intenta explicar cada obra en términos de su potencial representacionalidad. Mas aún cuando el fenómeno de la representación está sujeto al compromiso de la parte enunciativa de cada mensaje. En este sentido, Black estudia con profundidad las distintas determinaciones propuestas por el concepto, explora en las formas lingüísticas para poder ver si es posible o pertinente disponer de este concepto para referirse en términos icónicos. “Decir por ejemplo, que una fotografía “parezca semejante” a un árbol, un hombre o a cualquier otra cosa según cada caso, no tiene relación con la función de la foto como imagen, sería una premeditada violación al sentido común. Ciertamente una imagen puede “parecer semejante”, al tema en cuestión, pero el problema estriba en si podemos decir algo útil acerca del sentido de “parecer semejante”. Quizá valdría la pena examinar más de cerca los conceptos vinculados con la expresión “parecer semejante” o con sus variantes gramaticales”.¹³

Se ha sostenido que la noción de código, permite crear procesos culturales que estarían mediados por la convención cultural a que son sometidos. Esto supone

¹³ Black M. Gombrich E. H, Hochberg J. *Arte, percepción y realidad: “¿Cómo representan las imágenes?”* Barcelona, Editorial Paidós, 2da edición 1993, p. 160.

que en la articulación de un signo, sea éste indicial, icónico o simbólico se ponen en despliegue, cuestiones fundamentales como los principios básicos de asociación en términos perceptivos, en términos cognitivos y en términos contextuales.

Sin embargo, toda vez que la convención actúa, queda de manifiesto que la semejanza queda entregada al sentido común. En este sentido Vilches dice: “Si se quiere hablar de semejanza en la semiótica, esta se debe estudiar como una correspondencia no entre un objeto real y una imagen, sino entre el contenido cultural del objeto y la imagen. Y ese contenido es el resultado de una convención cultural”.¹⁴

Otro de los conceptos que se utilizan para intentar dialogar con la imagen es el concepto de analogía. Este término tampoco resulta exacto para el análisis de la imagen, pues en sí comporta otra serie de conceptos que debieran ponerse en desplazamiento al momento de buscar analogías, como por ejemplo semejanza, isomorfismo o de proporcionalidad, tanto espacial como física. Como afirma Vilches: “... las analogías no se dan naturalmente sino que son condiciones necesarias para realizar transformaciones icónicas, como por ejemplo, las que se dan entre un silogismo y su gráfico (o como las utilizadas en las metáforas visuales) Cuando un niño monta un palo de escoba como si fuera un caballo, no

¹⁴ *Op. Cit.* Vilches, p. 19.

lo hace porque ambos objetos se asemejen sino porque se han seleccionado unos criterios de proporcionalidad del objeto (por ejemplo el trazo horizontal del palo es análogo no al lomo del caballo sino al trazo horizontal del lomo del caballo”¹⁵. Esto implica que la analogía no se establece entre el contenido visual del icono caballo y el contenido visual del icono palo de escoba, sino más bien en ciertas convenciones, que se integran a la vida social del niño a través de la experiencia.

Otro criterio que se usa para establecer la relación de realidad con el estado icónico sería la motivación (planteado por Vilches), pero en sus propias palabras también es problemático y plantea el siguiente ejemplo:

*“Un turista español hace la fotografía del coliseo de Roma, vuelto a casa enseña su fotografía a un amigo, sin especificarle el tema de su foto. El amigo dice que le parece una excelente foto en contraluz de una plaza de toros que desconoce”.*¹⁶

Entonces el autor reflexiona en torno a qué ha pasado allí en donde el turista había encuadrado el coliseo romano. Vilches, argumentará respecto del estado de la producción de la fotografía, revelado, copiado, refracción de la luz, diferencias cromáticas en el traspaso al papel, óptica, encuadre y todas las funciones que hace posible un recorte espacio temporal.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Op. Cit.* Vilches, p. 20

De este modo lo que el amigo tiene frente de sí es efectivamente una plaza de toros, esto es lo que su campo cognitivo le ha permitido leer, pues por un lado habría que preguntarse si el sujeto conoce el coliseo romano, o bien cuál coliseo romano conoce. La distinción aquí radica en que existirán tantos coliseos como fotografías y grabados y pinturas puedan haber. Esto implica que el estado objetual de la fotografía del coliseo se inscribe más bien en una suerte de proposición, que en una representación icónica.

Sentido de proposición

Rescato la noción de Wittgenstein, para referirme al estado de la proposición. En el *Tractatus Logico-Philosophicus* dice que: “la proposición es una figura de la realidad. La proposición es un modelo de la realidad tal como nos la pensamos”.¹⁷ En su teoría de la modelación el autor plantea “que en toda proposición (satz) subyace una imagen modelo (bild, abbild) y en toda imagen modelo habría una proposición”. Wittgenstein menciona que: “La figura (imagen) es un modelo de la realidad [...] A los objetos corresponden en la figura los elementos de la misma.”¹⁸

Si miramos el problema citado por Vilches respecto del turista nos encontraremos con que lo que tiene el amigo en sus manos no es exactamente una representación icónica del coliseo romano sino más bien un signo proposicional de éste y que el

¹⁷ Wittgenstein L, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Barcelona, Ediciones Altaya S.A. 1997, p. 51.

¹⁸ *Op. Cit.* Wittgenstein L, p. 23.

amigo podrá reconocer sólo en la eventualidad de ser capaz de tener los campos culturales y senso-perceptivos adecuados (para el estado de la convención) que le permitan optar por entregarle el estatuto de “verdad” que el turista reclama. El lineamiento general que persigue Wittgenstein, se sitúa en el plano del acontecer lógico de las posibilidades de la imagen, esto es, reconocer que en cada figura no va a existir más que una proposición que está sujeta al estado natural de las cosas, lo que es lógico, lo que deviene lógica. “La proposición determina un lugar en el espacio lógico. La existencia de este espacio lógico viene garantizada únicamente por la existencia de las partes integrantes, por la existencia de la proposición con sentido”¹⁹

Además, Wittgenstein establece que dicha proposición puede ser verdadera o falsa y que en ningún caso existirá una figura proposicional verdadera a priori. Esta forma que plantea Wittgenstein nos resultará mucho más atractiva para acometer en el análisis ulterior de las imágenes, pues el concepto de icono y sus delimitaciones nos parece que articulan unas formas que de suyo sólo pueden ser desplegadas en el estado puro de la convención. El problema pareciera ser resuelto en estas instancias de la discusión, sin embargo, se puede establecer que este punto marcaría el inicio de una contienda mayor en relación con la idea de la significación de las cosas y los niveles de objetividad signados a los sistemas de

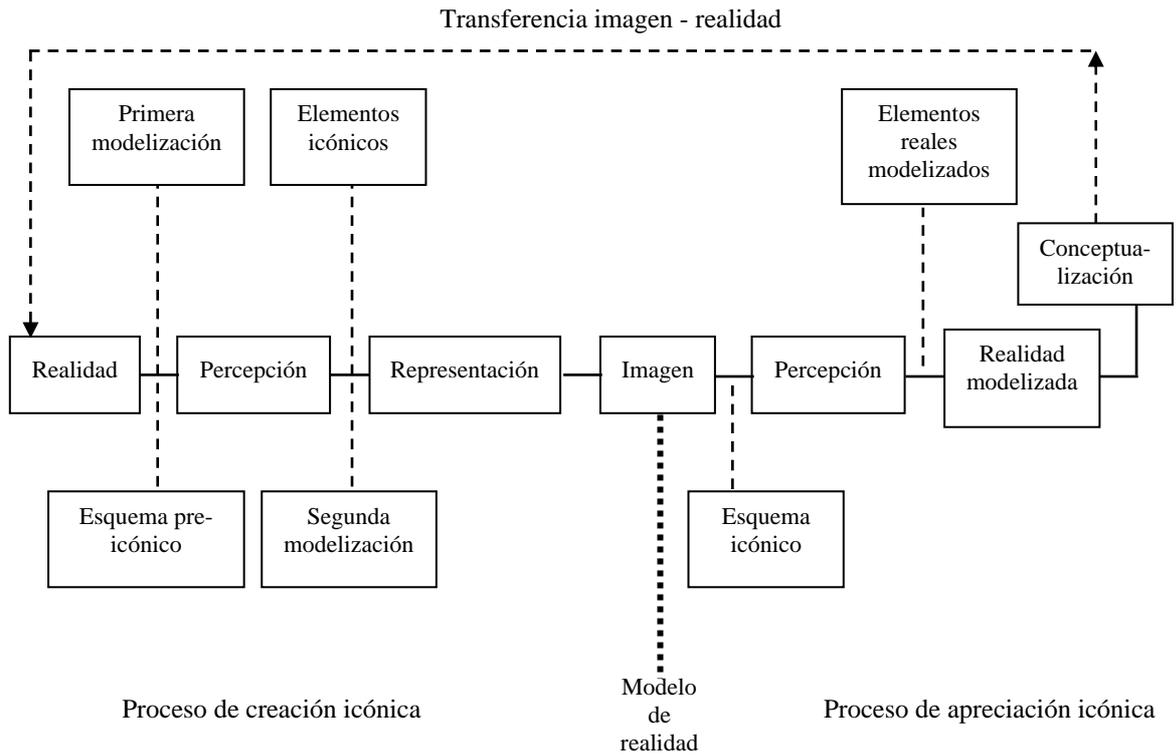
¹⁹ *Ibidem*, p. 47.

representación. Creo que al amparo de lo expuesto hasta ahora podríamos convenir que hay una cierta forma de entender el recorrido que ha experimentado la imagen durante el último siglo. Esta se inclina hacia el establecimiento de los límites de la comprensión del entorno y de la realidad, ello implica que los preceptos están y estarán constituidos al amparo de una cierta forma ideológica que se empeña en proponer una mirada unívoca de entender el mundo y sus contextos.

Podemos clasificar las imágenes según el *sopORTE* de la imagen, es decir, la base material donde se ubica la representación icónica de la realidad. Un soporte de papel, si la imagen es un dibujo a lápiz; de tela o lienzo, si es un cuadro pintado al óleo; de naturaleza fotoquímica o electromagnética, en el caso de la imagen latente de una película fotográfica y de una cinta de video, respectivamente; o de naturaleza orgánica, cuando la imagen se registra en la retina o se procesa en nuestro cerebro. También podríamos clasificar las imágenes según el *grado de fidelidad* que guarden con relación a su referente o en función de la *legibilidad*, es decir, la mayor o menor dificultad para “leer” la información visual que contiene la imagen. En el caso de que necesitásemos una imagen para buscar un determinado objeto que se ha perdido, habríamos de seleccionar de todas las imágenes disponibles aquella que contuviera los elementos visuales que caracterizasen mejor a ese objeto que se ha extraviado.

Toda imagen es un *modelo de realidad*. Lo que varía no es la relación que una imagen mantiene con su referente, sino la manera diferente que tiene esa imagen de sustituir, interpretar, traducir o *modelar* la realidad, a partir de la función con la que fue creada.

El proceso de *modelización icónica* comprende dos etapas: la creación icónica y la observación icónica. El siguiente gráfico resume estos procesos.



En el proceso de *creación icónica* se produce una *primera modelización* o traducción de la realidad en imagen a través del *esquema preicónico* que se forma como resultado de una organización visual del objeto percibido y una selección del número mínimo de rasgos que permiten identificar al objeto (por ejemplo el boceto a lápiz o carboncillo que realiza un pintor como apunte de un motivo pictórico). En la *segunda modelización* se utilizan como instrumentos de interpretación de la realidad *elementos y estructuras icónicas*, es decir, categorías plásticas que sustituyen la realidad. En otras palabras, cada una de las técnicas para registrar o crear imágenes poseen elementos (en la pintura los óleos, pinceles y lienzos; en la fotografía, la cámara y la película; etc.) que son utilizados según determinadas estructuras icónicas, que la propia técnica y el sujeto imponen (lo que hemos denominado *lenguajes* o modos de expresión que manifiestan especificidades según el medio elegido: pintura, fotografía, cómic, video o infografía). Como resultado se obtiene una *representación*, un modelo de la realidad, una imagen. Este modelo no es nunca la realidad, pero no está totalmente desconectada de ella.

En la etapa de *observación icónica* el proceso es inverso. La imagen ya existe y lo que percibimos es un *esquema icónico* de la naturaleza re-presentativa que posee dos propiedades: un *código* “naturalista”, es decir, un modo de ver peculiar de cada

período histórico y un *reconocimiento*, o sea, un resumen de los elementos esenciales que definen el objeto representado en la imagen.

Una vez que el observador percibe la imagen accede a una realidad modelada icónicamente. Este concepto indica la forma en que la imagen modela, sustituye, interpreta o traduce la realidad, ya que no todas las imágenes lo hacen del mismo modo.

Existen tres tipos de modelización:

1. *Representación* (o *icono*): la imagen sustituye a la realidad de forma analógica. Por ejemplo, una fotografía en color de una persona o su retrato al óleo. En ambos casos entre imagen y realidad existe una similitud o equivalencia. Es posible identificar, con mayor o menor exactitud, al sujeto que aparece en la foto por comparación con su aspecto “real”. En cualquier caso toda representación, por muy rigurosa que sea, es siempre convencional o artificiosa, si bien hay convenciones más naturales que otras (por ejemplo, la perspectiva en el dibujo).
2. *Símbolo*: como imagen atribuye una forma visual a un concepto o una idea. En todo símbolo icónico existe un doble referente: uno figurativo y otro de sentido o significado. Así, por ejemplo, la cruz cristiana es un símbolo comúnmente aceptado con un referente figurativo (la fe que representa) y un referente de sentido (la pasión).

3. *Signo* (o *índice*): la imagen como rastro de una realidad sin reflejar ninguna de sus características visuales. Como las huellas, las cicatrices, las nubes, el charco de agua que nos remiten a posibles referentes.

Es posible que una imagen cumpla más de una función de realidad, es decir, que contenga componentes analógicos, simbólicos y arbitrarios. Por ese motivo es recomendable hablar de *función icónica dominante* para reflejar la forma de modelización más evidente que soporta una imagen. A continuación presento dos criterios para medir la iconicidad de una imagen: la *tasa de iconicidad* que propone Román Gubern y la *escala de iconicidad* propuesta por Justo Villafañe.

La iconicidad es un factor cultural que puede medirse empíricamente, con criterios estadísticos. Tal medición empírica ha de tomar en consideración dos variables perfectamente cuantificables:

1. El número de sujetos experimentales que identifica a una forma visual como una representación icónica determinada (factor porcentual al que denominaremos N).
2. El tiempo empleado en su identificación (factor al que promediado entre el número de sujetos de reacción positiva denominaremos T , medido en segundos).

Cuando mayor es N y más breve es T , mayor será la *tasa de iconicidad* de la forma propuesta, de modo que la fórmula

$$\text{Tasa de iconicidad} = \frac{N}{T}$$

permite una medida comparativa de la iconicidad de las formas, de valor estadístico y cultural en un grupo social dado.²⁰

La *escala de iconicidad* es una taxonomía que se basa en la semejanza entre una imagen y su referente. Es una convención construida para representar mediante una serie, ordenada de mayor a menor, los diferentes tipos de imágenes de acuerdo a su nivel o grado de iconicidad. Cada grado decreciente supone que la imagen pierde alguna propiedad sensible de la que depende la citada iconicidad. La siguiente escala se establece para la imagen fija.²¹

²⁰ Gubern, Román, *La mira opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, p. 71.

²¹ Villafañe, *op. Cit.*, p. 41

Grado	Nivel de realidad	Criterio	Ejemplo
11	La imagen natural.	Restablece todas las propiedades del objeto. Existe identidad	Cualquier percepción de la realidad sin más mediación que las variables físicas del estímulo.
10	Modelo tridimensional a escala.	Restablece todas las propiedades del objeto. Existe identificación pero no identidad.	La Venus de Milo.
9	Imágenes de registro estereoscópico.	Restablece la forma y posición de los objetos emisores de radiación presentes en el espacio.	Un holograma.
8	Fotografía en color.	Cuando el grado de definición de la imagen esté equiparado al poder resolutivo del ojo medio.	Fotografía en la que un círculo de un metro de diámetro situado a mil metros, sea visto como un punto.
7	Fotografía en blanco y negro.	Igual que al anterior.	Igual que al anterior.
6	Pintura realista.	Restablece razonablemente las relaciones espaciales en un plano bidimensional.	<i>Las meninas</i> de Velázquez.
5	Representación figurativa no realista.	Aún se produce la identificación, pero las relaciones espaciales están alteradas.	<i>Guernica</i> de Picasso. Una caricatura de Peridis.
4	Pictograma.	Todas las características sensibles, excepto la forma, están abstraídas.	Siluetas. Monigotes infantiles.
3	Esquemas motivados.	Todas las características sensibles abstraídas. Tan sólo restablecen las relaciones orgánicas.	Organigramas. Planos.
2	Esquemas arbitrarios.	No representan características sensibles. Las relaciones de dependencia entre sus elementos no siguen ningún criterio lógico.	La señal de circulación que indica "ceda el paso".
1	Representación no figurativa.	Tienen abstraídas las propiedades sensibles y de relación.	Una obra de Miró.

El nivel de iconicidad es una variable que puede influir decisivamente en el resultado visual o en el uso pragmático de una imagen. Si la función primordial es de *reconocimiento* el nivel más adecuado es el 11, es decir la observación directa. Si lo que queremos es que la imagen tenga una función *descriptiva* de una realidad determinada puede ser apropiado hacer uso de los niveles 10, 9, 8, ó 7 de la escala. En caso de que la función primordial sea la *informativa*, los niveles 4, 3 y 2 son los más adecuados, puesto que la abstracción es mayor y la conceptualización más evidente. Por último, si la función es esencialmente *artística*, es decir, de carácter predominantemente estético, los grados 8, 7, 6, 5 ó 1 podrían ser los más idóneos.

En la lectura e interpretación de las imágenes el receptor pone en práctica distintas competencias:

- ***Iconográfica:*** que permite identificar las formas y asociarla con el mundo real. (Facilita el análisis objetivo de la imagen, una visión jerárquica y diferenciadora)
- ***Enciclopédica:*** que llegará hasta dónde llegue nuestra memoria visual del mundo.
- ***Lingüístico-comunicativa:*** que posibilita describir mediante palabras el contenido de la imagen.
- ***Modal (espacio-temporal):*** que permite identificar espacios y tiempos distintos.

- **Estética:** que valora el componente estético existente en toda fotografía.
- **Factor ideológico:** que mediatiza la visión de la imagen según la ideología y el concepto de mundo que tenga el receptor de la misma. Es precisamente este factor ideológico lo que hace ver lo que realmente no está.

Es posible combinar las diversas unidades visuales, o morfemas, de muchas maneras, ya sea consciente o inconscientemente, pero todas las variantes que observamos en la práctica admiten ser clasificadas, según Joan Costa, en tres grupos de codificación:

- por el **código de la realidad**, que sería el mismo sistema de lectura con que desciframos el mundo que nos rodea.
- por la **codificación retórica** que es una técnica de representación naturalista de escenas, y cuyos signos son morfemas, gestemas, la expresión, las asociaciones de ideas (culturemas). La codificación retórica es pues la que protagoniza la lectura connotativa que en este trabajo pretendemos poner de relieve.
- por el “código”: **lenguaje fotográfico**, que será asumido por la actitud creativa e investigadora, y visualizado por los signos específicamente fotográficos.

Todos estos códigos y competencias, influyen en el análisis de la imagen.

4.1. Esquema modelo para el análisis de una imagen fotográfica²²

Toda imagen se somete a reglas así como ocurre con la lengua hablada o escrita. La gramática de la imagen, del mismo modo que cualquier idioma, conforma un conjunto de reglas que definen sus elementos y la forma de combinarse entre sí, dando como resultado su sentido y función.

Cuando leemos o escribimos alguna frase, notamos que a través de ella se expresa una realidad determinada. De este modo, su autor expresa un cierto modo de ver esa realidad y de mostrársela a su interlocutor.

Verbigracia, no es lo mismo decir que “este vaso está lleno hasta la mitad” que decir: “este vaso está medio vacío”. Aunque la realidad objetiva es exactamente la misma en ambas frases, la manera de presentarla difiere radicalmente en cada una. Elementos tales como los sustantivos, verbos y adjetivos conducen a expresar la realidad objetiva, es decir, la FORMA de la frase; mientras que el criterio de selección de vocabulario, el orden de las palabras, la entonación, entre otros, buscan conducir la percepción de esa misma realidad o sea, el CONTENIDO de la frase.

²² Para el esquema que sigue nos hemos servido del modelo propuesto por Maurizio Della Casa, *La ricerca in semiologia I/II*, Editrice La Scuola Brescia, 1980 (citado por Santos Zunzunegui en *Mirar la imagen*, Servicio Editorial Universidad del País Vasco, Madrid, 1984, pp. 134 a 138).

Algo parecido ocurre en la gramática de la imagen: siempre habrá un objeto o realidad que se muestra al espectador y habrá también una forma de mostrarla. Los personajes, la escenografía, la iluminación, el vestuario y el maquillaje son elementos que definen la forma de la imagen, es decir, son FORMAS visuales. En cambio, el “plano”, el “ángulo”, de una imagen son los elementos que determinan el contenido de la imagen, es decir, son CONTENIDOS visuales.

Proponemos los elementos de análisis de la imagen fotográfica, partiendo del esquema anterior Forma / Contenido y a continuación se presenta el Esquema modelo para el análisis de una imagen fotográfica.

(A) FORMA / DENOTATIVO

Elementos constitutivos de la imagen (grandes configuraciones visuales dotadas de sentido)

Unidades culturales formadas por lo representado (figuras humanas, grupos, etc.)

Criterios de reconocimiento:

Unidades sugeridas por la distribución del espacio de la imagen mediante relaciones de contigüidad e inclusión: unidades-figura en oposición a unidades-ambiente.

Espaciales (1er plano/fondo, derecha/izquierda, cerca/lejos, delante/detrás)

**Relaciones entre los elementos
constitutivos**

Dinámicas

De peso visual

Lógico semánticas (de integración descriptiva o
procesual, explicativa,
asociativa)

De tono (convergencia/divergencia, similaridad,
oposición)

NIVEL (B) DE CONTENIDO / CONNOTACIÓN

(A)

Connotaciones *producidas* por la imagen

(aquellas que proceden del material pre-icónico)

(B)

Connotaciones *construidas*

(forman parte de la especificidad del trabajo icónico
como elementos creadores de sentido). Se citan a
continuación aquellos estrictamente fotográficos:

- el ángulo de visión:

frontal

picado

contrapicado

- la distancia focal:

normal
larga (teleobjetivo)
corta (gran angular)

- la relación encuadre/objeto:

plano detalle
primer plano
plano americano
plano medio
plano general
gran plano general

- la profundidad de campo:

(enfoque selectivo *vs* campo enfocado)

- el punto de vista respecto al espectador:

toma frontal
toma de perfil
de 3/4
de espaldas

- la nitidez:

tamaño del “grano” de la película
precisión del detalle
uso de filtros
efecto de “desenfocado”

- la iluminación:

a 45°
cenital
claro oscuro
frontal
inferior
lateral
silueta

Ahora bien, las imágenes no nacen solas ni son anónimas, aun cuando no veamos a su autor. Detrás de cada una de ellas hay siempre unos individuos que la producen y que actúan sobre la base de una intención definida. Previamente han estudiado a quiénes va dirigida la imagen, cuáles son sus maneras típicas de reaccionar y en qué condiciones o circunstancias se debe producir la “comunicación por imágenes”. Así, detrás de toda imagen, de todo signo, hay siempre alguien que desea lograr algo de alguien.

Pero, ¿qué se puede busca lograr a través de imágenes? Todo depende de aquello que los teóricos llaman, “contexto”. El *contexto* es una situación particular definida por indicadores geográficos, temporales, psicológicos y sociales, en la cual se manifiesta una intención. El contexto enmarca y delimita toda clase de interacciones en función de una intención.

Veamos algunos de esos *contextos típicos* que suelen generar diferentes clases de acciones comunicativas mediante las imágenes.

IMÁGENES PUBLICITARIAS: Una primera situación contextual está marcada por las relaciones de compra/venta o de producción/consumo. En este contexto se generan todas las imágenes de la publicidad comercial y de la promoción mercantil, siendo la intención básica vender. Casi por principio, esta intención tiene poco o nada que ver con la calidad del mismo, con su utilidad o, mucho menos, con la veracidad del mensaje. Aunque algunos productos son, de hecho, mejores que otros, la imagen publicitaria no refleja esta relación de modo directo, ya que su intención es persuadir y no describir la realidad objetiva.

IMÁGENES PEDAGÓGICAS: En cambio, en los contextos informativos en general, que están marcados por las relaciones de transmisión de información, se pretende, tentativamente, la descripción o explicación de una realidad objetiva. Un caso particular de esta clase de contextos es el de enseñanza-aprendizaje, donde la intención básica es instruir, tanto si se trata de situaciones educativas como si se trata de situaciones de adiestramiento organizacional o de orientación de usuarios. Aquí se generan todas las imágenes para la instrucción que ya conocemos por los textos escolares y científicos, los materiales de entrenamiento, los manuales de usuarios, entre otros.

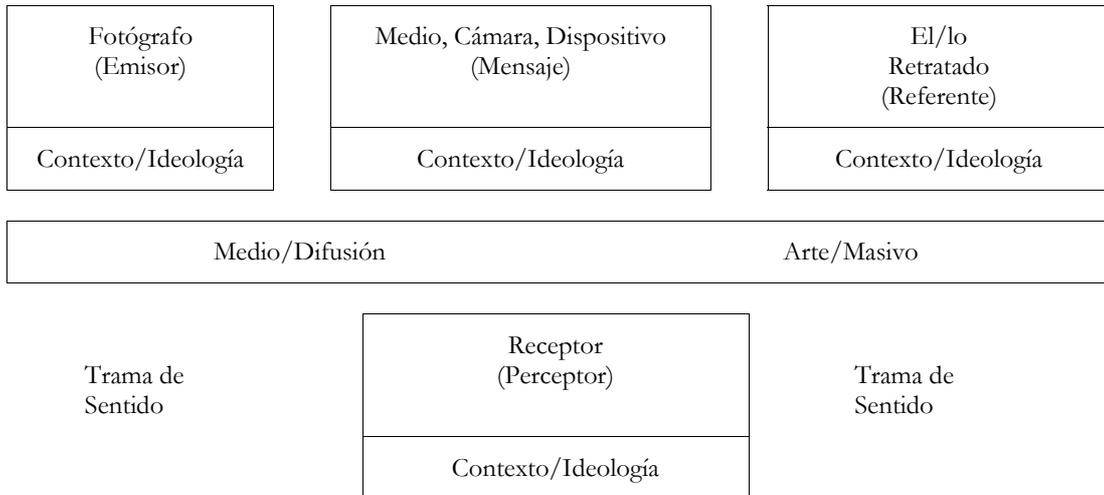
IMÁGENES PARA EL REGISTRO SOCIAL: Otro caso particular de contextos informativos es el periodismo, donde la intención básica es la difusión de hechos y análisis de acontecimientos. Por supuesto, el periodismo audiovisual depende en mucha mayor medida de las imágenes que cualquier otro tipo de comunicación informativa. En un plano de intenciones subyacentes, es probable que la imagen informativa cumpla funciones de manejo de actitudes y opiniones a través de la distorsión de la realidad objetiva -tanto en contextos educativos como en los casos periodísticos- de acuerdo a los intereses del sector dominante. Sin embargo, en un plano superficial es de suponer que la intención básica está referida a la descripción o explicación de la realidad.

IMÁGENES COMO ESPECTÁCULO: Algo diferente ocurre en los contextos de entretenimiento, marcados por las relaciones de uso del tiempo libre, donde la intención básica es distraer, recrear o hacer pasar el tiempo. En estos contextos la realidad descrita no es objetiva, sino ficticia; aun cuando se trate de historias reales, la parte objetiva es sólo una base de construcción de imágenes, ya que los modos de presentarla y de organizarla constituyen fuertes elementos de alteración que la convierten en una realidad ficticia, en mayor o menor medida. Aquí se generan todas aquellas imágenes del cine y la televisión convencionales, algunas de las cuales pretenden divertir o distraer, otras, conmover o aterrorizar.

IMÁGENES EN LO COTIDIANO: Hay muchos otros contextos generadores de imágenes, tales como las relaciones políticas y de poder (imágenes electorales), el de las relaciones organizacionales (logotipos y emblemas); las relaciones disciplinarias (señales de tránsito) y muchos más, incluyendo, por supuesto, las relaciones sentimentales y amorosas (tarjetas de salutación). De todos modos, lo importante de esta idea es que toda imagen tiene una intención que define su función de acuerdo a las características de un contexto. Es decir, las imágenes persiguen siempre obtener algo de alguien en relación con una red de circunstancias preestablecidas. Según lo anterior, un buen “lector” de imágenes sabe identificar las intenciones de fondo y reconocer cada contexto; en consecuencia, es capaz de determinar hasta qué punto esas intenciones son compatibles con sus propias necesidades y en qué medida él participa o se involucra en ese contexto.

A continuación se presenta el Esquema en que se considera el *universo* del acto creativo, implícito en la construcción y lectura de la imagen.

Esquema modelo para el análisis de una imagen fotográfica²³



El modelo explica los procesos de lectura de las imágenes a partir de la pregnancia²⁴ semántica. Este modelo define el resultado del proceso de lectura de una imagen como una macroestructura semántica. La construcción de esta macroestructura está regida por el principio de búsqueda de una *gestalt*

²³ Laura González Flores, “La imagen del “otro”. La producción fotográfica de grupos minoritarios”, en *Orientes y occidentes. El arte y la mirada del otro. XXVII Coloquio Internacional del Arte*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, en prensa.

²⁴ La pregnancia es la fuerza de la forma que ordena el movimiento de los ojos que buscan descubrir el sentido de una imagen en la cual el receptor se proyecta.

proposicional²⁵ que suponga, para el receptor - lector, la cantidad de información más reducida que permitan las condiciones dadas. Así, en el proceso de lectura, el cálculo sobre la cantidad de información determina el sentido de dicha información. Es decir, toda expresión lingüística sugiere, evoca y aunque raras veces defina en totalidad lo mencionado, resulta que una expresión lógica o gramaticalmente incompleta a menudo basta para la comprensión; o, dicho de otro modo, con la expresión verbal de una parte de lo mencionado, de la proposición, suscitamos una evocación suficiente y viceversa: la evocación incompleta de una expresión puede bastar para entenderla.²⁶

Toda imagen fotográfica es representación de un acto de semiosis mediante el cual, un sujeto señala a otro una porción de un mundo posible que deviene en dos actos enunciativos: mostrar e informar.

Si un fotógrafo dirige nuestra atención, mediante una imagen fotográfica, hacia algún lugar, podemos preguntarnos: ¿qué porción de mundo nos muestra? Y después de identificar dicha porción, ¿qué información busca mostrarnos?

²⁵ La *gestalt* es una configuración no aleatoria de estímulos que se manifiesta en el acto de reconocimiento de la estructura de un objeto y la proposición, es una oración, una relación de coordinación o de subordinación, que efectuamos para explicar, comentar o mencionar una realidad determinada. Ver Sentido de proposición en este mismo trabajo.

²⁶ Ver Alonso, Martín, *Ciencia del lenguaje y arte del estilo, teoría y sinopsis*, pp. 93-93.

Para un espectador-lector, una respuesta a la pregunta “¿qué información pretende alguien transmitir mostrando tal porción de mundo a través de tal imagen?” será el eje básico del significado de dicha imagen y debe tener un formato proposicional, es decir, exponer y sugerir las posibilidades de reconocimiento.

En el proceso de comprensión de la imagen, el perceptor puede construir una representación mental con algún grado de analogía respecto a la porción de mundo que se muestra. Toda representación analógica, implica, algún nivel de iconicidad sobre la información, que del mundo mostrado debe aprehenderse.

Cuanto mayor es el grado de analogía entre la representación mental y la porción de mundo expuesta, mayor es la iconicidad de la información semántica aprehendida. En la medida en que el grado de analogía es menor, se reduce el grado de iconicidad; pero siempre y cuando subsista el principio de analogía.

En el proceso de comprensión del acto de semiosis que supone una imagen, un receptor generará dos representaciones mentales: la de espectador y la de lectura. Como espectador construye un modelo mental basado en un valor referencial. Mientras que como lector la imagen adquiere un valor macroproporcional, basado en un valor semántico.

El carácter proposicional de la información semántica que transmite una imagen está determinado por el hecho de que, a través de dicha imagen, no sólo se presenta algo -formas-, sino que sobre ese algo se da alguna información, -contenido-.

Una imagen figurativa presenta, en la porción de mundo que muestra, una serie de objetos. Estos objetos son categorizados en el proceso de percepción-lectura. A través de la categorización a este conjunto de objetos representados se le asigna un valor referencial/formas y se transforma en entidades semánticas/contenidos.

Una imagen figurativa manifiesta, para cada una de las entidades semánticas que pueda presentar, todos aquellos contenidos que pueden ser aprehendidos por un sujeto a través de la lectura de dicha imagen. Cada asignación de un contenido a una referencia constituye una proposición. El conjunto de todas las proposiciones que un lector puede aprehender, en una sucesión aleatoria, a través de la lectura de una imagen, lo denominaremos semiosis proposicional de la imagen,²⁷ lo que determinará el recorrido de lectura y que tiene analogía con el concepto de *abducción*.

²⁷ Puede hacerse un extenso listado de proposiciones. El conjunto compuesto por una sucesión aleatoria de todas las proposiciones posibles referentes a todas las entidades semánticas que el lector pueda identificar en determinada imagen se definirá como semiosis proposicional de dicha imagen.

Para Peirce la *abducción* o *retroducción*²⁸ es una conjetura, un singular instinto de conjeturar, es un tipo de comportamiento instintivo, una inclinación a abrigar hipótesis fundadas en la confianza. Argumenta que para considerar el desarrollo del conocimiento, se debe asumir la idea de que «la mente humana tiene una natural capacidad para imaginar correctamente algunas teorías», cierto principio de «abducción» que «pone los límites a la hipótesis admisible», una especie de «instinto», desarrollado a lo largo de la evolución. Es decir, cada vez que expresamos una frase, una proposición, hacemos una abducción. Nuestro pensamiento, nuestro conocimiento es una hipótesis confirmada por la inducción, donde el conocimiento no avanza sólo por la observación sino por abducciones.

Podríamos decir que la mejor hipótesis, parafraseando a Peirce, es la más simple y natural, la más fácil y sencilla de probar, por medio de una inferencia lógica, y, a pesar de esto, es la que contribuirá a la comprensión, del más amplio grupo posible de hechos.

La totalidad de la semiosis proposicional de una imagen, no puede ser considerada como la respuesta sobre el significado de dicha imagen. Ello es así porque, normalmente, dicha semiosis conlleva una cantidad de información proposicional

²⁸ Ver Sebeok, Thomas y Jean Umiker – Sebeok, *Sherlock Holmes y Charles Peirce, El método de la investigación* (1979), Edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía / Universidad ARCIS, 2000.

tan elevada que hace que su lectura y memorización (enciclopedia cognoscitiva de cada lector) sean infinitas.

En el caso de que una imagen sea utilizada con una función determinada o como un banco de datos, cada acto de lectura de la imagen podrá consistir, de forma legítima, en la aprehensión de una proposición cualquiera de la semiosis proposicional. Esta proposición responderá, en cada caso, a una pregunta específica que el lector lance sobre la imagen.²⁹

La lectura de una imagen implica un proceso a través del cual se produce una macroestructura semántica. Esta macroestructura semántica debe dar cuenta al lector del significado global que puede inferirse de la semiosis proposicional que la imagen manifiesta.

Una macroestructura semántica implica, para cada figura que la imagen presenta, una categorización específica entre todas aquellas categorizaciones alternativas que podrían asignarse a dicha figura (distinguir un hombre y no un primate, un caballo y no una cebra).

²⁹ Un tipo de imagen que se utiliza como un banco de datos, es el de los mapas. A un mapa de carreteras, podemos preguntar: ¿qué pueblos se deben pasar para ir de tal a tal ciudad?, ¿cuál es la ruta más corta para ir de tal a tal población?, ¿cuántos kilómetros hay entre tales puntos de la carretera?, etc. Un mapa posee una semiosis proposicional enorme y cada proposición es relevante con respecto a una cuestión que el lector pueda lanzar sobre dicho mapa.

Una macroestructura semántica supone una definición y una organización específica de la semiosis proposicional que es manifestada por una imagen. Esta organización específica la denominaremos estructura proposicional, la cual es el resultado de la introducción de un factor de orden en la semiosis proposicional. El orden se determina a partir de un eje que está constituido por una macroestructura semántica, por una macroproposición que da cuenta de un significado global de la imagen.³⁰

La estructura proposicional es una forma jerarquizada. En el nivel superior se sitúa la macroestructura semántica. En los niveles progresivamente inferiores se ubica la información semántica que, va ampliando la información de la macroestructura hasta agotar toda la información propia de la estructura proposicional. La estructura proposicional de una imagen supone una descripción específica de la porción de mundo mostrada a través de dicha imagen. Hay que tener en cuenta que a toda imagen se le podrían asignar múltiples macroestructuras semánticas, y, por lo tanto, múltiples significados.

³⁰ La macroestructura semántica determina un orden en la semiosis proposicional, de tal forma que las diferentes proposiciones quedan organizadas mediante un principio de jerarquización. Así, para la imagen –supuesta– de “un hombre montando un caballo”, la macroestructura determina un orden para las distintas proposiciones de la semiosis proposicional:

“un hombre montando un caballo”

El hombre tiene sombrero. El caballo tiene montura.

El sombrero es café. La montura es de color café.

Que una proposición, un conjunto de proposiciones o una macroproposición sean verdaderas o puedan ser verdaderas respecto a la porción de mundo que a través de una imagen se muestra, no determina que deban ser consideradas como el eje básico del significado de la imagen.

Es necesario postular la existencia de algún principio que convierta la determinación de la macroestructura semántica de una imagen en un proceso no definido por el azar, y que, por tanto, garantice el cumplimiento de la función comunicativa de dicha imagen.

Este principio, implica la reducción del grado de indeterminación de la lectura y plantea una perspectiva dialógica, es decir, tanto el informador como el lector son competentes respecto a los principios que regulan la aplicación de las operaciones básicas de procesamiento de la información. A partir de estas competencias, el informador y el lector pueden tomarse, mutuamente, en consideración, es decir, comunicarse verdaderamente ya que conocen el código.

La garantía de comunicabilidad que se establece entre los sujetos que se transfieren información semántica a través de imágenes, se fundamenta en el principio de pregnancia semántica. El principio de pregnancia semántica define que para determinar el significado de una imagen o de un conjunto de imágenes se procesará la mayor cantidad de información semántica explicitada con el objetivo

de calcular, como resultado, la macroestructura semántica con menor cantidad de información que permitan las condiciones.³¹

Para determinar la estructura proposicional transmitida por una imagen o un conjunto de imágenes, un perceptor tomará en consideración el principio de que dicha estructura proposicional debe aumentar lo mínimo posible la cantidad de información almacenada en su memoria.

Todo individuo buscará, en una imagen, una estructura proposicional que le aporte alguna cantidad relevante de información. Sin embargo, para determinar cuál es la estructura proposicional que debe asignar como significado del texto-imagen, calculará la macroestructura semántica que conlleve, para él, la cantidad de información más pequeña.

De la misma forma que una imagen supone una semiosis de estímulos perceptivos que deben ser reducidos, en el proceso de percepción, a una *gestalt* perceptiva con el máximo grado posible de pregnancia, también una imagen conlleva una semiosis de estímulos proposicionales que deben ser reducidos, en el proceso de lectura, a una *gestalt* proposicional con el máximo grado posible de pregnancia.

³¹ Entiendo por información el conjunto de mecanismos que permiten al ser humano retomar los datos de su ambiente y estructurarlos de una manera determinada, de modo que le sirvan como guía de su acción, de su hacer.

El principio general para determinar la macroestructura semántica que un lector puede considerar como determinante del significado de una imagen es un principio según el cual se debe maximizar la reducción de la cantidad de información. En este sentido, la construcción de un significado, a partir de una semiosis enorme de proposiciones, se rige por un principio general mediante el cual el lector tiende a simplificar la complejidad, a determinar algún tipo de orden en el caos, a reducir el grado de ambigüedad, a hacer más redundante lo informativo y, por tanto, a convertir en inteligible lo ininteligible y a capitalizar su enciclopedia cognoscitiva, su capacidad de memoria.

Con respecto a una imagen determinada, la macroestructura semántica más pregnante será aquella que, siendo lo menos ambigua posible, contenga la menor cantidad de proposiciones elementales y dé cuenta de los estados y acontecimientos más probables para las estructuras de memoria que el lector posee en relación con el mundo al que la imagen se refiere.

Cuando una imagen permite a un sujeto construir diferentes macroestructuras semánticas que suponen cantidades de información equivalentes, ello implica un aumento significativo de la indeterminación del resultado de la lectura de dicha imagen.

En la lectura de una imagen o de un conjunto de imágenes se introducirá, para el procesamiento de la información, la menor cantidad posible de información proposicional implícita que permita la mayor reducción posible de información proposicional explícita.

Dado que la aplicación del principio de la pregnancia semántica puede variar en función de la memoria del lector, podrán calcular macroestructuras semánticas distintas para asignar un significado a una misma imagen.

Para explicar el procesamiento de la información semántica de las imágenes es suficiente con dar cuenta de algunas operaciones generales de reducción de la información semántica, operaciones comunes a diferentes clases de procesos cognitivos. La reducción de la cantidad de información, tiene una naturaleza cultural y se van transformando históricamente.

Tanto los factores de configuración de una imagen, -técnica y estilo de representación, estructura compositiva y estructura cromática, escala de plano, enfoque óptico- como los elementos adscritos a la imagen, -referencia al autor, título y enunciados lingüísticos adjuntos, tipo de texto en el que aparece incluida - son mecanismos reguladores del proceso automático y tendencial de reducción de la cantidad de información.

Una imagen implica un universo de macroestructuras semánticas potenciales. Cada macroestructura puede actualizarse en una situación de lectura concreta. Una situación de lectura implica una asignación de valores específicos para los factores de cálculo de la cantidad de información; pero para cada situación de lectura, el principio de pregnancia semántica puede ofrecer una explicación del resultado de cada procesamiento de la información que la imagen manifieste.



5.- Conclusión:
lectura,
análisis e
interpretación.

A partir de nuestro intento de síntesis y del breve recorrido por la conceptualización de la imagen y en especial de la fotografía, para la propuesta de su análisis, podemos retener tres principios:

1. No existe un método universal para su análisis.
2. El análisis será interminable si el lector/analista no fija sus límites, porque siempre quedará algo que analizar en diferentes grados de precisión y extensión de intereses.
3. Al determinar el tipo de análisis y lectura que se desee hacer, será necesario hacer un recorrido histórico de los discursos existentes, con lo que quedará explicado el *punto de vista* desde el que se realiza el análisis, interpretación y lectura.

Como resultado de estas reflexiones y del análisis expuesto, podemos concluir que el análisis de imágenes fotográficas en la actualidad está fuertemente influido por el poder que tienen las imágenes en el mundo contemporáneo al constituirse en verdaderos símbolos conceptuales de nuestra realidad, lo que en sí ya delimita su lectura. Podemos argumentar que es necesaria una descripción del contenido connotativo en aras de una interpretación de las imágenes fijas.

Debemos señalar también, que a la propia dificultad que implica el análisis de la connotación y el contexto, se une la ausencia de un campo semántico amplio y normalizado que permita describir los nuevos signos gráficos de nuestro tiempo.

La asignatura pendiente del análisis de la imagen es la falta de un marco pluridisciplinario que nos permita traducir de forma homogénea y permanente, los signos iconográficos y nuestro idiolecto particular a términos lingüísticos normalizados. Si es difícil que todos los analistas de la imagen vean lo mismo en un documento gráfico, más difícil aún, desde el punto de vista documental, que todos le llamen de la misma forma.

Asimismo, la lectura de los signos icónicos depende de lo que se denomina *competencia discursiva del receptor*, es decir, la información cultural que maneja y agrega el sujeto a la comprensión de un texto visual.

Si aparecen personas en una fotografía, la imagen nos dará conocimiento acerca de ellas. Y esa información será mayor en la medida que la competencia cultural del lector o receptor sea más elevada. Los distintos elementos de la indumentaria pueden considerarse como parte de un proceso de significación, toda vez que están cargados de significado y caracterizados por su valor simbólico más que por su valor funcional.

Los gestos son acaso el aspecto más variado de la comunicación no verbal. Los hay de posesión, coquetería, aprobación, reprobación, interés, aburrimiento, alegría, tristeza, autoridad, evaluación, saludo, cortesía, prepotencia, agresión y

muchos más. Los gestos se transmiten por medio de la cara, manos, brazos, piernas y pies.

La postura también nos da información acerca de los sujetos que aparecen en una imagen. La forma como se paran, sientan o acuestan las personas, muchas veces está relacionada con actitudes interpersonales como la hostilidad, la superioridad, la inferioridad, la agresividad sexual, la atención, etc. También pueden indicar su grado de tensión o relajamiento.

Aparte de la edad, del sexo, de la estatura, de la raza, de la posición social, del tipo de relación, de las actitudes, de los estados emocionales, del status, de los aspectos de la personalidad, de las acciones y muchos otros datos, la imagen fotográfica puede proporcionar información a través de los objetos que aparecen en ella así como de la naturaleza, de la flora, de la fauna y de la estación.

Como podemos constatar, el mundo natural tiene su propia semiótica, es decir, todo se nos manifiesta como signo. Así se plantea al indicar que la civilización humana se basa en signos y sistemas de signos, como vehículos para acceder al significante.

Un objeto posee valor simbólico cuando se usa como tal, por ejemplo un crucifijo representando la fe cristiana por quien lo porta. Es decir, en sociedad, éste, en cuanto objeto, tiene su función súnica propia y, por tanto, su naturaleza

semiótica. De manera que, cada producto cultural puede convertirse en un fenómeno semiótico en el que las leyes de la comunicación son las leyes de la cultura.

La cultura es información. Frente a los llamados monumentos de la cultura material como, por ejemplo, los instrumentos de producción, es necesario tener presente que todos estos objetos desempeñan un doble papel en la sociedad que los crea y utiliza.

Al aplicar métodos de investigación que se caractericen por una concepción de la cultura como información, permitirán considerar tanto las etapas de la cultura como todo el conjunto de los hechos histórico-culturales en su complejidad como un texto abierto, para cuyo estudio se pueden aplicar los métodos generales de la semiótica, de la lingüística estructural y la comunicación.

Lo que nos interesa resaltar es que sistemas de transporte, medios de producción, tecnologías, bienes materiales y de consumo, signos lingüísticos, arquitectura y en general cualquier obra de la cultura, además de paisajes, especies y todo lo que tiene que ver con la naturaleza, permiten al lector tener una idea del sitio donde se ha tomado una foto, en qué tipo de sociedad se hizo, qué situación ocurre...

La fotografía revela el mundo, seccionado; lo selecciona en un recuadro y lo muestra como se le comprende en una determinada época y, no solamente utiliza

las imágenes aceptadas por una sociedad; también crea otras. A través de los *mass media* se difunden los estereotipos visuales propios de una formación social determinada. En pocas palabras, el grupo social confirma su existencia a través de su representación por medio de la imagen.

Es así como se propone una nueva mirada en torno al espacio de la imagen, afirmando que es posible estudiarla desde otras coordenadas. Pensar por ejemplo que la imagen puede ser leída como texto visual, o bien que la imagen es un discurso social que se reproduce en torno a una semiosis infinita y que es regulable en tanto estructura de pensamiento.

La posibilidad de pensar la fotografía como un discurso enteramente subjetivo, implica el desarraigo de las categorías cristalizadas que tienen por fin mantener la estructura orgánica en los modos ideológicos de concepción del mundo. Es imposible aún establecer correlatos que impliquen la no-voluntad del externo en las acciones subjetivas.

Con autores como Flusser y Machado (las imágenes técnicas y la carga ideológica de determinados productos, equipo y material sensible) podemos señalar que todas las fotografías de un mismo período se parecen entre sí, que proporcionan ciertas “señales” (tipo de material sobre el cual están copiadas, texturas, iluminación, etc.), que bien pueden ser el resultado de modas como de una forma

de expresarse y de garantizar la lectura de las imágenes. La “atemporalidad” en la fotografía es un valor relativo. Eso, que no es nada más que una observación suficientemente subjetiva como para carecer de fundamentos que permitan elaborar una tesis a su alrededor, puede llevarnos, sin embargo, a reflexionar más profundamente sobre todas las cuestiones o ejes alrededor de los cuales gira el *index*, el *arche*, el acto fotográfico.

Aquel fotógrafo que es capaz de analizar en toda su dimensión los elementos que se integran en el ángulo de cobertura del objetivo de toma, hace una primera reflexión visual y se aproxima, con mayor profundidad, a lo que va a registrar en la película.

Percibir y componer, ordenar el espacio, es una parte fundamental de la fotografía como acto de expresión, que se fundamenta en reglas que son producto de la experimentación y estudios científicos.

En fotografía, componer es organizar el plano visual a partir de cortes, del encuadre, desplazar de un lado a otro la cámara, de la elección del objetivo, del tiempo de obturación y del diafragma (enfoque diferenciado o campo totalmente nítido), cuando se trata de elementos estáticos o aportados por el propio fotógrafo, como es el caso de una puesta en escena. Otras veces, se compone en fracciones de segundo, porque de lo contrario la escena desaparece. La fugacidad

de la mirada adquiere en la instantaneidad fotográfica, cuando se compone a la misma velocidad del acontecimiento, un valor expresivo destacable.

Con cámaras de 35 mm el plano visual tiene una característica que debe señalarse: formato rectangular, con una proporción entre lados de 1,5 sobre la base del fotograma de 24 x 36 milímetros. Ese pequeño rectángulo, que se aprecia a través del visor de la cámara, condiciona todos los aspectos de la composición.

Pero no siempre se utiliza completamente la superficie del negativo. Una toma puede ser nuevamente encuadrada en la ampliadora, modificándose aquella proporción inicial de 1,5 para obtener una copia cuadrada o un rectángulo con una relación diferente entre lados.

Muchos fotógrafos interpretan que el purismo de ampliar todo el negativo preserva el carácter de la fotografía. Ese recurso es tan válido como el de ampliar un pequeño sector, y no existen razones suficientemente válidas para defender uno u otro punto de vista.

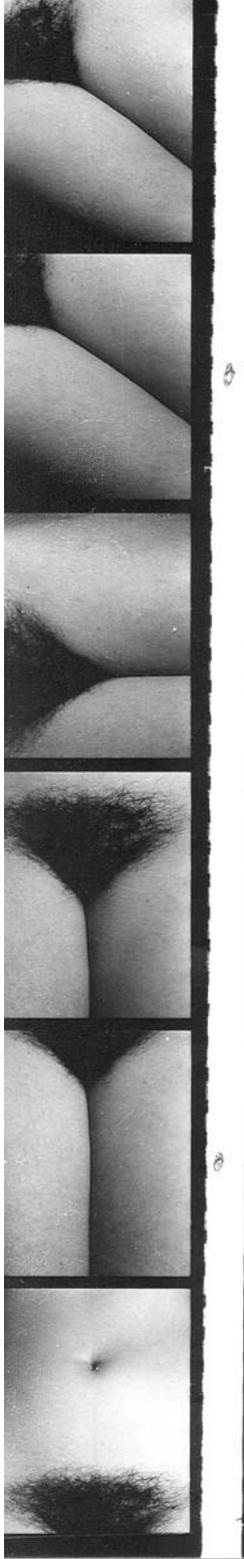
En fotografía carece de sentido el estudio de las formas, porque éstas son propuestas por la realidad antes que elaboradas por el fotógrafo. La función de éste es seleccionar formas, no construirlas. La representación de la forma es un proceso óptico y químico controlado (por medio de la elección del objetivo, del material sensible y del proceso de revelado y ampliación). Pero el contorno -antes

que la forma- y las tonalidades que lo representan involucran al fotógrafo, en un proceso que proporciona toda la estructura básica de la propia fotografía.

Los contrastes nítido/no-nítido, claro/oscuro, implican funciones que el fotógrafo debe resolver en forma simultánea cuando oprime el obturador, teniendo conocimiento de todo el proceso posterior al que será sometido el negativo. El fotógrafo trabaja sobre una imagen latente, no visible en el mismo acto de su creación. La “previsualización” del resultado final nos remite al éxito o al fracaso.

El negativo no es otra cosa que un boceto, que deberá ser reconstruido (positivado), conservando sus valores originales o alterándolos con todos los recursos de la técnica (solarización, eliminación de tonos, tramado).

De ahí que la técnica deba ser lo primero que el fotógrafo tiene que dominar antes de sumergirse en la aventura del arte. No existe posibilidad de expresión artística sin conocimiento técnico, y eso será válido para todas las artes. Lo que de igual forma será requisito necesario para todo aquel que intente acercarse al análisis, la interpretación y lectura de una imagen fotográfica. No así para aquel que sólo busque recrearse en la contemplación de una imagen.



6.- Bibliografía.

- Abbagnano, Nicola, *Diccionario de filosofía*, F.C.E., México, 1994.
- Alarcos Llorach, Emilio, *Gramática de la lengua española*, Real Academia Española, Espasa-Calpe, Madrid, 1994.
- Alonso, Martín, *Ciencia del lenguaje y arte de estilo, teoría y sinopsis*, Aguilar, Madrid, 12ª edición, 1978.
- Auge, Marc, *Las formas del olvido*, Gedisa, Tr. Mercedes Tricás y Gemma Andújar, 1ª edición 1998, España.
- Aristóteles, *Parva Naturalia*, Tr. Jorge A. Serrano, Alianza, Madrid, 1993.
- *Poética*, Aguilar, Tr. Francisco de P. Samaranch, España, 2ª edición, 1966.
- *Obras Filosóficas*, Los Clásicos, publicados bajo la dirección de Alfonso Reyes, et. al., Tr. Lilia Segura, Editorial Cumbre, México, 1982.
- Arnheim, R., *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador. Nueva versión*, Tr. María Luisa Baleseiro, Alianza, Madrid, 2000.
- *El pensamiento visual*, Tr. Rubén Masera, Paidós, Barcelona, 1986.
- Aumont, J., *La imagen*, Tr. Antonio López Ruiz, Paidós, Barcelona, 1993.
- Barnet, Belinda, *Technical machines and evolution*, en www.ctheory.net/text_file.asp?pick=414, marzo 16 de 2004.
- Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso, Imágenes, gestos, voces*, Tr. C. Fernández Medrano, Paidós Comunicación, Barcelona, 1986.
- *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Paidós, Tr. Joaquim Sala-Sanahuja, España, 1ª edición 1990.
- *La aventura semiológica*, Tr. Ramón Alcalde, Paidós Comunicación, Barcelona, 1997.

- Baudrillard, Jean, *El intercambio imposible*, Cátedra, España, 2000.
- Bazin, Andre, *¿Qué es el cine?*, Tr. José Luis López Muñoz, Rialp, Madrid, 1966.
- Bee, Hele, *El desarrollo del niño*, Tr. Jeanette Insignares Melo, Harla, México, 1975.
- Bello, Andrés, *Gramática de la lengua castellana*, Edaf, Madrid, 1984.
- Berger, John, *Modos de ver*, Tr. Justo G. Beramendi, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1997.
- Biervliet, Jules Jean van, *La memoria*, Tr. Martín Navarro, D. Jorro, Madrid, 1912.
- Bourdieu, P., *La fotografía. Un arte intermedio*, Tr. Tununa Mercado, Nueva Imagen, México, 1989.
- Calabrese, Omar, *El lenguaje del arte*, Tr. Rosa Premat, Paidós, España, 1987.
- Casasus, José María, *Teoría de la imagen*, Salvat Editores, Barcelona, 1973.
- Casetti, F. y Federico di Chio, *Cómo analizar un film*, Tr. Carlos Losilla, Paidós, Barcelona, 1991.
- Certeau, Michel de, *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, México, 1996.
- Cohen, Jozef, *Sensación y percepción visuales*, Tr. Francisco González Aramburo, Trillas, México, 1991.
- Costa, Joan, *La fotografía, entre sumisión y subversión*, Trillas, México, 1991.
- *La esquemática. Visualizar la información*, Paidós, Barcelona, 1998.
- Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*, Tr. Ramón Hervás, Paidós, España, 1994.
- Deely, John, *Los fundamentos de la semiótica*, Tr. José Luis Caivano, Universidad Iberoamericana, México, 1996.

- Deledalle, Gerard, *Leer a Peirce hoy*, Tr. Lia Varela, Gedisa, Barcelona, 1996.
- Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Tr. Celia González, Paidós Comunicación, Barcelona, 1984.
- *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Tr. Irene Agotf, Paidós Comunicación, Barcelona, 1987.
- Dember, W. y Warm, J., *Psicología de la percepción*, Tr. Celia González, Alianza. Madrid, 1990.
- Dondis, D. A., *La sintaxis de la imagen, introducción al alfabeto visual*, Tr. Justo G. Beramendi, Gustavo Gili, Barcelona España, 1992.
- Dubois, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Tr. Graziella Baravalle, Paidós, 1ª edición 1986, España.
- Eco, Umberto, *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*, Tr. Francisco Serra Cantarel, Lumen, Barcelona, 1989.
- *Tratado de semiótica general*, Tr. Carlos Manzno, Nueva Imagen-Lumen, Barcelona, 1991.
- *Cómo se hace una tesis*, Tr. Lucila Baranda y Alberto Clavera Ibáñez, Gedisa, México, 1984.
- *Los límites de la interpretación*, Tr. Helena Lozano, Lumen, Barcelona, 1992.
- Enciclopedia Práctica de Informática, Volumen 1, Algar, Barcelona, 1986.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, Espasa - Caple, 1ª edición 1926, Madrid, Tomo 34, 1975.
- Flusser, Vilem, *Hacia una filosofía de la fotografía*, Tr. Eduardo Molina, Trillas, México, 1990.
- Font, Domenec, *El poder de la imagen*, Salvat Editores, Barcelona, 1973.

- Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997.
- *Ciencia y Fricción. Fotografía, naturaleza, artefacto*, Murcia, España, Mestizo A.C., 1998.
- Foster, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*, Tr. Alfredo Brotons Muñoz, Akal, España, 2001.
- Freund, Gisele, *La fotografía como documento social*, Tr. Josep Elias, Col. Gustavo Gili Fotografía, Barcelona, 1983.
- García Alonso, Luz, *Ética o filosofía moral*, Diana, México, 1993.
- Gauthier, G., *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Tr. Dolores Jiménez Plaza, Cátedra. Barcelona, 1983.
- Gibson, J.J., *La percepción del mundo visual*, Tr. Enrique L. Revol, Infinito, Buenos Aires, 1974.
- Goldstein, B., *Sensación y percepción*, Debate, 1991.
- Gombrich, E.H., *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Tr. Gabriel Ferrater, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Tr. José María Valverde, Debate, Madrid, 1998.
- *La imagen y el ojo*, Tr. Alfonso López Lago y Remigio Gómez Díaz, Alianza Editorial, Madrid, 1987.
- González Alonso, Carlos, *Principios básicos de comunicación*, Trillas, México, 1994.
- González de Luna, Eduardo M., *Filosofía del sentido común*, Colección Posgrado UNAM, 1ª ed., México, 2004.
- González Ochoa, César (Coordinador), *Filosofía y semiótica. Algunos contactos*, UNAM, México, 1997.

- *Apuntes acerca de la representación*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 1997.
- Gubern, R., *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994.
- *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Ed. Lumen, Barcelona, 1987.
- Guiraud, Pierre, *La semántica*, Tr. Juan A. Hasler, FCE, México, 1995.
- *La semiología*, Tr. María Teresa Poyrazian, S.XXI, México, 1999.
- Hall, Calvin S., *Compendio de psicología freudiana*, Tr. Martha Mercader, Paidós, 10ª reimpresión, México, 1990.
- Ivins, Williams, *Imagen impresa y conocimiento*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
- Izquierdo, Ivan, *¿Que es la memoria?*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992.
- John, Erwin Roy, *Mecanismos de la memoria*, Tr. Roberto Helier, Trillas, México, 1977.
- Joly, Martine, *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*, Tr. Gilles Multigner, Paidós Comunicación, Barcelona, 2003.
- Kristeva, Julia, *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*, Tr. María Antoranz, Editorial Fundamentos, Madrid, 1988.
- Lieury, Alain, *La memoria: Resultados y teorías*, versión castellana de Ramón Olives, Herder, Barcelona, 1978.
- Lister, Martin (Compilador), *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Tr. Elisa Sanz Aiza, Paidós Multimedia, Barcelona, 1997.
- Luhmann, Niklas, Raffaele de Georgi, *Teoría de la sociedad*, Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, México, 1993.

- Luhmann, Niklas, *Introducción a la teoría de los sistemas*, Universidad Iberoamericana, 1ª ed., México, 1996.
- Machado, Arlindo, *O quarto iconoclasmo. E outros ensaios hereges*, Rios Ambiciosos, Rio de Janeiro, 2001.
- McLuhan, Marshall, *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, Tr. Ramón Palazón, Ed. Diana, México, 1989.
- Mirzoeff, Nicholas, *Una introducción a la cultura visual*, Paidós, Barcelona, 2003.
- Moles, A., *La imagen. Comunicación funcional*, Tr. Gastón Melo Medina, Trillas, México, 1991.
- Moles, A. y Zeltmann, Claude, “La comunicación”, en *Planeación y desarrollo*, Núm. 5, Alpha, México, 1973.
- Nichols, Bill, *La representación de la realidad: cuestiones sobre el documental*, Tr. Josetxo Cerdan y Eduardo Iriarte, Paidós Comunicación, Barcelona, 1997.
- Novalis, *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*, Tr. Eustaquio Barjan, RBA Editores, Barcelona, 1994.
- Panofsky, E., *La perspectiva como forma simbólica*, Tr. Virginia Careaga, Tusquets, Barcelona, 1973.
- Pedoe, Dan, *La geometría en el arte*, Tr. Caroline Phipps, Gustavo Gili, Colección Punto y Línea, Barcelona, 1982.
- Peirce, Charles S., *Lecciones sobre pragmatismo (1903)*, Tr. Dalmacio Negro, Aguilar, Argentina, 1ª edición, 1978.
- *La ciencia de la semiótica*, Tr. B. Bugni, Nueva Visión, Buenos Aires, 1974.
- Pierantoni, Ruggero, *El ojo y la idea. Fisiología e historia de la visión*, Tr. Rosa Premat, Paidós, Barcelona, 1984.

- Pinillos, Díaz J.L., *Principios de psicología*, Alianza Universidad, Madrid, 1975.
- Pozo, J., *Teorías Cognitivas del Aprendizaje*, Morata, Madrid, 1994.
- Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Tr. Agustín Neira, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2004.
- Ruiz Vargas, José M., *La memoria humana: función y estructura*, Alianza, Madrid, 1994.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Antología Textos de estética y teoría del arte*, Lecturas Universitarias, UNAM, México, 1972.
- Sebeok, Thomas, *Signos: una introducción a la semiótica*, Tr. Pilar Torres Franco, Paidós Comunicación, Barcelona, 1996.
- Sebeok, Thomas A. y Jean Umiker, *Sherlock Holmes y Charles Peirce, El método de la investigación* (1979), Edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía / Universidad ARCIS, 2000.
- Scharf, Aaron, *Arte y fotografía*, Tr. Jesús Pardo de Santayana, Alianza Forma, Madrid, 1994.
- Sontang, Susan, *Sobre la fotografía*, Tr. Carlos Gardini, Edhasa, Barcelona, 1996.
- Soria, Teodoro D., *Psicología*, Esfinge, México, 1988.
- Sorlin, Pierre, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, Tr. J. José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
- Stelzer, Otto, *Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos*, Tr. Michael Faber-Kaiser, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- Taine, Hipólito, *Filosofía del arte*, Tr. Raymond Dumay, Porrúa, México, 1994.
- Todorov, Tzvetan, *Teorías del símbolo*, Tr. Enrique Pezzoni, Monte Avila, Caracas, 1981.
- *Los abusos de la memoria*, Tr. Miguel Salazar, Paidós, Barcelona, 2000.

- Tomas Ferre, José L., *Recorridos visuales: Estudios de diferencial semántico en torno a la imagen*, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Historia del Arte, Valencia, 1989.
- Toussaint, Florence, *Crítica a la información de masas*, Trillas, México, 1975.
- Vanlier, Henri, *Le non-acte photographique*, Les cahiers de la Photographie, n°8, 1982 en www.anthropogenie.be, febrero 25 de 2005.
- Velazquez, José M. y José Luis González de Alameda, *Manual de Psicología Elemental*, Minerva, México, 1973.
- Vilches, Lorenzo, *La lectura de la imagen*, Paidós, Barcelona, 1988.
- Villafaña, J., *Introducción a la Teoría de la imagen*, Pirámide, Madrid, 1985.
- Zunzunegui, S., *Pensar la imagen*, Cátedra, Madrid, 1989.
- W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.