

# La fotografía contemporánea como dispositivo<sup>1</sup> discursivo<sup>2</sup> y / o narrativo<sup>3</sup>

Teresa Lenzi<sup>4</sup>

## Resumen

Este texto propone una reflexión sobre la capacidad discursiva y / o narrativa de las imágenes fotográficas en general y de las fotografías en la contemporaneidad, en particular. De acuerdo con los planteamientos de Roland Barthes, la reflexión sitúa la cuestión de la 'naturaleza lingüística' de las imágenes fotográficas en su doble condición de imagen connotada e imagen denotada, *por lo cual, una imagen que está en conexión con el contexto cultural*. A esta idea y autor se añaden otros planteamientos y pensadores como Jean-Marie Schaeffer, Philippe Dubois, Régis Durand, Victor Burgin y Martine Joly con el propósito de ampliar referencias. Luego, la reflexión, caracteriza, siguiendo a Jacques Aumont, en el ámbito general, la narratividad, subrayando aspectos particulares de este tipo de estructura que, se comprende, podrá facilitar la aplicación de los entendimientos al uso de la fotografía contemporánea específicamente.

**Palabras Claves:** fotografía; fotografía contemporánea; capacidad narrativa fotográfica, capacidad discursiva fotográfica.

## Abstract

This article proposes to examine the discursive and/ or the narrative ability involving the photographic images, more specifically, the contemporary ones. Following Barthes' framework, this examination accounts for the linguistic nature of photographic images in terms of their two-folded aspect as connotative image and denotative image in which any image is closely connected with the cultural context. In this sense, other concepts and authors such as Jean-Marie Schaeffer, Philippe Dubois, Régis Durand, Victor Burgin and Martine Joly have also been

---

<sup>1</sup>. Conforme Aumont (1990, p. 202): "(...) el dispositivo es lo que regula la relación del espectador con sus imágenes en un cierto contexto simbólico. (...) este contexto simbólico es también, necesariamente, un contexto social, puesto que ni los símbolos ni, más ampliamente, la esfera de lo simbólico en general, existen en abstracto, sino que son determinados por las condiciones materiales de las formaciones sociales que los engendran. Así, el estudio del dispositivo es forzosamente un estudio histórico: no hay dispositivos fuera de la historia."

<sup>2</sup>. Discursivo, va.1. Adj. Que discurre (reflexiona). 2. Adj. Propio del discurso o del razonamiento (*Diccionario de La Lengua Española*, 2003). Discurso (Lat. Discursus: conversación) 1. En la acepción tradicional de la palabra, el discurso no es una simple secuencia de palabras, sino un modo de pensamiento que se opone a la intuición. 2. La filosofía contemporánea, especialmente la filosofía del lenguaje, la hermenéutica y el existencialismo consideran el discurso (...) como el campo propio de la constitución del significado en el cual se establece la red de relaciones semánticas con la visión del mundo que presupone (JAPIASSÚ; MARCONDES, 1996).

<sup>3</sup> El interés por el tema de esta investigación es una consecuencia de la práctica artística y docente en el área de fotografía, en la cual actúo desde 1993. Durante el Máster en el PPG / Poéticas Visuales / IAV / UFRGS /1996 - 1997, en el desarrollo del tema de la investigación, la predominancia discursiva y/o narrativa en las prácticas fotográficas contemporáneas se reveló como una cuestión que merecía atención. Así, se convirtió en proyecto de doctorado que fue sometido y aprobado por la CAPES y la Universidad de Castilla-La Mancha/ Cuenca/ España, en el *Programa de Arte e Investigación* – al cual estuve vinculada como becaria CAPES (enero /2004 - Noviembre /2007). De esa investigación resultó la tese intitulada *La fotografía contemporánea en el intersticio de las instituciones*, que trató de las prácticas fotográficas contemporáneas bajo la influencia de los procesos retro-alimentadores promovidos por las diferentes instituciones socioculturales de la actualidad, especialmente los medios comunicativos y publicitarios. El texto que aquí se presenta es un fragmento de las reflexiones que constituyen el cuerpo de la tesis.

<sup>4</sup> Doctora en *Arte e Investigación* / UCLM / España. Maestra en Poéticas Visuais / UFRGS. Docente del *Curso de Artes Visuais* / ILA / FURG, en Fotografía, en Historia, Teoría y Crítica de Arte Contemporánea y en Metodología de la Pesquisa. Coordina un Proyecto PROBIC / CNPq y un Proyecto de Calificación de Auxilio a la Docencia /CAPES.

considered in order to broaden the discussion. Thus, this article conveys, following Jacques Aumont, in its broader sense, the narrative structure as well as its particular aspects which, in turn, may facilitate their incorporation into contemporary photographic practice.

**Key words:** photography, contemporary photography, photography discursive device, photography narrative device.

### **Discursos en y sobre fotografía**

Empezamos con un esclarecimiento básico y operatorio en cuanto al uso y significado de los términos, retórica, discurso -y otros correspondientes- en el contexto de este texto. Estos términos pueden e deben ser distinguidos en dos modalidades: retóricas y discursos 'sobre' la fotografía, y retórica y discursos 'en' la fotografía. La primera parece ser una tarea menos complicada dado que se hace referencia al conjunto histórico de debates, a toda formulación de conceptos, teorías, críticas y análisis sobre lo 'fotográfico' en su conjunto.

Distinguir y discurrir sobre la segunda, es tarea menos fácil, ya que para llevar a cabo este propósito es necesario, como condición *sine qua non*, admitir que las fotografías constituyen y se constituyen de retóricas. Es decir, poseen, revelan, o conforman retóricas.

Las retóricas 'sobre' lo fotográfico tienen su inicio concomitantemente con el surgimiento de la invención fotográfica, y desde entonces, aunque de manera incipiente, toman forma a través de discursos que abarcan desde las tentativas de explicar la naturaleza del proceso hasta discursos detractores del medio, o propagandísticos y defensores de sus calidades. En fin, distintos discursos e intereses – y la forma y el contenido que estos discursos vehiculan, a ellos atienden.

En el paso del tiempo la retórica sobre la fotografía se especializa y se puede identificar una amplitud de discursos que abarcan propósitos estéticos, historiográficos, artísticos, sociológicos, políticos, económicos. Y aquí, cada caso es un caso. Las formulaciones conceptuales estéticas, por ejemplo, en el caso de lo fotográfico, concentraron y concentran atención en sistematizar, comprender y explicar las prácticas artísticas materializadas a partir del medio fotográfico. El objetivo de las sistematizaciones historiográficas fue y es el de relatar la historia del medio y de sus materializaciones. Sin embargo, los discursos propagados bajo intereses aparentemente tan precisos y distintos entre sí están conectados en un mismo propósito: el de establecer y mantener en el ámbito colectivo los

paradigmas fotográficos que deberán ser seguidos por sus practicantes. Los discursos 'sobre' lo fotográfico, es decir, el conjunto de las interpretaciones que fueron y continúan siendo elaboradas sobre la fotografía- definieron y seguirán definiendo la comprensión colectiva sobre lo que es y lo que significa una fotografía; definirán los estilos y / o categorías fotográficas, o como entiende Simón Watney (apud RIBALTA, p. 296) 'nuestro foto-alfabetismo'. Y esto ocurre especialmente porque tales retóricas se encuentran albergadas por el conjunto de las instituciones académicas, políticas, culturales, económicas etc. (conforme se enfoca en la tercera parte de esta tesis) que definen y son eficientes en la organización y propagación de las retóricas 'sobre' lo fotográfico.

Si se considera esta premisa como verdadera, no se podrá negar, por una cuestión de coherencia, que los discursos, o las retóricas formuladas y enunciadas 'sobre' la fotografía inciden sobre la 'retórica fotográfica' misma – siempre y desde que se reconozca el potencial discursivo de la fotografía.

### **Una historia a partir de la cual pensar el potencial discursivo de las imágenes fotográficas**

(...) la mayor parte de la práctica fotográfica es, de hecho, 'scripto-visual'.

Victor Burgin

En 19 de agosto (en el que se conmemora el día del fotógrafo) del año 1988, la empresa fotográfica **Fotóptica**, representante de la transnacional **Kodak** en Brasil, presentaba una publicidad (figura. 01), - que obtuvo mucho éxito - en un periódico de la ciudad de São Paulo, Brasil<sup>5</sup>. Su elemento de impacto era un título provocativo: **Una fotografía vale más que mil palabras.**

La publicidad presentada la fotografía como un objeto contenedor de historias, para más allá de sus límites visuales, en el término que Jacques Aumont definió como el 'fuera de campo' fotográfico (tema al cual volveremos a tratar). Y dicha publicidad demostraba la certeza de los creadores y emisores del mensaje cuanto a la importancia y la función que podría cumplir la imagen en la sociedad del siglo XX: la influencia de la imagen sobre la palabra y el poder persuasivo de una imagen. Por otro lado, subrayaba el potencial discursivo latente en esa fotografía y en las fotografías en general. El interés por investigar la fotografía a partir de su capacidad discursiva o comunicativa se reveló en este momento, y a partir de este suceso empezó a tomar forma la idea de examinar los usos y prácticas

---

5. Publicidad de la empresa *Fotóptica*, periódico *Folha de São Paulo*, São Paulo, Brasil, 19 de agosto de 1988.

fotográficas en la contemporaneidad artística, desde las relaciones que ésta podría establecer con el poder 'educador' del sistema informativo, comunicativo, comercial y de ocio de este nuestro tiempo.



Figura. 01: **Uma fotografia vale mais que mil palavras**,  
Empresa Fotóptica, Folha de São Paulo, São Paulo,  
Brasil, agosto de 1998, Fuente: Lenzi, 2007.

El tema de la capacidad comunicativa y discursiva de las imágenes en general y de la imagen fotográfica en particular es recurrente en el ámbito académico, es decir, ya tiene historia y biografía. Es un tema estudiado por el psicoanálisis y la lingüística, y que, en general, divide a los expertos de las distintas áreas. Todavía, sobre el tema no hay un único entendimiento u orientación, sino innumerables especulaciones. En el caso específico de la fotografía, la cuestión se abre en distintas corrientes de pensamiento. Entre los estudiosos que tratan del tema a partir de las bases de la semiología o de la semiótica<sup>6</sup>, la discusión se

---

<sup>6</sup> Hacemos referencia a la Semiología en razón de que algunos autores aquí citados y que analizaron la imagen fotográfica, como Roland Barthes - que desarrolló su propia semiótica - partieron de la semiología estructural de Saussure y Hjelmslev (que se preocupa por 'la vida de los signos en el ámbito social'), aunque hayan transgredido los límites de la misma. Por otro lado, decimos semiótica por el hecho de que otros pensadores, en especial Philippe Dubois, han profundizado en la reflexión acerca de la imagen fotográfica con base en los principios de C. S. Peirce (quien dedica la atención al sentido suscitado por el signo). Sin embargo, se entiende que el conjunto de las retóricas sobre la fotografía y sus reformulaciones – es decir, las bases a partir de las cuales emprendemos nuestras reflexiones – son consecuencias de unos diálogos y unas retro-alimentaciones entre las diferentes corrientes. Tanto es así, que Dubois, en *El acto fotográfico*, construye una trayectoria teórica propia en la cual encuentra aproximaciones conceptuales entre los principios de la semiótica de C. S. Peirce y el concepto de referencia propuesto por Barthes. No ignoramos la existencia de diferentes corrientes semióticas históricas como la norteamericana de C. S. Peirce, la francesa, a partir de Algirdas Julien Greimas, y aún la semiótica rusa o semiótica de la cultura que tiene como exponente a Iuri Lotman. El campo de la semiótica es un campo nuevo que surgió en el siglo XX y que se encuentra en constante reestructuración y revisión. Ha sufrido desde su surgimiento críticas sobre su excesivo formalismo y sobre el privilegio que atribuye al enunciado en detrimento de la enunciaci3n. Sin embargo, esas críticas ya no tienen raz3n de ser, porque, tal como postul3 Denis Bertrand (2003, p.14): "*A concep33o semi3tica do discurso vista como uma intera33o entre produ33o (por um sujeito enunciac3n) e apreens3o (ou interpreta33o por um outro sujeito enunciac3n) foi pouco a pouco se*

ramifica a partir de reflexiones que se centran en el estatuto del dispositivo fotográfico (la especificidad de la captura de la imagen fotográfica). Esto, a su vez, se subdivide entre la consideración del dispositivo como preponderantemente indicial (DUBOIS, 1994), o del dispositivo considerado indicial, mientras en estrecha relación con la circulación-recepción de la imagen fotográfica icónica por excelencia) en el ámbito social (SCHAEFFER, 1990), por ejemplo. Para Schaeffer (1990), la circulación y recepción de la imagen fotográfica en el ámbito social no se desprende jamás de su condición de imagen índice (imagen fotónica), lo cual significa decir que este tipo de imagen instituye (en la recepción) una relación de referencia entre la imagen fotográfica y su *'impregnante'*, en la cual la intencionalidad emisora no interviene (ya que para el fotógrafo es imposible codificar una *'emisión'* fotónica). Y esta sería una explicación incuestionable para justificar la incapacidad comunicativa de una fotografía en términos convencionales del término, según comprende Schaeffer, a quien volveremos más adelante.

Los planteamientos sobre la capacidad discursiva/comunicativa, o aún informativa de la imagen fotográfica, analizados en su conjunto y de forma generalizada, pueden dar la impresión de un conjunto de disidencias y antagonismos. Nada más equivocado. Los diferentes planteamientos resultan disímiles porque ubican la fotografía o las cuestiones de lo fotográfico en puntos distintos. No es lo mismo hablar de captación de la imagen que de la emisión de una fotografía. No es lo mismo ubicar el fotográfico en el ámbito del psicoanálisis que en el campo de la sociología, aunque cada vez se revele más necesaria la intercomunicación entre los distintos campos.

La ubicación de la capacidad comunicativa de la imagen fotográfica no está constreñida a los límites de los postulados semiológicos o semióticos –aunque no podamos ignorarlos- y quiere enfocar los usos de este tipo de imagen en el ámbito de la emisión y recepción de los discursos contemporáneos. En este sentido, es necesario enmarcar insistentemente que tratamos del uso de la

---

*aproximando da realidade da linguagem em ato, procurando apreender o sentido em sua dimensão contínua e estreitando cada vez mais o estatuto e a identidade de seu sujeito". (2003:14). Nuevos enfoques surgieron a partir de la década de 1980, tales como la semiótica social o sociosemiótica (Australia) a partir de estudios de Michael Halliday, la semiótica de las pasiones desarrollada por Greimas y Jacques Fontanille y la semiótica plástica propuesta por Jean-Marie Floch, sólo por citar algunos. Del conjunto de los nuevos enfoques importa destacar la convergencia de todos ellos hacia una desvinculación de la semiótica del *'estructuralismo stricto sensu'* - limitado a las estructuras formales - con vistas a metodologías abiertas, transdisciplinarias y cualitativas, capaces de atender la diversidad y complejidad de la sociedad contemporánea, polifónicas', tal como designó Massimo Canevacci. En verdad, estas iniciativas son la continuidad de otras, propugnadas por muchos otros expertos, en otros momentos, en muchas áreas del conocimiento – y en el caso de nuestro tema, en cierta manera, por Roland Barthes y mismo Philippe Dubois.*

imagen fotográfica y que consideramos que este uso, sea por parte del emisor, sea por parte del receptor, no está condicionado a un conocimiento especializado, sino por conocimientos estándar y condicionamientos culturales. Bajo esta delimitación, las prácticas fotográficas deben ser entendidas como resultado de una 'apropiación' y absorción de usos y prácticas fotográficas históricas metabolizadas por 'retóricas' masificadas.

El 'potencial discursivo', la 'capacidad retórica de la imagen', o el uso comunicativo de la imagen fotográfica - en conformidad y enfrentamiento con el lenguaje de la sociedad contemporánea - debe ser considerado a partir de la premisa de que las imágenes fotográficas han sido asimiladas históricamente en el imaginario simbólico como el *analogon* perfecto de la realidad, imagen objetiva (denotada), y a la vez como una imagen-signo cambiante que puede ser leída e interpretada, a la cual se puede atribuir significados (connotada).

### **Potencial discursivo y retórico en la imagen fotográfica**

Así, la imagen fotográfica oscila entre dos sistemas, no es objeto original –es siempre segundo-, pero tampoco es duplicación, porque más que representar una entidad, representa un acontecimiento. Es un acto de narrativa, de palabra.

Maria do Carmo Serén

Al recurrir a la expresión 'un potencial discursivo', apelamos inmediatamente, por asociación, a la retórica. Ésta es una correspondencia inevitable cuando se hace referencia a la cualidad que tienen las imágenes para provocar pensamientos e ideas en los receptores. La retórica aplicada a las imágenes coge prestados sus fundamentos de la lingüística y, en líneas generales, propone examinar el juego de formas y sentidos existentes en los mensajes visuales. Para lograrlos, se basa en los procedimientos lingüísticos claves de la denotación, de la designación y de la connotación, procesos donde interviene un conjunto de figuras retóricas aplicables a cada caso de análisis y construcción visual.

Una descripción sintética y genérica de las principales claves de la retórica, permite decir que la denotación se refiere a los elementos más explícitos y evidentes, presentes en una imagen. En el caso de la imagen fotográfica, se refiere a aquellos elementos que mantienen estrecha relación con un referente, los elementos literales según Barthes. La designación se refiere a la capacidad de transmitir algo, es decir, posee una capacidad heurística o creativa para fortalecer los procesos de comunicación persuasiva. La connotación, a su vez, alude a los contenidos simbólicos de una imagen que no necesariamente son

comprensibles, visibles, explícitos. Los contenidos simbólicos suelen exigir un análisis más pormenorizado de los elementos reunidos en el conjunto visual de la imagen, o en el sistema global propiamente dicho (estructuras de conjunto o tropos), y de sus cualidades de semejanza con otros fenómenos visuales similares. Además, el análisis del contenido connotativo de una imagen traspasa las relaciones estrictamente visuales y/o formales ya que está asociado a la conformación simbólica del emisor y del receptor, en donde concurre un complejo de factores culturales, sociales y personales.

Barthes dedicó especial atención a las posibles relaciones de la fotografía y la pintura con el texto verbal. Para acercarse al tema, ha utilizado la estrategia de la indagación de una manera directa, a través de preguntas muy objetivas: ¿Cuál es el contenido del mensaje fotográfico? ¿Qué transmite la fotografía? ¿Es la pintura un lenguaje? ¿Siempre habrá texto en el interior, debajo o en el entorno de la imagen? En la secuencia de sus auto-interrogaciones y sus auto-contestaciones, se responde a sí mismo afirmando que (1986, p. 349) "*Para encontrar imágenes sin acompañamiento verbal, tendríamos que remontarnos a las sociedades parcialmente analfabetas, es decir, a una especie de estado pictográfico de la imagen (...)*".

Barthes puso en evidencia su creencia en la existencia de una naturaleza lingüística de las imágenes, subrayando que este tema siempre ha encontrado mucha resistencia por parte de los lingüistas, ya que las imágenes pertenecen a la categoría de 'código' analógico, y la analogía suele ser considerada como un sistema rudimentario y pobre<sup>7</sup> en relación a la lengua. Por esta razón, durante mucho tiempo, las imágenes fueron consideradas como centro de resistencia de sentido.

Comprendía Barthes que las imágenes no eran estructuras 'mudas', y tampoco los receptores de las imágenes, ya que estos, en cuanto seres típicos de la cultura y del lenguaje, tienden siempre a organizar, interpretar y significar aquello que ven, aquello que viven. En el conjunto de tales planteamientos, Barthes profundizará más en la problemática, al reconocer y afirmar que los métodos tradicionales de la semiología, como recurso de análisis de imágenes, son limitados, pues más allá de la inclusión del receptor, para lograr un análisis más completo, se hacía necesario traspasar los límites de la semiótica clásica, de

---

<sup>7</sup> Mantenemos en esa paráfrase del pensamiento de Barthes el vocabulario original, tal como la palabra 'pobre' utilizado por el autor. P. 27.

la "(...) de la era del modelo, de la Norma, del Código, de la Ley, o, si así lo preferimos, de a teología." (BARTHES, 1986, p. 155). Tesis que llevará a cabo en *La cámara lúcida* – reflexión donde hace hincapié en dar importancia a la interacción entre la fotografía y el sujeto en los análisis de las imágenes fotográficas -, al estructurar dos categorías de acceso a la imagen fotográfica: el *studium* y el *punctum*. Este trabajo ha significado para Barthes transgredir los límites estrictos de los sistemas semiológicos ya que, a través del *punctum*, él proponía una vía interpretativa para las imágenes, desde la experiencia particular del receptor de la fotografía.

La metodología personal desarrollada por Barthes en su intento por encontrar las respuestas que buscaba, aunque partiendo de la semiología y del concepto de signo, ha añadido importancia al *sujeto-receptor*. *Concebía él que el signo, ya cargado de un sentido cultural, vuelve a ser animado al recibir del sujeto un reconocimiento particularizado. Sus reflexiones ponen en relieve que la intervención personal del receptor es lo que da vida a la fotografía, y que de otra manera esta estaría confinada a su condición denotada de una imagen literal, de mensaje objetivo.*

Ya, en *El mensaje fotográfico*, el autor concentra la atención en las fotografías periodísticas –aunque las reflexiones se extiendan a la fotografía en general-, especialmente en la paradoja estructural de este tipo de imágenes, que permiten la coexistencia de dos mensajes: el mensaje sin código, denotado (emanado de la semblanza, del análogo fotográfico) y el codificado (lo que sería el sentido del ‘arte’ o el tratamiento artístico, la escritura o la retórica de la fotografía) (BARTHES, 1986, p. 14-5). Para Barthes, esta paradoja estructural coincidía con una paradoja ética, que él presentaba a modo de pregunta: ¿cómo puede ser entonces, la fotografía, a la vez ‘objetiva’ e ‘investida’ de otros significados, (naturales y culturales)?

La paradoja fotográfica formulada por Barthes se revela como herramienta clave, inaugural, para abordar el tema de la ‘potencia discursiva’ de la fotografía en el contexto de un conjunto significativo de obras fotográficas contemporáneas. La paradoja, entendida como la capacidad de la fotografía para conservar su credibilidad como registro de un hecho concreto, imagen figurativa, y a la vez para presentarse como polisemia abierta a la sorpresa y a la continua elaboración de sentido. La doble capacidad para ser una imagen ‘objetiva’ en el sentido de que nos ‘dice’: aquí hay un árbol, aquí hay un niño, y a la vez, imagen abierta a

innumerables interpretaciones y especulaciones.

Recordemos, como ejemplo de esta situación, la relación entre el arte conceptual y el arte Pop con la fotografía, tendencias que se han acercado al fotoperiodismo al utilizar imágenes instantáneas, pretendidamente documentales y a la vez preconcebidas – que han sido asimiladas, y se mantienen, en la práctica fotográfica contemporánea. Es decir, independientemente de la forma que adquiera la fotografía, o del contexto donde esté insertada, esta intención y éste comportamiento artístico se revelan como punto común. De ahí que los planteamientos *barthianos* citados, flexibilizados en esta investigación, seguirán proveyendo de elementos imprescindibles al análisis de la imagen fotográfica.

Para crear una relación de contraste con el pensamiento de Barthes volvemos a Schaeffer (1996, p. 151-6). En el capítulo conclusivo del libro *La imagen precaria*, el autor dedica el último ítem a plantear la imposibilidad de analizar la fotografía desde un plano estético formal y temático a la vez. Para ello, recupera, el '*juicio del gusto*' postulado por Kant, y desde ese fundamento, la relación del juicio con el sentimiento estético, y del juicio del objeto con la obligatoriedad de la existencia de por lo menos dos necesidades mínimas: que el objeto en juicio presente características (formales u otras) identificables públicamente y descriptibles por los miembros de la comunidad de gusto en la cual el juicio es formulado; así como que tales rasgos descriptivos hayan dependido de elecciones hechas por el individuo creador de la obra.

La fotografía correspondería minimamente, de acuerdo con Schaeffer, a estos criterios. En una larga argumentación, en la cual se vale de la comparación entre las imágenes fotográficas y las pictóricas, el autor detalla las circunstancias de esta aporía en el plan formal: a diferencia de la historia de las imágenes pictóricas que se inscriben en una tradición histórica concreta, de reconocimiento público, la fotografía estaría históricamente pendiente de una problemática formal concreta. En cuanto al plano temático el autor se centra en la cuestión del mensaje de la imagen que él considera problemático porque se hace necesario distinguir dos variedades de la interpretación temática. En primer lugar la interpretación del mensaje. En segundo, la interpretación 'segunda' de ese mensaje interpretado. Entiende Schaeffer que una imagen fotográfica no permite interpretación, porque ella no quiere decir nada y no dice nada, *sino que muestra*, con lo cual descarta el primer problema. *Pero, nos dice, se podría intentar adecuar el segundo tipo de interpretación: la imagen, por supuesto, no nos dice nada, nos muestra algo, pero al mostrarnos algo, quiere decirnos algo.*

En su entender lo que la fotografía muestra es la 'simbolización' de un mensaje. Así, entiende que una obra puede ser simbólica o alegórica desde que este carácter simbólico sea de reconocimiento explícito o implícito en el contexto histórico, que ese carácter alegórico sea de dominio público. Entretanto, aunque que reconociendo la legitimidad de la interpretación simbólica de una obra de arte, entiende que (1996, p. 154) "(...) *la mayoría de las obras, verbales o no, no son explícitamente ni implícitamente, por su contexto histórico, simbólicas o alegóricas, así que (...) el paso mismo del universo interpretado al universo interpretativo escaparía a todo criterio público*".

Es imprescindible también destacar que la reflexión desarrollada por el autor tiene (en palabras suyas), como punto de partida la materialidad del dispositivo fotográfico (la impresión fotónica) y no la imagen fotográfica porque, como comprende, es esta materialidad la que nos permite distinguir la imagen fotográfica de la pintura, por ejemplo. Y esta característica fotónica es lo único que permite considerar la fotografía como prueba de algo, en este caso, prueba de la existencia del 'impregnante', y que por otro lado ancla la imagen a su impregnante limitando su capacidad de elaborar 'mensajes' (SCHAEFFER, 1996).

Recuperamos a Schaeffer porque entre los pensadores que se dedican a la fotografía, él se distingue de los demás por reconocer que la fotografía, entre otras características, es esencialmente un 'signo de recepción'. En este sentido destacamos dos de sus planteamientos: el primero que dice que para analizar este tipo de imagen es necesario captarla en la dimensión de su circulación social. El segundo, por el enfoque de la problemática del mensaje fotográfico cuando dice que esta problemática reside en el hecho de que la simbología o alegoría escapan al dominio público en cuanto método, razón por la cual la capacidad comunicativa de la fotografía no se concretizaría.

*Encontramos ahí una relación por inversión y complementariad con la problemática que enfocamos.* Indiscutiblemente, los criterios interpretativos públicos no corresponden a normas, con lo cual, realmente no pueden constituir un 'modelo', por lo tanto según el *juicio del gusto* no podrían constituir un *objeto de gusto* legítimo en el ámbito público.

Todavía, en un capítulo anterior de su reflexión, Schaeffer retomaba a Barthes y cuestionaba la relación que este último establecía entre el código connotativo y el hecho de que ciertos objetos poseen un valor simbólico en una cultura

determinada porque en el entendimiento de Schaeffer (1996, p. 70-1) "(...) *la función simbólica de ciertos objetos no constituye, a decir verdad, un valor connotativo de la imagen, ya que concierne el impregnante. (...) si el elemento icónico 'paloma' puede connotar la paz, es porque se considera la paloma como símbolo da paz.*"

Ahora bien, considerando la estandarización de las prácticas comunicativas mediáticas fundadas en estereotipos culturales que impregnan y, en consecuencia, 'alfabetizan' el mundo a partir de la emisión repetitiva de valores de belleza, de salud, de comportamiento, preguntamos: ¿no sería necesario reconsiderar esta cuestión? En relación a la práctica fotográfica en sí, también se puede indagar si el uso de equipamientos fotográficos como extensión del cuerpo y la diseminación de la práctica *amateur* fundadas con valores pseudo-profesionales o profesionales (que mantienen estrecha relación con los sistemas mediáticos) no estarían generando y repercutiendo valores fotográficos antes desconocidos.

Schaeffer admite que, a lo largo de la historia de la fotografía, determinadas configuraciones de efectos técnicos o figurativos - especialmente los elementos ligados a la morfología de la imagen, ya sea la composición figurativa ya la organización óptica: modalización de la luz, efectos de '*flou*' o de granulado, juego de contrastes, variaciones de la profundidad de campo, etc. - han adquirido un valor de estereotipos, es decir, de funciones simbólicas perfectamente convencionales (1996, p. 70-1).

Es decir, una determinada forma de manejar un elemento formal puede funcionar como un carácter convencional de cada época. Para el autor, ese convencionalismo no corresponde al dispositivo fotográfico, sino al estatuto comunicacional de la imagen.

Releer los razonamientos de Schaeffer ha aportado luz sobre lo que queríamos enfatizar desde el principio, ya que cuando hablábamos de fotografías nos referíamos a los usos que se hacen en la contemporaneidad y que consideramos cada vez más aproximados a una intención comunicativa - al estatuto comunicacional de la imagen fotográfica, circunstancial y cambiante en consonancia con los valores culturales del momento. Los usos y las prácticas fotográficas reproducen la simbología de la sociedad contemporánea, por adhesión o reacción, pues si se ambicionan comunicativas, ya no pueden actuar desde fuera de este esquema. Los medios crean, median y hacen reverberar los

estereotipos del momento como pautas del día.

Volcamos ahora a la cuestión específica de la fotografía como una 'representación' resultante de un dispositivo artificial y reductor de una(s) determinada(s) realidad(es). Así comprendida, la fotografía es una reducción a un plano de diversas cualidades: colores, olores, dimensiones y movimientos que originalmente estaban contenidos en el referente del que ha sido sacada la imagen. La fotografía es por tanto figura –a pesar de que su génesis automática atestigüe la existencia del referente- imágenes de cosas con las cuales no pueden ser confundidas.

Dicho esto, hay que considerar que en la ejecución de la fotografía - y no sólo en la fotografía de fotoperiodismo - concurren también las intencionalidades anheladas por parte del emisor. Y estas intencionalidades expresan valores e ideologías de una determinada coyuntura social. Lo que nos lleva a la conclusión de que la fotografía es una construcción que mezcla y matiza convenciones y particularidades y por ello produce un tipo de imagen 'impregnada de sentido', originada por la aspiración de producir algún discurso, un enunciado y una enunciación.

### **La enunciación, el discurso y la narratividad**

La enunciación puede ser comprendida como un 'lugar' desencadenante de procesos de significación, el del proceso discursivo, una estancia provocadora de pensamientos, tal como los textos verbales. El texto verbal, como ya se ha definido históricamente, es producto del lenguaje verbal, que es a su vez una estructura discontinua, formada por unidades discretas, distinguibles claramente las unas de las otras, susceptibles de ser aisladas, permutadas y suprimidas, y que comprende al principio una estructura superficial y otra más profunda que se revela a cada uno de sus receptores de una manera heterogénea.

¿Qué argumentos permiten considerar la fotografía como enunciado? No es posible equiparar la fotografía con los textos verbales, ya que los contenidos de una fotografía se sostienen en un conjunto heterogéneo, que coordina en los límites de un texto diferentes categorías de signos plásticos- colores, formas, composición, textura, estructurados en sistemas simbólicos. No obstante, aunque las fotografías no estén constituidas por unidades discretas y discontinuas como los textos verbales, la distinción entre sus diferentes componentes y las unidades mínimas autónomas de una imagen, por ejemplo, pueden ser recuperadas por el

principio de la permutación<sup>8</sup>, estrategia que permitiría a su vez, distinguir los diversos componentes que constituyen esta imagen y así hacer desvelar 'su texto'.

Martine Joly (1986) centra el interés de esta cuestión en las posibilidades de interpretación de las imágenes a partir de su significación- no de la emoción o del placer estético – y propone la utilización de los principios de la lingüística (recuperando a Barthes) para analizar la naturaleza de los diversos elementos que componen un mensaje visual. Así, Joly comprende que la utilización del procedimiento de la permutación, - proceso de sustitución de los elementos constantes en el mensaje (por otros no constantes)- permite distinguir en la estructura de una imagen, cualquier imagen incluidas las fotografías, sus componentes: los signos plásticos (color y forma), los signos icónicos (motivos reconocibles) y los signos lingüísticos (los textos). La asociación mental tiene el mérito de permitir descubrir las unidades y elementos relativamente autónomos contenidos en una imagen e identificarlos como formas, colores, clases de objetos y hechos, signos icónicos, etc. Es a la vez un procedimiento de interpretación de las formas y de los motivos por aquello que son (su presencia), -cosa que hacemos con relativa espontaneidad, ya que hemos sido históricamente preparados para ello- pero también y sobre todo, por aquello que no son (ausencia, el fuera de campo).

El recurso de la permutación exige un ejercicio de imaginación necesario para sustituir una cosa existente en la imagen por otra no existente, y esto sólo es posible a partir de la existencia del receptor, que es el agente poseedor de la capacidad de imaginar. Es el receptor quien, delante de imágenes reconocibles, activa la imagen, ya que la interpreta aportándole su experiencia, sus vivencias y entendimientos. Esto se aplica también a aquellas fotografías aparentemente 'cerradas' en un mensaje de carácter directo, que de hecho no existen en cuanto tal. Ningún color es único ante distintos ojos y percepciones. Ningún grito de dolor congelado en una fotografía es único. La fotografía, a pesar de su naturaleza de rastro o marca de hechos reales, se revela abierta a las permutaciones y polisemias de la imaginación cultural humana, como entiende Barthes (1986, p. 27), "(...) se desarrolla bajo la forma de una paradoja: paradoja que insiste en hacer un lenguaje de un objeto inerte y transformar la incultura de un arte 'mecánico' en la más social de las instituciones."

---

8. *Permutación*, procedimiento lingüístico que presenta dos principios básicos: oposición y segmentación, y que permite descubrir una unidad, un elemento relativamente autónomo, substituyéndolo por otro. Esto requiere que se disponga mentalmente de otros elementos similares.

Aunque el ejecutor de la fotografía sea un *amateur*, sus fotografías serán resultado de la elección de un punto de vista, de un determinado movimiento de la cámara fotográfica, influenciados por valores estéticos, culturales, artísticos. Y estas decisiones, aunque resulten sencillas y aparentemente espontáneas, son por sí mismas reveladoras de una opinión, de una intención, de unos gustos o valores culturales. Las fotografías no son la naturaleza. Son expresiones de una cultura. Los hombres no son sólo naturaleza sino resultado de la cultura, consecuencia del lenguaje.

El resultado de la elección de unos elementos en detrimento de otros, de la composición resultante, es el objeto fotográfico. No obstante, este objeto es capturado por el receptor como un conjunto estructurado de datos. Pero será capturado por sus ojos, sus sentidos, su conocimiento, en fin, su cultura. ¿Qué relación establecen los receptores con este objeto? ¿Cómo lo ven? ¿Cómo lo comprenden? ¿Cómo lo decodifican? ¿Cómo le atribuyen sentido?

Aprehendemos las imágenes en su totalidad. Sin embargo, esto no significa que las veamos, percibamos y comprendamos de una manera íntegra y, especialmente no significa que la aprehensión sea determinada exclusivamente por los datos que pueda aportar la imagen. La percepción, aprehensión e interpretación de una imagen son resultado de un conjunto amplio, resultantes de varios procesos que acaparan desde la captura visual de la imagen (proceso físico, químico y nervioso), hasta las condiciones intelectuales, culturales, sociales, afectivas, religiosas, etc., de aquello que 've' la imagen.

Pese a la complejidad referida de la recepción de imágenes, consideramos necesario añadir a ello la cuestión de la temporalidad de las imágenes, especialmente de las fotografías, porque sin este elemento no se puede consumir ninguna narrativa. Las fotografías, desde su aspecto ontológico, son índices temporales, lo que quiere decir que en cada fotografía hay un 'tiempo' que está incluido allí, encerrado, embalsamado. Aun así, es tiempo indeterminable, de ahí que sea posible referirse a él como un tiempo atemporal. En algunas fotografías, por ejemplo, es posible incluso visualizar la inscripción temporal de la imagen, gracias a la duración de la exposición fotográfica.

No obstante, hay otro tiempo, el tiempo reinscrito temporalmente por el receptor, especialmente en el caso de las imágenes fijas. El tiempo de una imagen fija – diferente del tiempo de la imagen en movimiento - es determinado tanto por la

estructura y disposición de la imagen como por la percepción del receptor. Por lo tanto, las fotografías son imágenes temporales y temporalizadas -aunque estos conceptos no correspondan a las concepciones atribuidas a las imágenes cinematográficas y videográficas –que transcurren en el tiempo de acuerdo con su dispositivo, con la estructura que presenta y con la recepción.

Jacques Aumont (1992, p. 169-170) explica que allá de la clasificación de las imágenes en imágenes temporalizadas y no temporalizadas se hace necesario aun considerar que:

1) las imágenes que mezclan imágenes fijas con imágenes móviles (fotografías presentadas a través de proyectores en movimiento), que resultan en imágenes mutables, que no móviles.

2) las imágenes únicas que se mezclan con imágenes múltiples y ahí estaríamos hablando de una cuestión espacial, pero capaz de influir en la sensación de temporalidad. Ver una sucesión de imágenes es una experiencia espacio-temporal muy distinta de ver una única imagen. En una relación inversa se puede citar como ejemplo la impresión de un fotograma desplazado en una secuencia cinematográfica. La extracción de este elemento de su contexto, que lo transforma de imagen múltiple a imagen única, hace que el receptor perciba otro orden temporal.

3) las imágenes autónomas versus imágenes en secuencia que, según Aumont, resultan más un criterio semántico, pues la secuencia resulta de una serie de imágenes vinculadas por una significación (1992, p. 170).

Aumont considera la posibilidad de combinar diferentes parámetros en la producción y recepción de las imágenes, y afirma que los mecanismos de los dispositivos temporales son múltiples: en consecuencia las imágenes suelen tener una relación infinitamente variable en el tiempo: *"Hablando con propiedad, la dimensión temporal del dispositivo 'es' la vinculación de esta imagen, variablemente definida en el tiempo, con un sujeto espectador que existe también en el tiempo"* (1992, p. 171).

Tras esta delimitación sobre la temporalidad de las imágenes volvemos a la cuestión de la narratividad, en un ámbito más general, pero con vistas a una aplicación en el campo de las fotografías. Aumont (1992, p. 257-8) plantea esta cuestión de forma sencilla y eficiente: *"El 'relato', ya se sabe, es definido bastante estrictamente por la narratología reciente como un conjunto de significantes, cuyos significados constituyen una historia. Además, este conjunto*

*organizado de significantes – que transmite un contenido, la historia, supuestamente se desarrolla en el tiempo - tiene, al menos en la concepción tradicional, una duración propia, pues también el relato transcurre en el tiempo.”* Cree Jacques Aumont que la narrativa es un hecho temporal que resulta de la interacción entre un tiempo contenido en la imagen y el tiempo particular de quien con ella establece una relación.

Reconocemos con Aumont, que el elemento tiempo no es único, y tampoco determinante, en la inscripción de una narrativa. Hay que añadir a esto la cuestión del espacio, de la percepción espacial, porque éste permite realizar la aprensión del 'conjunto'. El espacio, esta dimensión física, es un receptáculo de acontecimientos en potencia, y el espacio representado casi siempre hace realidad esta potencialidad. Dice Aumont (1992, p. 261) *“Es lo que han observado diversos autores de la corriente semiológica: el relato se inscribe tanto en el espacio como en el tiempo, por consiguiente, toda la imagen narrativa, incluso toda imagen representativa, está marcada por los ‘códigos’ de la narratividad, antes incluso de que esta narratividad se manifieste eventualmente por una secuenciación.”*

Tenemos así la distinción de dos tipos potenciales de narración ligados a la imagen: el primero, el de la imagen única, el segundo, el de la secuenciación de imágenes. La narrativa se da tanto en el tiempo cuanto en el espacio, pero ella se inscribe menos en el tiempo que en la secuencia, es decir, en la sucesión de acontecimientos: *“(…) la imagen narra, ante todo, ordenando sucesos representados, ya se haga esta representación según el modo de la instantánea fotográfica, o según un modo más elaborado y más sintético (...)”* (AUMONT, 1992, p. 260).

No obstante, entiende el autor, la sucesión de acontecimientos no significa necesariamente la multiplicidad, ni necesariamente el desplazamiento secuencial y físico de imágenes. En el caso de la imagen fija, el criterio determinante será el de la ordenación de los acontecimientos, que podrán estar contenidos en una progresión perspectiva contenida en la imagen o a través de la asociación mental que el receptor pueda desarrollar con otros hechos. Entiende Aumont (1992, p. 262) que:

La representación del espacio y del tiempo en la imagen es, pues, la mayoría de las veces, una operación determinada por una intención más global, de orden

narrativo: lo que se trata de representar es un espacio y un tiempo diégeticos (...). La diégesis, como se sabe, es una construcción imaginaria, un mundo ficticio que tiene sus propias leyes, más o menos semejantes a las leyes del mundo natural, o al menos a la concepción cambiante diégetica, en efecto, está determinada en gran parte por su aceptabilidad social y, así pues, por convenciones y códigos, por los simbolismos en vigor en una sociedad.

La capacidad de imaginar, de asociar lo visible con las partes no visibles del espacio, se puede relacionar con aquello que en términos cinematográficos se denomina como el fuera de campo. A pesar de las resistencias académicas históricas, y de las limitaciones de la aplicación del término fuera de campo a las imágenes fijas - comparado con las imágenes en movimiento -, aun así puede ser bastante productivo hacer funcionar la noción del fuera de campo a propósito de las imágenes pictóricas o fotográficas, porque, como entiende Aumont (1992, p. 238), "*(...) el campo es un fragmento de un espacio recortado por una mirada, y organizado en función de un punto de vista, (...) es posible, a partir de la imagen y del campo que representa, pensar el espacio global del que ha sido tomado este campo (...).*" Aunque puntualice que,

De hecho, y cualquiera que sea en efecto la gran pertinencia de la noción de fuera de campo para la imagen fija, existe una diferencia irreducible entre ésta y la imagen móvil. En la imagen fija el fuera de campo permanece para siempre fuera de la vista, sólo es imaginable; en la imagen móvil, por el contrario, el fuera de campo es siempre susceptible de ser revelado (...)" (AUMONT, 1992, p. 238).

O como expresa Dubois (1986, p. 161),

(...) el fuera-de-campo no es otra cosa que lo excluido singular, inmediato, detenido de un estado-allí visible. Este es el estatuto fundamentalmente diferente de los dos tipos *off*: en foto el fuera de campo es literal, en el cine es metafórico".

La sensación y formulación de un fuera de campo - por parte del receptor/espectador - en las imágenes fijas, es en general, consecuencia de la existencia de elementos formales tales como, cualquier tipo de 'descentramiento', de 'des-encuadramiento', al cortar un objeto o personaje al límite del cuadro, ya que, así descentralizados, suelen dar la sensación de imprecisión, de algo inacabado, sugiriendo a este espectador que prolongue imaginariamente el cuadro más allá de sus límites físicos. El fuera-de-campo en la imagen fija permanecerá siempre invisible, como una prolongación imaginaria, momentánea,

e indefinida. Una prolongación que no se detiene siquiera por las limitaciones de bordes o marcos. El fuera de campo en la imagen fija funciona porque su ausencia se hace presencia instigadora. Y ahí reside su fuerza, en su poder invocador e indagador, sucesivamente reconstruido, retomado, provocando así infinitas especulaciones retóricas, así como narraciones.

A partir de este conjunto de pensamientos, afirmamos la fotografía como una potencia discursiva. Y, traspasando los científicismos y epistemes, nos resultaría satisfactorio seguir a Kevin Power cuando dice que la narración está en todas partes, en todos los lugares, en todas las imágenes, porque imágenes pueden ser vistas y conceptualizadas como proposiciones, porque la narración se encuentra en la estructura de la imagen misma: *“Lo que por supuesto distingue una narración es, entre otras cosas, su sintaxis, su ritmo, su armazón, la particularidad y peculiaridad de la visión expuesta, su tono y el poder geopolítico del lenguaje empleado”* (POWER, 2000, p. 23).

### **Maneras de hacer: la práctica fotográfica contemporánea y la probable búsqueda de un enunciado y comunicación más efectivos**

La fotografía es importante porque crea imágenes comunicativas, no objetos. A lo largo de los últimos 150 años, las imágenes fotográficas han cambiado de forma y significado. Y ahora, cuando sofisticados sistemas informáticos fabrican convincentes imágenes fotográficas sin necesidad de cámaras o negativos, y cuando los aficionados archivan sus instantáneas en discos para poder verlas en pantallas de televisión, resulta por demás obvio que la definición de fotografía necesita un replanteamiento. Tiene que haber otras historias de la fotografía más validas para el medio mismo, y para la vida.

Marvin Heiferman

La fotografía' en las prácticas artísticas contemporáneas quiere referir al híbrido e múltiple conjunto de prácticas fotográficas actuales en donde localizamos y reconocemos el 'uso masivo' de lo fotográfico, aquello que escapa a una lógica estricta del medio, en los términos de Durán, y que se encuentra bajo las influencias hegemónicas de la cultura mediática, tecnológica, estándar y globalizada. Un uso que condiciona su existencia contemporánea, una existencia que ya no permite ser analizada estrictamente a partir de las particularidades de los estatutos fotográficos. Tal como ha afirmado recientemente Régis Durand (*apud* MARTÍN, 2005):

La idea de una hegemonía de lo visual en nuestra cultura se ha convertido en un *leitmotiv*, una evidencia cuyas

consecuencias intentan analizar pensadores como Jacques Rancière o Bernard Stiegler. En efecto, nadamos en un flujo interrumpido de imágenes, y también de palabras, de sonidos, de ruidos (...), que tiende a convertirnos en consumidores pasivos. Nuestro trabajo, si queremos continuar existiendo como individuos, es precisamente reapropiarnos de lo simbólico, la partición, la diferencia. Por esta razón no hay que tener miedo de volver a sumergirse en la historia, de desmontar los mecanismos de producción, las técnicas, de señalar los desvíos y las contradicciones inherentes a la fotografía. La fotografía, por otra parte, no existe, no se trata más que de usos diferentes a lo largo del tiempo, de los que algunos son o se vuelven artísticos.

Al tratar de la fotografía en términos generales, se quiso evitar el encauzamiento del tema, para así poder concentrar la atención en 'lo fotográfico' -la significación y el uso artístico influenciado y entrelazado con las actividades y valores socio-culturales- como un conjunto de historias múltiples, pero amarradas por el hilo de la intención comunicativa. Es el uso dispar y masivo de la fotografía lo que permite situarla en la cumbre de las imágenes contemporáneas, como imágenes significantes. Signo típico – reconocido socialmente - de la visualidad y de la *imagerie* contemporánea. La mayor evidencia de ello reside en el hecho de que las fotografías pueden ser identificadas como signos -índices por naturaleza, iconos por semejanza, símbolos por deseo e intencionalidad de los emisores y receptores; es decir, por convención social. En la superficie plana de la fotografía habitan polisemias (connotaciones) expectantes, latentes, que pueden ser animadas y optimizadas a cada mirada. ¿Tabula rasa o universos infinitos? Depende del cruce entre la competencia y la habilidad del emisor, y de la intencionalidad y los universos particulares de los receptores (¿quién, cuáles, de qué manera?).

La fotografía parece ser el 'signo' perfecto de un tiempo tan anacrónico, atípico, hegemónico en cuanto lenguaje (comercial, publicitario, burocrático), y a la vez híbrido (donde fronteras territoriales y culturales son burladas y transgredidas), como éste que estamos viviendo, porque su potencial polisemia puede cumplir tanto el papel de cliché, o estereotipo, como presentarse como 'lenguaje' sofisticado, imbuido de metáforas y alegorías. De ahí su eficacia ante diferentes públicos: travesti de metalenguaje, siempre suele 'decir' cosas...

Comprendemos que el análisis del potencial discursivo y o narrativo de las fotografías contemporáneas y el uso y significado de las fotografías en la actualidad exige que se considere la confluencia de un conjunto epistemológico y

de vivencias -acumulados en 'el tiempo' e inseparables de su existencia- como factores que se interponen y se inmiscuyen en la percepción y comprensión de dichas fotografías. Tal conjunto, puede ser así resumido:

Desde el contexto socio-cultural:

- a) Son imágenes históricamente aceptadas y 'comprendidas' por los distintos grupos sociales;
- b) Son imágenes habituales, corrientes, integradas en lo cotidiano: personal, profesional, recreativo, artístico, científico, identificables como lenguaje mediático. Conforme Vilém Flüsser (2001, p. 13), sucede a partir de ahí "*(...) la inversión de la relación entre imagen y mundo, la imagen no es más un reflejo de la realidad; es ella al contrario, quien nos impone una manera de leer el mundo, y por lo tanto, en cierto modo, quien le hace existir.*";
- c) Son imágenes con un gran poder de síntesis, sincrónicas, en el sentido de que permiten confluir tiempos, sentimientos, sensaciones, conceptos y pensamientos distintos.

Desde el estatuto de la imagen fotográfica:

- a) Son imágenes denotadas (indisociables de su similitud con el referente), por esta razón consideradas 'objetivas', conforme los términos semiológicos;
- b) Son imágenes de potencial connotativo (abiertas a interpretaciones), propulsoras de la elaboración de un 'segundo mensaje';
- c) Son, en general, figurativas y vinculadas por esta razón a una noción de 'lenguaje universal', puesto que dan la impresión de permitir una 'lectura natural', impresión, a su vez, derivada:
  - de la rápida percepción visual que permiten,
  - de la aparente simultaneidad en reconocer su contenido e interpretarlo.

Desde el contexto artístico:

- a) Que tras todos los cuestionamientos de la tradición artística propuestos y experimentados -por múltiples vías de las sucesivas vanguardias y desdoblados a lo largo del siglo XX – se ha redefinido el concepto de arte y de las prácticas artísticas que hoy resultan desestetizadas, pulverizadas, des-referenciadas, contaminadas por la cultura mass-mediática. En ese contexto, el uso de la fotografía no deriva del reconocimiento autónomo del medio fotográfico, pero tampoco de la valoración de sus especificidades técnicas ya que "*(...) la inversión de la relación entre imagen y mundo, la imagen no es más un reflejo de la realidad; es ella al contrario, quien nos impone una manera de leer el mundo, y*

*por lo tanto, en cierto modo, quien le hace existir" (FLÜSSER, 2001, p. 13);*

b) Así que la fotografía y las posibilidades técnicas del medio son preponderantemente recursos, herramientas de trabajo, con los cuales los artistas mantienen predominantemente una relación de uso material y conceptual,

c) Que uno de los usos predominantes de la fotografía reside en su capacidad de producir narrativas y discursos abiertos,

d) Que todo lo anteriormente expuesto sobre las influencias e interrelaciones de la fotografía con el contexto de la sociedad actual, se aplica a la conformación profesional de los artistas contemporáneos, ya que éstos se encuentran bajo el mismo régimen socio-cultural.

Hemos concentrado la atención en la práctica fotográfica que van desde el inicio de los años ochenta hasta la actualidad, todavía no ignoramos las interrelaciones históricas de dicha práctica – porque es el conjunto histórico que permite ‘visualizar’ y comprender el uso y conformación de las fotografías en el transcurso de las últimas décadas del siglo XX hasta el comienzo del XXI. Las diferentes nacionalidades de los artistas y obras, fue otro hecho considerado relevante, dado que la diversidad es uno de los elementos que confirma que el uso de la fotografía y las maneras de hacer en la contemporaneidad, independientemente de límites territoriales, presentan convergencias. Es decir, la utilización de la fotografía ‘como un medio y un dispositivo’ discursivo y narrativo eficaz y accesible, no está determinado estrictamente por fronteras geográficas y o estéticas, sino más bien por las influencias globalizantes del sistema cultural sobre la cultura personal y la competencia profesional de los artistas. Partíamos de la convicción de que en la actualidad *las modalidades de comunicación y cultura se confunden* por la acción de los ‘medios’ (MUÑOZ, 1989, p. 4-5), y esto exige reconocer en qué medida estaría el arte, - las formas de emisión y recepción de las prácticas y objetos artísticos - impregnado por esta lógica. Con tal argumentación hemos intentado defender la tesis de que, en las prácticas artísticas contemporáneas que se sirven de fotografías, las cuestiones artísticas y estéticas son filtradas por la potencia discursiva de las fotografías, - ya que la fotografía es así concebida por el imaginario social - y que ésta, a la vez, reproduce y representa las características reductoras del lenguaje de la comunicación de masas.



Figura. 02: Cindy Sherman, **Untitled, 109**, 1982, C. Print, 91 X 90,8 cm, procedencia Sotheby's, New York (EUA), propiedad de colección privada. Fuente: Lenzi, 2007.

Así que preguntamos: ¿cómo son recibidas, por ejemplo, las obras de Cindy Sherman (figura. 02)? ¿Son la tautología artística, la idiosincrasia del arte, o el drama fisonómico y gestual de cada una de las múltiples personificaciones de Sherman - en continuo desdoblamiento, en su búsqueda incansable por una apariencia capaz de presentar la complejidad del 'yo' - captados por el espectador? Esta artista ha declarado, por ejemplo, que ha optado por el uso de la fotografía porque existe una relación directa entre accesibilidad de lectura y uso de la fotografía: *"Yo sólo quería ser accesible. No me gusta el elitismo de tanto arte que resulta tan difícil, del cual se tiene que saber la teoría para entenderlo. (...) Desconozco si la gente comprende mis intenciones con tan solo mirar, pero si que se pueden reconocer las cosas de manera inmediata"* (LLORCA, 2004, p. 389).

Las mismas cuestiones pueden ser aplicadas a otras obras fotográficas por más dispar que sean, y bastaría con que escucháramos a los propios artistas para poder legitimar este argumento. *"No me interesa, dice Rineke Dijkstra (figura.03), lo que piensan las personas sobre sí mismas. Pretendo mostrar una cierta intensidad, una cierta tensión que existe en ellas"* (DIJKSTRA In: RIEMSCHNEIDER, GROSENICK: 2001 (subrayado mío), p. 36-7).



Figura. 03: Rineke Dijkstra, en orden de izquierda a derecha: **Long Island**, N.Y., U.S.A., July 1, 1993; **Odessa**, Ukraine, August 4, 1993; **Hilton Head Island**, S.C., U.S.A., June 24, 1992; **De Panne**, Belgium, Agosto 07, 1992. Fuente: Riemschneider; Grosenick, 2001.

Las declaraciones de Sherman y de Dijkstra, artistas de diferentes generaciones artísticas, son contemporáneas en cuanto a las razones del uso de la fotografía: demuestran su fe en la capacidad de la fotografía, de hacer visible y comprensible 'algo', con la certeza de que este algo será 'visto' y percibido. A su vez, revelan la identificación del artista con el receptor, puesto que reconoce a éste como alguien capaz de aprehender sus intenciones, porque conoce 'el lenguaje' utilizado y el mecanismo de funcionamiento del aparato productor. Porque emisor y receptor coinciden en la idea de que las fotografías son imágenes potencialmente simbólicas<sup>9</sup>, que, resultantes de un aparato programado para producir este tipo de imagen, conforme entendía Flusser, tienen como objetivo constituir 'objetos culturales', porque no hay una fotografía ingenua, bruta. Una fotografía siempre es una fotografía de conceptos. Emisor y receptor, ambos usuarios de los sistemas tecnológicos, ambos sujetos de un mismo tiempo histórico, comparten

<sup>9</sup> Nos recuerda Dubois, que durante el siglo XX, diferentes campos (el estructuralismo, la psicología de la percepción (Arnheim, Kracauer), la semiótica, la antropología) desarrollaron un gran movimiento crítico y convergente de denuncia del efecto real de la imagen fotográfica (el discurso histórico de la mimesis y de la transparencia atribuido a las imágenes fotográficas) en lo cual subrayaron que "(...) *a foto é eminentemente codificada (sob todos os pontos de vista: técnico, cultural, sociológico e estético etc.)*" Dubois (1994, p. 37). Comprendemos que eso es aplicable ya sea al emisor ya sea al receptor de la imagen fotográfica, lo que coloca la imagen fotográfica en la condición de un símbolo. Dubois, defensor de la indicialidad de la foto, no reniega su potencial simbólico. Lucia Santaella (1998, p. 63) nos dice, recordando a C. S. Peirce, que el significado del símbolo es "(...) *o de um signo que depende de um habito nato ou adquirido, (...)*". Aún siguiendo a Peirce nos dice que "*Por si mesmo o símbolo não é capaz de identificar as coisas às quais se refere ou é aplicável, (...) mas supõe que somos capazes de imaginar tais coisas, tendo elas associado a palavra. Assim sendo, é por força de uma idéia na mente do usuário que o símbolo se relaciona com seu objeto.*"

el mismo sistema de comunicación. En este contexto la recepción de una imagen fotográfica escapa a la ya histórica y decantada autonomía del medio, ya que ella se encuentra inmersa en los flujos imagéticos y comunicativos continuos de la contemporaneidad.

El artista, al servirse de la fotografía, se apropia de la problemática tecnológico-cultural de su tiempo y a partir de ahí pone en marcha sus prácticas artísticas-aunque alguna podrán estar más comprometidas con cuestiones formales, otras con las cuestiones intestinas del propio arte, y otras quizá más interesadas en las cuestiones sociales y políticas inmediatas de su condición contemporánea. Otras tantas, conseguirán quizás hacer confluir estas intenciones diferentes. No obstante, el uso de la fotografía en la práctica artística contemporánea parece estar condicionado predominantemente por su condición de objeto cultural y culturizado, - así identificado y absorbido por el conjunto social - que, se entiende, determina su emisión y su recepción en cuanto un dispositivo/objeto comunicador y comunicable.

### **Referencias bibliográficas**

AUMONT, Jacques. **La imagen**. Traducción al español de Antonio López Ruiz, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1992.

BARTHES, Roland. **Lo obvio y lo obtuso**. Imágenes, gestos, voces. Traducción al español de C. Fernández Medrano, Barcelona/ Buenos Aires/ México: Paidós, 1986.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

BURGIN, Victor. Ver el sentido. In: RIBALTA (ed.). **Efecto Real**. Debates Posmodernos sobre fotografía. Traducción al español de Elena Llorens Pujol, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

**Diccionario de la lengua española**. Madrid: Espasa Calpe, S.A. Edición electrónica, versión 1, 2003.

DIJKSTRA, Rineke. In: RIEMSCHEIDER, Burkhard / GROSENICK, Uta (eds). **Arte Actual**. Köln: Taschen, 2001.

DUBOIS, Philippe. **El acto fotográfico**. De la representación a la recepción. Traducción al español de Antonio López Ruiz, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1992.

FLÜSSER, Willen. **Una filosofía de la fotografía**. Traducción al español de Thomas Schilling, Madrid: Editorial Síntesis S. A., 2001.

HEIFERMAN, Marvin. En todas las partes y en todo momento, para todo el mundo. In: GUASCH, Anna Maria. **Los manifiestos Posmodernos**. Textos de exposiciones. 1980-1995, Madrid: Akal, 2000.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. Dicionário Básico de Filosofia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagen**. São Paulo: Papirus, 1996.

LLORCA, Pablo. **Lo nuevo y la manera**. Algunos aspectos de la fotografía artística desde los años 70. In: Nueva tecnología Nueva iconografía Nueva fotografía. Fotografía de los años 80 y 90 en la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Catálogo de la exposición, 14 septiembre – 4 diciembre 2004, Museo d'Art Espanyol Contemporani, Palma; Museo de Arte Abstracto, Cuenca, Fundación Juan March, Editorial de Arte y Ciencia.

MUÑOZ, Blanca. **Cultura y comunicación**. Introducción a las teorías contemporáneas. Barcelona: Ed. Barcanova, 1989.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **La imagen precaria**. Del dispositivo fotográfico. traducción al castellano de Dolores Jiménez, Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.

SERÉN, Maria do Carmo. **Metáforas do sentir fotográfico**. Porto / Portugal: Centro Português de Fotografia / MC, 2002.

POWER, Kevin (et. all). **El poder de narrar**. Cicle: *Set propostes i un epíleg per al final del mil·lenni*. Un projecte de Kevin Power, Espai D'Art Contemporani de Castelló, Consorce de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000.

SANTAELLA, Lucia, WINFRIED, Nöth. **Imagem**. Cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1998.

RIBALTA, Jorge (ed.), **Efecto Real**. Debates Posmodernos sobre fotografía. Traducción al español de Elena Llorens Pujol, Editorial Gustavo Gili, Barcelona: 2004.

WATNEY, Simon. Sobre las instituciones de la fotografía. In: RIBALTA (ed.), **Efecto Real**. Debates Posmodernos sobre fotografía. Traducción al español de Elena Llorens Pujol, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

### **Referencias Digitales**

MARTÍN, Alberto. Entrevista con Régis Durand en 03 Septiembre de 2005, Disponible em : <http://www.salonKritik>, consultada en 15/09/05.