

## **Unidad 18**

---

- La interpretación en la fotografía artística e informática.

## **C.1. La interpretación en la fotografía artística e informativa**

### *La crítica*

En el debate crítico suscitado entre el arte y la historia, se ha considerado a la fotografía (una vez aceptado su status artístico) casi exclusivamente como una expresión visual cuyo aspecto analítico y argumental se agota en sí mismo, cerrada a toda determinación extraartística y casi sin relación con las formas creadas anteriormente. De este modo, la vida y la muerte, la felicidad o infelicidad de hombres y mujeres tendrían valor sólo en la medida en que permiten a un esteta privilegiado extasiarse en las superficies plásticas y formales. Esta actitud abundantemente compartida por la crítica especializada y favorecida por los mercados y los espacios de exhibición de la fotografía (galerías, libros), es consecuencia de una separación polarizada entre la expresión formal de la fotografía y sus innegables (aunque no siempre con la fuerza de la evidencia) contenidos semántico-sociales.

Tal punto de vista formalista sobre la fotografía abstrae un

producto social de su contexto histórico para reducirlo a la categoría de objeto mercantil, resultado de la inspiración individual. Esta visión pseudolírica es consecuente o paralela a lo que podríamos llamar el principio de pertinencia psíquica, es decir, aquella que revela al autor como único centro de coherencia y adecuación artística de la fotografía, objetivando una referencia exclusivamente vivencial del fotógrafo. No existe, en este caso, otra realidad que el interior de la individualidad del artista que genera la única competencia de análisis del contenido, fuentes de inspiración y organización de la obra. Todo lo que no sea pertinente a la esfera privada de la expresión individual es una materia amorfa que viene «informada» por una fuerza mágica.

En el polo opuesto a lo anterior se encuentra, por ejemplo, la foto de prensa. Este tipo de fotografías se rige, en cambio, por el principio de no pertinencia artística aislando únicamente lo que podría llamarse el mensaje informativo de la imagen. Con esto, se niega la capacidad de la fotografía para crear significación a través de su expresión, estilo y manipulación técnica, para reducirla a la función periodística del texto escrito de la noticia (quién, cuándo, dónde, etc.).

La radicalidad de estas dos actitudes, una negando la carga de valor social de la obra artística, la otra negando el estatuto estético a la imagen informativa, se encuentran paradójicamente unidas en una concepción liberal dominante todavía en la crítica fotográfica y en la ideología de la comunicación de masas. La primera, porque privilegia una concepción romántica del artista-genio, la segunda porque cree en la transparencia y objetividad de la información, es decir, en la fotografía como simple reproducción de los acontecimientos sociales e históricos. Pero, ¿es verdad o no que es el acontecimiento informativo el que construye la realidad y no al revés?

El final de los grandes fotógrafos no ha llegado todavía y la historia de la fotografía les debe el haberse convertido en un arte universal. Pero ni la fotografía ni la sociedad ganan mucho si convierten al autor en un símbolo de un esteticismo narcisista soslayando los argumentos de la verdadera admiración estética. El autor puede, en cambio, convertirse en un interpretante cultural de los signos sociales, en un revelador indispensable para el estudio de la fotografía como arte y documento.

*La fotografía como género cultural*

Existen muchos y variados géneros fotográficos: la biofotografía, la foto de prensa, la foto comercial o publicitaria, la tarjeta postal, el retrato y la foto de ordenador, las fotos militares y la holografía. Estos podrían definirse como textos/géneros culturales que vehiculan un conjunto de «información sobre» y «de» la «sociedad». Esto hace posible que se puedan examinar las fotos como documentos que constituyen una cultura de la comunicación que se realiza en un sistema de signos. El lenguaje de la fotografía se estructura en el centro de la cultura y actúa como un dispositivo de la colectividad. Por ello, la fotografía es *memoria*, como lo son los géneros literarios o cinematográficos. Los géneros son modos de comunicación culturalmente establecidos, reconocibles en el seno de determinadas comunidades sociales. Como tales, los géneros son sistemas de reglas (técnico-estilísticas) a las cuales hacen referencia las fotografías para realizar sus objetivos comunicativos y/o significativos. En este sentido, se podrían distinguir dos grandes familias o estructuras de géneros fotográficos: aquellas que dan importancia al contenido (y tendríamos, por ejemplo, el conjunto de rasgos distintivos que caracteriza a la fotografía informativa o documental) y aquellas que ponen el énfasis en la expresión (es decir, el conjunto de reglas gráfico-perceptivas que orientan el producto hacia los niveles formales o significantes). Pero todas las fotografías, en cuanto textos culturales, tienen una estructura que pone en relación los niveles de la expresión formal con los niveles semánticos y los niveles estilísticos.

La fotografía, mirada desde la perspectiva de un sistema social de comunicación (al modo de la lengua), se convierte en una especie de inmenso texto o pluralidad de textos sociales (LOTMAN, 1979) o de arqueología en el sentido de Foucault: la foto construyendo su referente en los espacios sociales al modo de la historia y dándose a leer como tal. En este contexto, los archivos fotográficos se convierten en un campo de investigaciones privilegiadas para las actuales tendencias de la ciencia, la antropología, la etnología. Pero al mismo tiempo que nace un modo de hacer historia de las costumbres y de los comportamientos debe originarse también una metodología para constituir a la fotografía con una visión de conjunto en tanto que estructura específica y autónoma. En definitiva, distinguir la documentación a través de la fotografía, de la documentación de la fotografía, distinguiendo al

mismo tiempo, la fotografía como enunciado histórico de la fotografía como enunciación artística. Esto permitiría que se potenciara por un lado la fotografía como un saber científico, es decir, como una ciencia auxiliar de las ciencias sociales y simultáneamente concebirla como una traza informativa de su propia historia. Todo lo anterior, sin embargo, no puede llevarse a cabo si no se intenta un análisis serio de los modos de recepción de la fotografía, es decir, de su lectura.

El problema de la significación de la fotografía y su recepción social ha sido afrontado directa o marginalmente por ciencias tan diferentes como la sociología y la semiótica. Por ejemplo, ciertos estudios como los realizados por P. BORDIEU (1965) y U. ECO (1977) han demostrado que, para el primer autor, la fotografía no se puede recibir como el modelo de la veracidad y la objetividad porque «la fotografía fija un aspecto de lo real que no es más que el resultado de una selección arbitraria y, por tanto, de una transcripción... Dicho de otro modo, la fotografía es un sistema convencional que expresa el espacio según leyes de la perspectiva (habría que decir, de una perspectiva) y los volúmenes y los colores por medio de la graduación del negro y blanco... y si la foto se ha propuesto inmediatamente con las apariencias de un lenguaje sin código ni sintaxis, es porque, ante todo, la selección que ella opera en el mundo visible es totalmente conforme, en su lógica, a la representación del mundo que se ha impuesto en Europa después del Quattrocento» (págs. 108-109). El segundo autor, refiriéndose al signo icónico (y que nosotros por extensión hemos referido a la fotografía en VILCHES, 1983), ha demostrado que la imagen procede de una conexión material o motivada con su referente (una convencionalidad motivada, es decir, unas estructuras fotoperceptivas que transforman elementos de contenido de la realidad en elementos de contenido fotográfico), y que como tal es una traza (P. DUBOIS, 1983) que atestigua la existencia de un hecho, de unas personas, de unas acciones a través de cualidades analógicas. De este modo, incluso la foto de prensa, si bien es inseparable de su situación referencial, no es en ningún caso el reflejo natural de un acontecimiento. Para usar una terminología más precisa diríamos que la fotografía es la puesta en discurso de la realidad. El tipo de discurso que manifiesta cada foto es cuestión precisamente de un estudio de los géneros fotográficos.

La fotografía tiene, por tanto, una gran carga de convencionalidad. ¿Acaso no es convencionalidad la diferencia que encon-

tramos entre las fotos de nuestros bisabuelos y las actuales, independientemente de quién sea el fotógrafo? En ese sentido, todas las fotos de una época se parecen entre sí. La convencionalidad confirma que toda expresión fotográfica pasa a través de un individuo autor (determinado por un contexto material, tecnológico y social), pero cuya determinación discursiva escapa en gran parte al control del fotógrafo y lo remite al medio socio-económico. Por todo ello, si se quiere afrontar la fotografía como hecho social, como documento y memoria de nuestra sociedad, además de su carácter artístico, se hace necesario analizarla en toda la complejidad de sus categorías, fundamentalmente, a través de sus niveles de expresión y contenido, pero también como hecho comunicativo que produce unos efectos de recepción determinados. Se trata, en síntesis, de establecer una adecuada metodología de lectura de la fotografía, porque comprender «adecuadamente una fotografía... no es sólo retomar las significaciones que ella proclama, es decir, en cierta medida, las intenciones explícitas de su autor, es también descifrar el suplemento de significación que ella evidencia en tanto que participa del simbolismo de una época, de una clase o de un grupo artístico (P. BORDIEU, 1965, pág. 12).

Sin embargo, el problema de una lectura adecuada de la fotografía no consiste solamente en rechazar la intencionalidad del autor como único principio explicativo de su producción, sino también en creer que una fotografía se puede homologar sin más, por el sólo hecho de serlo, a un documento. Esto llevaría a catalogar un cierto tipo de fotografías como testimonios directos de una realidad, independientemente de las estrategias de comunicación y de los condicionamientos productivos que la han generado, es decir, como una producción siempre imaginaria de la realidad. Como afirma ANDRÉ ROUILLE (1981), «la asimilación fotografía-documento es de hecho doblemente dañosa: por una parte se cae en el riesgo de mixtificar a aquel que descuida la potencia deformante de la escritura creyendo encontrar en una fotografía informaciones dignas de fe, directamente explotables; por otra parte, ella excluye el estudio de la escritura y de los valores sociales que le son asociados, y niega la fotografía como práctica significativa para relegarla al rango de técnica» (pág. 36). Sin embargo, el carácter documental de la fotografía es innegable para los científicos sociales: «...la validez del producto fotográfico como documento es para el historiador un hecho establecido, pero el uso de las técnicas fotográficas, del producto fotográfico,

del aporte del fotógrafo, que conoce y utiliza de manera creativa sus instrumentos, no es todavía un hecho establecido» (RUGGERO ROMANO, 1977, catedrático de «Problemas y métodos de historia económica» de la École Pratique des Hautes Études de París).

### *La lectura de la fotografía*

La fotografía existe en cuanto hay detrás un autor, pero también un lector. En este sentido, todas las fotografías dicen algo a alguien. Desde el punto de vista de la historia documental, podríamos decir que las fotografías tienen mucho que decir, a condición de que se las sepa interrogar adecuadamente. Por tanto, si consideramos las fotografías como documentos y las queremos estudiar en cuanto tales, debemos tener en cuenta que «la metodología histórica moderna utiliza simultáneamente múltiples instrumentos (la lingüística, la etnología, la economía, la psicología, sobre todo la psicología colectiva, la sociología); las imágenes fotográficas, en tanto que semidocumentos, exigen para *ser leídas correctamente la utilización simultánea de estos instrumentos* además de nociones precisas de historia general, ligadas a un conocimiento de las teorías de los *mass-media*, de la historia del arte, en la medida en que estas imágenes vehiculan un momento expresivo» (A. SCHWARTZ, 1981, pág. 39).

La fotografía como objeto semiótico es un producto útil para adquirir conocimiento y para expresar una forma artística. La introducción de una metodología para estudiar el efecto producido en la recepción humana es útil en dos sentidos: en primer lugar, en el horizonte de referencias objetivamente formulables determina para cada fotografía el momento de la historia en que aparece, los factores principales que la determinan, tales como las influencias de formas y estilos anteriores. De este modo se puede reconstituir el horizonte de expectativa de una obra de arte, en función de la naturaleza y de la intensidad de su efecto sobre un público determinado. En segundo lugar, y este tema centrará mi atención en adelante, se revaloriza el producto fotográfico como objeto cognoscitivo que propone un tema a través de la actualización de un punto de vista y la competencia común entre autor y lector de la fotografía.

La lectura de la fotografía se realiza en un espacio físico y al mismo tiempo perceptivo-cognoscitivo. El lector de la fotografía (VILCHES, 1983) como sujeto cognoscitivo se convierte en un

sujeto observador (verdadero personaje narrativo) semejante al narrador de un film, es decir, en un sujeto que es capaz de conocer (reconocer y comprender espacios, tiempos y personajes) al tiempo que mira. Este sujeto observador se convierte así en un intérprete de la comunicación fotográfica. Pero este intérprete no es solamente empírico e individual, sino que es la modalidad de un lector colectivo, con competencias estéticas y cognoscitivas comunes (los lectores de una época difieren de los de otra época lo mismo que los autores, y esto se debe a una competencia cultural que se manifiesta en reglas y convenciones de lectura).

Las tareas que tiene el lector o intérprete (como categorías analíticas) son complejas y múltiples. Aquí describiremos sintéticamente sólo algunos de los principales niveles de lectura con la intención de ejemplificar algunos criterios metodológicos que habrían de tenerse en cuenta en el momento de la sistematización y documentalización fotográfica desde la perspectiva de la interpretación o hermenéutica (derivado del griego herménéus: intérprete, explicador, traductor).

### *El marco físico-cognoscitivo de la fotografía*

El primer criterio de clasificación y generación de la lectura de una fotografía se refiere a la noción de «marco» en su doble acepción: como delimitación de su «espacio visual» en su aspecto externo o englobante, y como «espacio de representación» en su aspecto interno o englobado. Lo primero se refiere principalmente a los problemas suscitados por el concepto de formato fotográfico, mientras que el segundo término se refiere al espacio que contiene todo tipo de información acerca de los estados de los objetos y de las acciones humanas representados en personajes, así como las categorías espacio-temporales que condicionan y delimitan el producto fotográfico.

La noción de marco fotográfico contiene, además, el conjunto de manipulaciones que se efectúan bajo lo que se conoce como la acción de encuadrar y que comprende las actividades que dan por resultado la escala de planos (con sus indicaciones de cercanía y lejanía, que son verdaderas modalizaciones de lenguaje del tipo aquí, allá), el estilo de los ángulos, que a través de las coordenadas de «horizontalidad» y «verticalidad» construyen los efectos de perspectiva así como las relaciones de dirección, altura, movimiento, centro y periferia. En la noción de marco visual pueden

también articularse nociones como contraste e iluminación, nitidez, así como también aquellas que pertenecen al ámbito de la psicología de la percepción visual, tales como figura y fondo.

Todos estos elementos de articulación de la fotografía permiten analizarla como un verdadero texto que tiene una organización topológica y que cohesiona y estructura las unidades visuales que construyen el espacio fotográfico.

### *La noción de punto de vista*

Tanto en el arte como la literatura esta noción se usa productivamente, sea para señalar el tipo de presencia del narrador literario como para indicar el espacio de la representación perspectivística en la pintura. Creemos que, sin negar los aportes anteriores, la noción de punto de vista se puede enriquecer acudiendo al aporte interdisciplinario con el objeto de encontrar una metodología de clasificación de la fotografía que tenga en cuenta tanto los aspectos técnicos como los formales.

Así, el punto de vista se puede homologar al producto resultante de la acción de enfocar que aparece como una de las manipulaciones físicas más elementales del fotógrafo y que produce toda una literatura manualística acerca de la estética de la nitidez del sujeto fotografiado. El enfoque y los problemas de nitidez se relacionan con el desarrollo tecnológico de las lentes y de la historia de las emulsiones que, junto con la productividad mecánica del enfoque, sirven de soporte a operaciones de profundidad y espacialidad. Pero la tarea de enfocar es eminentemente comunicativa y se desarrolla tanto en la transmisión de una imagen (exhibición de un sujeto desde un punto de vista) como en su recepción, y como tal, esta actividad no está exenta de los fenómenos de entropía (que la teoría de la información utiliza para designar los ruidos semánticos que dificultan la transmisión del mensaje).

En segundo lugar, el punto de vista se relaciona con el acto de percepción psicológica: dada una forma fotográfica, el observador recurre a una continua actividad de enfoque para corregir la discontinuidad del estímulo físico que recoge el ojo.

En tercer lugar, el punto de vista se puede estudiar desde el interés por todo lo relacionado con la persuasión, la intencionalidad del fotógrafo, así como la capacidad de expresar una figura retórica. Desde la perspectiva retórica, ciertos valores sintácticos en la composición de la imagen tales como el énfasis, la transpa-

rencia, la opacidad aparecen como formas de *elocutio*, es decir, expresión de ideas a través del lenguaje. En este sentido, otro criterio válido de clasificación de las fotografías sería el de las figuras retóricas que traducen en imágenes proposiciones lingüísticas metafóricas, metonímicas, sinecdóticas, etc. En este ámbito retórico es perfectamente legítimo afirmar que ciertos tipos de manipulación técnica, tales como el uso del color o de las lentes, son verdaderas marcas sintácticas (expresivas, pero sometidas a unas reglas de escritura) con función semántica (que producen significados). Así, por ejemplo, una fotografía puede construir un tipo de mundo referencial a través de un particular modo de puesta en escena de la disposición de los tamaños, perspectivas, sombras y luces.

Por otro lado, el estudiar conjuntamente las nociones de punto de vista y perspectiva en la fotografía permitiría generar una reflexión mucho más general sobre el carácter ideológico del espacio fotográfico. Recuérdesse a propósito el comentario de Foucault sobre *Las Meninas*, donde la mirada del observador es la mirada del artista, la mirada del soberano, la mirada del historiador. En el caso de una historia documental de la fotografía, la noción de punto de vista entendida como una competencia discursiva del autor puede ser útil para plantearse el problema de la ideología de la representación fotográfica del documento o de la obra de arte. Así, por ejemplo, si la perspectiva es una representación, es la focalización la que permite una actividad cognoscitiva por parte del lector en la medida en que es llevado por su misma actividad de enfoque a interrogarse por el valor referencial y por el carácter de verdad o falsedad de aquello que le viene representado.

### *El tema fotográfico*

La noción de tema nos parece también esencial para toda operación de lectura y clasificación de la fotografía. Para hablar de tema en la fotografía artística no es necesario que ésta represente un objeto reconocible iconográficamente como casa, cuerpo, rostro, etc. El tema se puede encontrar incluso en aquellas fotografías que no representan más que formas abstractas.

En términos generales, el tema en fotografía significa examinar el modo en que un fotógrafo se sirve de una superficie de contrastes y volúmenes para exhibir simultáneamente una serie de espacios parciales. Estos espacios delimitan los objetos fotogra-

fiados al mismo tiempo que establecen un verdadero programa de lectura para el observador. Este programa de lectura puede ser narrativo, en el sentido que el fotógrafo exhibe a un sujeto en relación con un objeto, a un personaje realizando una acción o expresando una pasión. En este sentido, todo fotógrafo exhibe siempre un tema en la medida que establece un recorrido de tipo figurativo o narrativo invitando al observador a ir más allá de un puro reconocimiento perceptivo para integrar las imágenes en su propio programa de lectura como un tema, es decir, confiriéndole un contenido o una característica semánticamente diferenciable de otras fotografías.

En la relación comunicativa que establece la fotografía, se puede decir que la preocupación temática se halla en la conciencia del autor lo mismo que en la del lector.

En la fotografía documental, por otra parte, se pueden estudiar los valores de contenido tales como los descriptivos de cosas o estados de ánimo, y los que representan formas del saber, del poder, la modalización de las pasiones y el rol activo de las fuerzas de la naturaleza, del medio ambiente y de las circunstancias que determinan las relaciones de comunicación humana. De este modo, por ejemplo, la temática fotográfica se puede seleccionar en base a figuras narrativas, personajes y roles sociales como piezas clave de la construcción de la historia cotidiana y que en su hacer socio-político-cultural van constituyendo las características distintivas de los estereotipos sociales. En estos casos, la relación de clasificación entre el tema y el lector analista se constituye a través de los personajes, y a través de ellos el historiador o documentalista interroga a la fotografía. Las acciones fotografiadas de los actores sociales son informaciones que, junto con los elementos espaciales y temporales que contextualizan a la fotografía, permiten al historiador comprender y relacionar los temas locales en la formación de un conjunto o recorrido temático más universal.