

EL VALOR INFORMATIVO DE LA IMAGEN COMO FUENTE DOCUMENTAL

JESÚS JIMÉNEZ SEGURA¹

RESUMEN

En los dos últimos siglos se ha producido una explosión sin precedentes en la difusión de todo tipo de imágenes. Esta omnipresencia de las representaciones visuales las convierte en importante fuente de información² para todos los seres humanos como receptores de las mismas y también pueden ser, y son, utilizadas como «documento» histórico de gran relevancia. Se hace necesaria una reflexión sobre la imagen como soporte informativo, especialmente sobre su grado de subjetividad y fiabilidad en la representación de la realidad.

INTRODUCCIÓN

Evidentemente la palabra hablada, o escrita, es una herramienta comunicativa mucho más potente y flexible que las imágenes. El texto escrito, lógicamente, tiene una mayor relevancia como fuente informativa que las representaciones visuales. Una vez reconocida esta lógica primacía del discurso verbal para transmitir significados abstractos de un cierto grado de complejidad, no podemos olvidar la importancia de la imagen como fuente informativa ya sea como complemento de documentos escritos o incluso como fuente principal cuando se carece de dichos documentos.

Pero la utilización de la imagen como fuente no carece de riesgos: como puede ser, por ejemplo, el dar a las imágenes fotográficas (y grabaciones audiovisuales) un excesivo valor de objetividad; o por el contrario, se puede disminuir el valor informativo de la imagen reduciendo su aprovechamiento a las principales figuras representadas, prescindiendo de otras valiosas informaciones.

Sin olvidar el menosprecio que, demasiado frecuentemente, han sufrido las imágenes de las denominadas culturas «primitivas» o incluso aquellas que son producto de

¹ jjsegura33@hotmail.com

² Empleamos aquí el término información en su sentido más amplio, sin restringirlo a su interpretación puramente periodística como información de actualidad.

la cultura popular. Sí lo que nos interesa es saber como se representa el mundo por medio de imágenes y qué es lo que se representa; sí lo que queremos es buscar en las representaciones visuales, las huellas de como ven y conciben la realidad las personas que producen y usan las imágenes, está claro que nos interesarán principalmente aquellas imágenes que tengan una divulgación mayoritaria.

En todo caso creo que no se ha producido una suficiente reflexión con profundidad sobre el valor informativo de la imagen. Evidentemente es posible mentir, o transmitir la verdad, tanto con imágenes como con palabras pero ¿qué valor relativo de verdad se puede dar a las imágenes con respecto a las palabras? ¿Qué grado de confianza debemos tener en la fiabilidad de una imagen?

EL CONCEPTO DE IMAGEN COMO REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD

Comenzaremos por hacer un repaso de los posibles significados que el término imagen tiene en castellano:

La palabra «imagen» proviene del latín «imago, -inis» que a su vez es hermana de «imitare» (imitar). «Imago» significa, en latín, «imagen, representación, retrato», o «busto, estatua», también «sombra, aparición, fantasma», o «eco», «copia, reproducción», «apariencia».

La raíz «ic-» proviene de la raíz griega «eikón», que significa «imagen», por lo tanto «representación icónica» significa representación por medio de imágenes. De la misma raíz «ic-» proviene el término «icástico» (Natural; sin disfraz o adorno). También de «eikón» procede la raíz «icono-», que da lugar a palabras como «icono» (que normalmente se asocia a un tipo de imagen religiosa), «iconografía», e «iconología».³

Todos estos términos configuran una «constelación» semántica en la que situar el concepto de imagen. Para poner un poco de orden podemos intentar una clasificación de las imágenes:

1. En principio podemos reconocer a las *imágenes ópticas*, como aquellas que se forman por medios naturales, siguiendo las leyes físicas de la luz. La imagen se forma mediante los rayos de luz (o de otras vibraciones electromagnéticas de frecuencia de emisión próxima: radiaciones infrarrojas o ultravioletas, etc.) que parten del objeto y llegan a una superficie (un espejo, la retina del ojo, una película fotográfica, etc.) donde aparece la *figura reflejada del objeto*. Este tipo de imagen puede ser real o virtual.

2. Un tipo especial de imágenes obtenidas por medios exclusivamente ópticos son las *sombras*. Aquí, la figura obtenida es simplemente una silueta, generalmente deformada, del objeto originario.

3. Las *imágenes mentales* son representaciones figurativas de los objetos en la conciencia interna del sujeto. Especial interés tienen las figuras irreales que alguien cree ver: Apariciones, alucinaciones, ilusiones, fantasmas. Aunque se trata de imágenes mentales, son tomadas por la conciencia del sujeto que las imagina como *perceptos*.

4. La *imagen como representación material* de un objeto en cualquier tipo de soporte físico. Dentro de este tipo de imágenes podemos encontrar una amplia gama de

³ MOLINER, María. *Diccionario de uso de español*, Gredos, Madrid, 1981.

variedades, en función tanto de los materiales utilizados como las técnicas de trabajo: dibujo, pintura, escultura, fotografía, grabado, sombras chinescas, etc.

La representación puede ir desde la imitación —o copia figurativa de la realidad— hasta la representación simbólica mediante imágenes sin ninguna relación objetiva con la realidad representada. Una imagen puede ser la representación de la *figura* —la forma— de un objeto o de la *idea* de ese objeto, o de ambos a la vez en diversas proporciones. Incluso se puede presentar la idea de algo mediante la figura de un objeto totalmente diferente, siempre que haya una convención previa que establezca la relación entre la figura y el significado.

Podríamos hacer una primera aproximación a una clasificación de las relaciones entre la imagen y lo representado:

a) Copia o imitación. Cuando hay correspondencia de la figura y el contenido de la imagen con su referente en la realidad. Podríamos definirla como una representación *icástica* en función de las precisiones mencionadas al hablar de la etimología de la raíz «ic-».

b) Evocación por proximidad formal. La figura representada en la imagen sugiere un objeto diferente al representado por medio de la proximidad formal entre dicha figura y la del objeto evocado.

c) Asociación conceptual. La imagen representa un objeto que sugiere a otro u otros objetos que tienen alguna relación conceptual con él.

d) Simbolismo totalmente arbitrario. La relación entre la imagen y su significado es totalmente convencional, sin ninguna relación formal ni conceptual.

Habitualmente se suele considerar a las imágenes exclusivamente como representaciones. Justo Villafañe opina que la naturaleza icónica abarca otros ámbitos diferentes a los puramente representativos,⁴ y estoy de acuerdo en que la dimensión cognoscitiva de la representación no resulta suficiente para explicar todo lo que puede transmitir la imagen. Creo que es fundamental tener presente, no sólo la *noesis* (conocimiento), sino también la *orexis* (emociones, sentimientos) como fenómenos implicados en la experiencia de la imagen. Experiencia vivida de forma mucho más amplia que la simple aprehensión racional del contenido de la misma.

En todo caso conviene precisar que aquí entendemos como representación toda forma de simbolizar objetos o fenómenos para su elaboración mental. Las representaciones pueden ser *internas* (mentales y de carácter subjetivo) o *externas*. En este último caso necesitan algún soporte para su materialización. Las representaciones mentales internas pueden ser imágenes o ideas que son el resultado del proceso cognoscitivo de la realidad y constituyen la base de las representaciones externas.

La representación puede tener como objeto a todo tipo de realidades sustanciales o ideales: se pueden representar tanto objetos, como ideas o sentimientos.

IMAGEN Y TRANSMISIÓN DE INFORMACIÓN

Podemos encontrar fundamentalmente dos enfoques de explicación de la imagen, que no son excluyentes ni contradictorios.⁵

⁴ VILLAFÑE, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*, Pirámide, Madrid, 1985.

⁵ GARCIA JIMENEZ, Jesús. *La imagen narrativa*. Paraninfo, Madrid, 1995, p. 214.

a) Los enfocados sobre la *producción*, y que buscan una explicación de las relaciones imagen/espectador más global y pragmática. Aquí pueden ser de gran utilidad los grandes modelos antropológicos sobre la coherencia entre la imagen y una determinada concepción del mundo.

b) Y los enfocados sobre la *lectura* de la imagen: teorías analíticas y constructivistas sobre el trabajo intelectual y la «complicidad» del espectador que tienen en cuenta los aspectos psicológicos y los psicobiológicos.

Aquí se prefiere plantear un modelo basado en la transmisión de información. En las imágenes podemos distinguir, desde este punto de vista informativo:

— Un soporte material (SM) que puede ser muy variado, desde las paredes de las cavernas a la pantalla del monitor de un ordenador, pasando por el lienzo, el papel fotográfico, la pantalla de la sala cinematográfica o el televisor doméstico. En todo caso las características materiales de la imagen, son las únicas indiscutiblemente objetivas. Los soportes —lienzo, papel fotográfico, tubo de rayos catódicos, ...—, los pigmentos, los aglutinantes, etc., nos pueden dar una valiosa información sobre las condiciones técnicas de ejecución de la imagen.

— Un contenido *proposicional* (CP), entendiendo por proposición un objeto abstracto no lingüístico dotado de un valor de verdad.⁶

— Algún tipo de relación (R) entre dicho contenido y una determinada porción de la realidad. Paradójicamente puede resultar más interesante, desde un punto de vista informativo, este tipo de relación (R) que el propio contenido de la imagen (CP); ya que la relevancia informativa del contenido de la imagen estará en función de la fidelidad en la representación de la realidad (R). Como afirma Panofsky: *Pues el hombre es el único animal que deja tras sí esos testimonios que traen a la mente una idea distinta de su mera existencia material, es decir que son signos de un significado. Algunos animales usan signos y fabrican estructuras, pero sin percibir la relación de significación, ni la relación de construcción.*⁷

Es el hombre el único ser de la creación que deja implicada en los testimonios que de él quedan una idea de significación y una idea de construcción; y por ello son testimonios.

— Una estructura formal que utilizando los instrumentos pertinentes (SM) sea capaz de expresar el contenido significativo (CP) que se desea transmitir. Sin olvidar que,

En una obra de arte la forma no puede separarse del contenido; la distribución del color y las líneas, la luz y la sombra, los volúmenes y los planos, por delicados que sean como espectáculo visual, deben entenderse también como algo que comporta un significado que sobrepasa lo visual. Y podemos añadir que esta inseparabilidad de forma y contenido atribuida por Panofsky a la obra de arte puede aplicarse a cualquier otro tipo de representación visual.

⁶ PÉREZ GUTIERREZ, M. *El fenómeno de la información. Una aproximación conceptual al flujo informativo*, Trotta, Madrid, 2000, p. 22.

⁷ PANOFSKY, Erwin *El significado de las artes visuales*, Infinito, Buenos Aires, 1970.

LA GÉNESIS DE LAS REPRESENTACIONES ICÓNICAS

El origen de la imagen como forma de representación material puede ser múltiple. Por una parte nos encontramos con realidades naturales externas al propio sujeto que conforman algún tipo de imagen o más bien *pre-imagen* (por no aparecer claramente recortada y diferenciada dentro del campo visual global). Aquí podemos incluir:

a) Las imágenes que no tienen soporte material fijo y por lo tanto son inestables y fugaces. Pueden mencionarse al respecto las *sombras* producidas de forma natural por el sol, por la luna o por una hoguera y los *reflejos* en el agua o en otras superficies brillantes. Los reflejos son inestables, no se pueden fijar y, además, precisan de una superficie reflectante, normalmente agua o diversos tipos de espejos. Los reflejos dan una información más precisa que las sombras. El ser humano precisa agua para sobrevivir y, por lo tanto, es lo más probable que todos los pueblos y culturas hayan tenido acceso a este tipo de imágenes. No debemos dejar de mencionar dentro de este grupo a las imágenes naturales no icónicas —como el arco iris, la aurora boreal, el fuego de San Telmo, etc.—, que son resultado de fenómenos atmosféricos pero que, tradicionalmente, han sido interpretadas como transmisoras de significados mágicos o religiosos.

b) Imágenes sugeridas por objetos naturales: rocas, raíces de árboles, piedras. Se trata de objetos o partes de objetos que, por azar, tienen una forma susceptible de evocar la figura de otro objeto diferente: un trozo de piedra que «parece» una mujer, un tronco de árbol que se «asemeja» a un rostro humano, el relieve de la pared de una cueva que «recuerda» la silueta de un animal conocido. Estas imágenes son estables, aunque pueden depender del punto de observación y están sujetas a la capacidad imaginativa del observador. Mediante la intervención manual sobre estos objetos se pueden conseguir imágenes fijas, estables y con una mayor potencia representativa.

Por otra parte, es preciso tener en cuenta el papel que juegan los *sueños* como productores de imágenes que, si bien son internas al propio sujeto, no dejan de constituir una *representación* de la realidad. Al ser de índole mental estas representaciones tienen carácter inevitablemente subjetivo. Por lo tanto, para ser transmitidas y compartidas —en definitiva *comunicadas*— a otros, precisan ser objetivadas mediante su traslado sobre alguna forma de soporte material.

Las *sombras* constituyen, quizás, la forma más general de imagen por su carácter universal, ya que solamente se necesita una fuente luminosa para que todos los objetos proyecten sombras. Es un tipo de imagen muy pobre que sólo da información sobre la silueta —el contorno— de los objetos. Además, las sombras son inestables y, en un principio, no se pueden fijar sobre un soporte material, hasta que se desarrolla el teatro de sombras, que permite un control de la representación. El teatro de sombras conlleva el principio de proyección luminosa que se encuentra posteriormente en la cámara oscura y en el cine.

Es interesante el origen que Pomponio Gaurico⁸ atribuye a la escultura y, en general, a las artes: ...por alguna casualidad o por su ingenio los hombres comenzaron a

⁸ Humanista, nacido a finales del siglo XV, que gozaba de un gran reconocimiento en los círculos intelectuales napolitanos y cuya obra *De Sculptura* tuvo una enorme difusión a lo largo de los siglos XVI y XVII entre un público culto interesado en los problemas del arte.

competir con la propia naturaleza, tomando como modelo la sombra para crear formas semejantes en tierra, madera o piedra.⁹

En esencia, arte y naturaleza son consideradas como principio y como fin de todo lo existente. Para el autor, la representación tiene un doble origen: por un lado la necesidad de perpetuar la memoria de quienes habían llevado a cabo grandes hazañas y, por el otro, la necesidad de complacer a los muertos. A tal efecto se concluye que, ... *ya sea la causa el valor o el amor, o más bien ambos, lo cierto es que el hombre no ha podido concebir nada más poderoso contra su condición mortal y contra la envidia de los dioses.*¹⁰

Esta función de las representaciones materiales contra el inevitable paso del tiempo es mencionada por múltiples autores. La fijación sobre un soporte material perdurable supone algo así como una cristalización del instante reflejado, una 'burla' al imparable devenir temporal. *Todo ocurre como si, en el hombre, la necesidad que lucha contra la erosión del tiempo se fijara de manera privilegiada sobre la imagen.*¹¹

La magia del bisonte pintado en la pared rocosa de la caverna es la magia de la fijación de lo inaprensible, la fijación del instante fugaz. El bisonte que corre para escapar del cazador, queda paralizado, detenido permanentemente a merced del cazador. Para Durand hay una coincidencia clara entre todos los autores que han estudiado las expresiones materiales de lo imaginario desde un punto de vista antropológico, al señalar la capacidad metafísica de dichas manifestaciones de enfrentarse al destino y a la muerte.

Pero, ¿quién no ve que este inventario de lo imaginario, desde el gran mito sagrado, hasta la emoción estética puramente laica, está enteramente centrado por su aspiración fundamental que es escapar a la muerte y a las vicisitudes del tiempo?¹²

Las representaciones: la máscara, la danza, la música, la pintura, se centran básicamente en escapar a la muerte y a la irreversibilidad del tiempo.

Pero aunque no quedaran ya en los acantilados más que máscaras vacías de sentido, pinturas incomprensidas y danzas sin objeto, no sería menos cierto que en ese pueblo, detrás de todas estas formas y todos estos ritos, se oculta la voluntad de permanecer, voluntad que le llegó en el momento en que según dicen, toma conciencia de la descomposición de la muerte. Y la huella que habrá dejado el Awa (sociedad de máscaras) en estas formas y en estos ritmos revelará aún que, por su origen, el arte de los Dogons es una lucha contra la podredumbre.¹³

MEDIACIÓN TÉCNICA Y CULTURAL

La imagen es una representación de la realidad natural percibida o de aspectos «invisibles» de la realidad «cultural» de la comunidad en la que se producen esas imágenes. Esos aspectos «invisibles» también incluyen la realidad física que no puede percibirse directamente por el ser humano: microbios, estructuras atómicas, planetas, etc.

⁹ GAURICO, Pomponio. *Sobre la escultura*. (Edición de André Chastel y Robert Klein), Akal. Madrid, 1989 (ed. or. s. XVI), p. 61.

¹⁰ GAURICO, Pomponio. *Op. cit.* pp. 62-63.

¹¹ MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*, Seix Barral. Barcelona, 1972, pp. 32-33.

¹² DURAND, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Taurus. Madrid, 1981, p. 386.

¹³ GRIAULE, M. *Masques Dogons*. Institut. Ethnol. París, 1932, p. 819.

¿Que características o propiedades tienen las imágenes?

— Primeramente, las imágenes han de tener alguna *utilidad* que compense el esfuerzo de producirlas. Por lo tanto responden a una cierta necesidad comunicativa.

Para ello (para ser útiles) lo representado debe atenerse a unas *reglas* precisas que sean inteligibles por los destinatarios de dichas imágenes. -> SISTEMA DE CODIFICACIÓN DE LA IMAGEN.

Este sistema puede incluir normas sobre la representación del espacio, sobre la utilización de signos abstractos (no analógicos) para referirse a determinados objetos o propiedades de los mismos, sobre los usos del color, de las escalas de tamaño, etc. En definitiva, estos aspectos se incluyen en lo que podríamos denominar SEMÁNTICA DE LA IMAGEN.

Las reglas de codificación de los significados pueden (y suelen) estar fuertemente relacionadas con las disponibilidades de materiales de producción de la imagen: soporte material, herramientas para realizar las figuras (dibujos, grabados, pinturas, estatuas,...), pigmentos cromáticos. Estos elementos podríamos englobarlos en las TÉCNICAS DE LA IMAGEN. Teniendo en cuenta que las posibilidades significativas están determinadas por la disponibilidad de instrumentos y materias; y también que las necesidades de significación pueden llevar a la búsqueda de nuevos materiales o técnicas de trabajo. Hay una interrelación entre SEMÁNTICA y TÉCNICA.

Los significados de las imágenes están determinados como ya se ha dicho, por determinados códigos propios de una cultura concreta. Por lo tanto dichos códigos estarán influidos por el universo cultural de ese grupo social.

A su vez el conocimiento y análisis de las imágenes de una determinada sociedad nos pueden suministrar información sobre su cultura.

EVOLUCIÓN DE LAS REPRESENTACIONES VISUALES EN LA EDAD CONTEMPORÁNEA

En la última década del siglo XVIII surgen una serie de inventos —la xilografía al pie o testa, el panorama, las fantasmagorías y el fantascopio de Robertson, la litografía,¹⁴ la primera prensa completa de hierro fundido—, que van a constituir el inicio de una serie de cambios muy importantes en las representaciones visuales.¹⁵

Posteriormente la fotografía va a permitir el acceso a la imagen de las clases más desfavorecidas, además, les permitirá ser protagonistas de la misma. Con la generalización de la fotografía se produce una verdadera avalancha de nuevos temas a representar, temas que habían permanecido, generalmente, fuera del interés de la mayoría de los pintores o grabadores.¹⁶

¹⁴ Con los ejércitos franceses llegan a España dibujantes que mandaban sus apuntes del natural a Francia donde se realizaban las correspondientes litografías. También existen grabados ingleses sobre la guerra de independencia española. Véase MENÉNDEZ-PIDAL, *La España del siglo XIX vista por sus contemporáneos*. Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1988.

¹⁵ CERAM, C. W. *Arqueología del cine*. Destino, Barcelona, 1965, pp. 22, 6-39, 55-57; ARAGÓN, M. R. *Técnicas de conservación y reproducción de la imagen. Esquema cronológico*. Escuela Oficial de Periodismo, Madrid, 1964; RAMÍREZ, Juan Antonio. *Medios de masas e historia del arte*. Cátedra, Madrid, 1981, p. 43.

¹⁶ CERAM, C. W. *Op. cit.* pp. 73-78, 87, 92, 94-96. RAMÍREZ, Juan Antonio. *Op. cit.* pp. 64-100,

La fotografía junto a otra serie de inventos —nuevas prensas más eficaces, etc.— y la pervivencia de formas de expresión visual anteriores —grabado en metal, teatro, espectáculos de sombras, títeres, o linterna mágica— perfilan una época caracterizada por una explosión del consumo de imágenes sin precedentes en la cultura occidental, y que tendrá su culminación en el siglo XX con el desarrollo de medios de difusión masiva de imágenes en movimiento.

Entre las características más importantes de la evolución de las representaciones visuales durante la edad contemporánea podemos citar:

— Una gran explosión cuantitativa (en la producción y en la difusión de imágenes) gracias a los nuevos medios de multiplicación de la imagen.

— Como consecuencia de lo anterior (y de otros factores de índole social en los que no podemos extendernos ahora), acceso de mucha más gente a más imágenes y de más tipos.

— El desarrollo cualitativo de las formas de representación visual, mediante el uso de nuevas técnicas de captación y difusión de imágenes:

La fotografía que permite una gran automatización de la captación de información y por lo tanto una disminución (al menos aparente) de la intervención del autor.

La cinematografía que consiste en la captación de imágenes sucesivas con una cadencia temporal susceptible de producir en el espectador la ilusión del movimiento de objetos y personas.

La televisión que permite la transmisión de imágenes hasta el propio hogar de manera instantánea, incluso en el mismo momento de la captación de las mismas (en directo o tiempo real).

Y por último la imagen digital que ha traído consigo la posibilidad de usar las imágenes de manera *interactiva* y de conseguir una gran flexibilidad en la manipulación de las mismas.

Esta progresiva automatización en la producción y tratamiento de imágenes ha tenido como consecuencia un mayor prestigio de la imagen como representación de la realidad y una mayor verosimilitud de la misma.

Todos estos factores parecen invitar a una reflexión sobre la utilización de la imagen como fuente informativa.

FOTOGRAFÍA E ILUSIÓN DE OBJETIVIDAD

Desde luego que en las representaciones visuales, la mediación técnica tiene una importancia mucho más trascendente que en la escritura verbal; y de aquí se ha deducido una cierta magnificación de la técnica como elemento definidor de la relación (R) entre la realidad representada y el contenido de la imagen, minimizando el papel jugado por el autor, o autores, de la imagen. De hecho con la invención y popularización de la fotografía se produjo un cierto mito de objetividad en la representación asociada al carácter mecánico en la obtención de las imágenes. Como si el hecho de que el autor de la fotografía no utilizara directamente su mano en la construcción de las figuras y en la valoración tonal de la escena implicara un reflejo especular de la realidad totalmente automático y solo limitado (ausencia de color por ejemplo) por las características técnicas de los instrumentos utilizados.

Resulta evidente que las herramientas y los materiales utilizados condicionan y delimitan las posibilidades informativas y, sobre todo, expresivas de las imágenes, pero el

fotógrafo sigue conservando un amplio margen de decisiones en la utilización de los materiales disponibles que le permiten cargar de contenido significativo la imagen producida.

La fotografía como cualquier otro tipo de representaciones visuales conlleva, como ya se ha mencionado antes, un determinado contenido proposicional que, normalmente, es el resultado de las intenciones comunicativas del autor de la misma. Evidentemente, la cámara fotográfica aunque se trate de un aparato totalmente automático, difícilmente es capaz de ser sujeto de proposición ninguna. Es imprescindible la presencia de un sujeto humano que decide encuadrar una determinada porción de la realidad visual, componiéndola de acuerdo con su interpretación de la misma. La elección de un determinado tipo de película y los ajustes correspondientes a la cantidad de luz disponible le permiten al fotógrafo graduar la escala tonal de la imagen final, oscilando entre una gradación suave de luces y sombras y el máximo contraste entre las luces más altas y las sombras más densas.

Precisamente con la popularización de la fotografía se pone de relieve la importancia de la luz en la configuración de la representación gráfica coincidiendo —y no es casualidad— con el interés puesto por los pintores impresionistas en la luz por encima de la línea. La fotografía define los objetos representados exclusivamente a través de la luz que reflejan hacia el objetivo, la línea que define el contorno de esos objetos queda definitivamente relegada a un segundo plano en la representación de las formas.

No es preciso insistir en más aspectos relacionados con el control del resultado final de la fotografía para que resulte obvio el grado de control subjetivo del que dispone el autor, y por lo tanto de la errónea atribución de un alto grado de «objetividad» a la imagen fotográfica.

LA IMAGEN MATERIAL SIEMPRE ES UNA REPRESENTACIÓN SUBJETIVA

Evidentemente la imagen no es una representación objetiva de la realidad

La imagen siempre es una representación subjetiva de la realidad.¹⁷ Pero también siempre (o casi siempre) es susceptible de documentar «objetivamente»:

- a) una forma de visión subjetiva
- b) elementos accesorios (no centrales) en la imagen como documento: la ropa, los peinados, el paisaje, etc.
- c) las técnicas de representación visual de la época.

Así que antes de utilizar la información contenida en una imagen será imprescindible tener elementos de juicio suficientes para evaluar el valor de dicha información en cuanto a su relación con la realidad representada

¹⁷ Lógicamente también el documento escrito es siempre una representación subjetiva

TAMBIÉN LA PERCEPCIÓN ES SUBJETIVA

La visión no consiste en la simple estimulación de la retina, sino que se trata de todo un *proceso mental* de carácter perceptivo en el que representan un importante papel la memoria y las asociaciones. La percepción visual de la realidad es algo más que otorgar significado propio al conjunto de sensaciones aferentes, mediante la percepción se confieren características físicas (color, tamaño, forma, etc.) a los objetos reales. La visión es una 'actividad creadora del espíritu humano'. El universo conocido es, de alguna manera, fruto de una serie de operaciones mentales realizadas a partir de las informaciones sensoriales. Es preciso matizar que si bien el cerebro organiza el mundo percibido de acuerdo a unas estructuras prefijadas, dichas estructuras no son sino reflejo de las que se encuentran en la naturaleza.¹⁸

Nuestras percepciones son construcciones mentales, no registros de la realidad, pero estos constructos mentales no son arbitrarios ni ilusorios (generalmente), sino que responden a la necesaria adaptación del organismo al entorno en que se desenvuelve. Y estos constructos mentales, o sea lo que percibimos, tiene una notable correspondencia con la realidad medida físicamente. Es decir lo que percibimos es fundamentalmente verídico y corresponde a las propiedades objetivas de las cosas, con independencia de las condiciones individuales que se dan en la observación de las cosas.¹⁹

Y se da una curiosa paradoja, ya que si es cierto que existe esa correspondencia de forma entre las cosas físicas y los perceptos de las mismas, no es menos cierto que la imagen retiniana intermedia entre la cosa y su percepto es distorsionada y sumamente variable. También en las imágenes cinematográficas o televisivas se da esta paradoja, ya que aunque las imágenes de la pantalla son planas, y un tanto limitadas, son capaces de evocar en nuestra mente la realidad física que representan en la pantalla. Y otra paradoja más: después de conocer en que se basa una determinada ilusión óptica, seguimos percibiéndola de la misma manera y no corregimos los efectos de la ilusión. Cuando vemos una película en una sala cinematográfica, sabemos que frente a nosotros hay únicamente una pantalla blanca con luces y colores en movimiento, y sabemos que las figuras que conforman esas luces son las de unos actores que representan de manera ficticia a un determinado personaje. También sabemos que el movimiento de los personajes es una ilusión óptica debida al conocido fenómeno estroboscópico (efecto phi). Pero aun sabiendo todo esto, percibimos plenamente la ilusión de unos personajes que se mueven, hacen cosas, tienen emociones y pasiones y nos identificamos con ellos, y proyectamos sobre ellos nuestros propios problemas y emociones. Así que sin este fenómeno psíquico de la permanencia de las ilusiones perceptivas, no sería posible el fenómeno social del cine, y este hubiera quedado relegado a pura curiosidad de barraca de feria.

Como ya hemos dicho, las imágenes retinianas representan los objetos en forma bidimensional, constituyen una especie de mapa de la realidad exterior. Pero estas imágenes retinianas son algo más que una serie de radiaciones electromagnéticas. Su función es representar el mundo exterior mediante una imagen tridimensional única, deducida a partir de dos imágenes planas (una en cada ojo). Y esta representación no se limita a los aspectos

¹⁸ ARNHEIM, Rudolf *El pensamiento visual* Ed. Universitaria. Buenos Aires, 1976. ARNHEIM, Rudolf. *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía -Ensayo sobre el desorden y el orden.* Alianza. Ed. Madrid, 1980.

¹⁹ ROCK, Irving: *La percepción.* Labor. Barcelona, 1984, p. 4.

meramente visuales de las cosas, sino que nos facilita imágenes *significativas* de los objetos y situaciones mediante las cuales se describe en forma ordenada el universo exterior, y de acuerdo con las necesidades adaptativas del organismo: desplazarse en el espacio, coger un alimento, reconocer una figura, evitar un peligro, etc.²⁰

En la percepción visual se combinan la percepción de lo exterior a nosotros y la percepción de lo que llevamos dentro. Los seres humanos (y quizás también los animales superiores) percibimos objetos y no cualidades inconexas, vemos 'cosas' constituidas por la organización de cualidades plurales.

Muy poca información sensorial nos basta por lo común para poner en marcha los procesos perceptivos con que captamos lo esencial, el significado de una estimulación, que así se nos aparece ya como un objeto determinado y no como un mosaico de cualidades sensoriales sin orden ni concierto.²¹

En realidad el hombre ve las cosas en forma subjetiva tal y como son para él. Esta 'subjetividad' cumple una función selectiva sobre la ingente información disponible en nuestro entorno en forma de estímulos. Si llegara a nuestra mente toda la información que llega a los sentidos constantemente, viviríamos en un caos difícilmente organizable en unidades significativas, conformado por un conglomerado de impresiones sin significado. Así que como ya hemos visto en el capítulo anterior, los mecanismos de la atención filtran la información recibida reforzando algunos aspectos en perjuicio de otros que son minimizados o simplemente ignorados.

En fenómenos como el de la *constancia perceptiva* observamos que a veces se falsean los datos suministrados por los sentidos, paradójicamente para que el resultado sea más verídico. Y es que como ya hemos dicho, la mente funciona como un todo global, y no son los ojos los que 'ven' sino el individuo del que forman parte esos ojos. Y, además, como ya hemos señalado, esos ojos no son otra cosa que una prolongación del cerebro, una parte de la corteza cerebral sacada al exterior.

Nuestras percepciones no son meros reflejos asépticos de la realidad, sino que en gran parte son construcciones propias del sujeto que percibe. Como afirma la escuela de la *Gestalt*, las experiencias visuales se estructuran espontáneamente en figura y fondo. Esta característica es innata, como se ha comprobado en operados de cataratas congénitas, ya que nada más recuperar la visión surgía la articulación figura-fondo. A pesar de esta espontaneidad en la organización de la percepción, hay que señalar la existencia de una serie de leyes de *agrupación de los estímulos* que confieren preferencia a determinados conjuntos de estímulos; y entre otros muchos otros factores (proximidad, semejanza, continuidad, leyes de la clausura y de la pregnancia, etc.) podemos destacar la *experiencia* y los *deseos* como factores transformadores de los estímulos. La percepción se desarrolla con la experiencia, y de forma no exactamente igual para todos los hombres.²²

²⁰ IMBERT, Michel. «La neurobiología de la imagen» *Mundo Científico*, vol. 3, n° 27, jul-ago, 1983, pp. 718-731.

²¹ PINILLOS, José Luis. *La mente humana*. Salvat y Alianza Editorial, Madrid, 1970, p. 94.

²² PINILLOS, José Luis. *Op. Cit.* pp. 86, 89-91, 93-99.

DETERMINANTES CULTURALES DE LA PERCEPCIÓN DE IMÁGENES

Mención especial merecen los factores culturales como determinantes de la percepción. La importancia de estos factores surge a la luz en las investigaciones transculturales que intentan resolver la controversia entre innatismo y empirismo.

Se ha constatado la dificultad de 'comprender' fotografías por parte de los pueblos primitivos que antes no habían visto nunca fotografías. Una mujer bosquimana no era capaz de reconocer la fotografía de su hijo hasta que le señalaron los detalles.²³ De la misma manera a los sujetos occidentales contemporáneos nos resulta difícil distinguir algunas imágenes parietales primitivas si no es con la ayuda de alguien que ponga de relieve los contornos de la figura, y desde luego nos es bastante ajena la posibilidad de comprender el significado de estas imágenes cuyas claves culturales de interpretación no poseemos.

La interpretación de las fotos requiere cierto grado de experiencia cultural. nuestra capacidad para interpretar o 'leer' las fotos depende esencialmente del conocimiento esquemático que tengamos de la forma en que en realidad se toman normalmente esas fotografías.²⁴

Para ver fotos es preciso conocer las convenciones culturales que hacen posible la representación de la realidad mediante unas imágenes bidimensionales en las que los rasgos materiales de los objetos han sido sustituidos por una serie de manchas más o menos oscuras y con unos colores artificiales.

Y también se produce el fenómeno inverso, ajustamos nuestra percepción de la realidad en función de modelos icónicos casi arquetípicos.

*Muchos individuos, al contemplar algún paisaje famoso en la realidad ven pinturas o fotografías que tantas veces han tenido ocasión de admirar, por ejemplo, en una tarjeta postal, y mientras creen ver el paisaje, lo que tienen frente a sus ojos son esas imágenes reproducidas.*²⁵

También se han hecho diversos experimentos sobre la comprensión de dibujos por pueblos de cultura no occidental. De los trabajos de Hudson en Sudáfrica, 1962, Mundy-Castle en Ghana, 1966, y Deregowski en Zambia, 1968, pueden concluirse que las diferencias culturales influyen en la percepción de la profundidad en los dibujos.²⁶

Queda claro que existen una serie de convenciones culturales que influyen en la percepción del material gráfico (dibujos, fotografías, y por supuesto películas cinematográficas, etc.), y el aprendizaje de esas convenciones depende del medio cultural. Los seres humanos podemos utilizar nuestros receptores sensoriales básicamente igual en cualquier zona geográfica, pero en la práctica diferimos en nuestro modo de percibir la realidad en función de factores culturales. La inclusión de un sujeto en una determinada cultura influye en la atención selectiva que se dirige preferentemente hacia aquellos

²³ SEGALL, M.H./ CAMPBELL, D.T./HERSKOVITS, M.J. *The Influence of Culture on Visual Perception*. The Bobbs-Merrill Company. Indianapolis y Nueva York, 1966, pp. 32-34.

²⁴ BLACK, Max «¿Cómo representan las imágenes?», en GOMBRICH, E. H. /HOCHBERG, J. /BLACK, M.: *Arte, percepción y realidad*. Paidós, Barcelona, 1983, p. 165.

²⁵ FROMM, Erich. *El miedo a la libertad*. Planeta-Agostini. Barcelona, 1985, p. 217.

²⁶ DEREGOWSKI, Jan B. «Illusion and Culture», en GREGORY/ GOMBRICH (comps), *Illusion: in Nature and Art*. Scribner. Nueva York, 1973, pp. 160-191.

productos culturales a los que está habituado. Así que se reconocerán mejor las escenas familiares que las no familiares.²⁷

Existe una influencia subjetiva en la percepción. Cada sujeto tiende a ver lo que desea ver, aquello que espera ver (los hábitos facilitan y simplifican la actividad perceptiva), sobre todo cuando existe cierta ambigüedad en los estímulos y tensión emocional; y por supuesto, siempre dentro de ciertos límites.

Ya hemos tratado en un trabajo anterior²⁸ la mediación introducida por el lenguaje en la percepción de objetos y relaciones; y dado que la construcción de conceptos es siempre culturalmente adquirida, es fácil suponer que probablemente hasta en las percepciones más simples del ser humano, influyen categorías y estructuras culturales latentes.

En definitiva, las imágenes no pueden deslindarse del contexto cultural en el que se producen.

LAS CONVENCIONES GRÁFICAS

Podemos considerar como uno de los rasgos fundamentales de la representación en imágenes su carácter *convencional* que se manifiesta tanto en la forma de ejecución material de la expresión gráfica²⁹ como (ya previamente) en la percepción del objeto o situación a representar por parte del productor de la imagen. Pero es importante señalar que esta convención cultural de la representación en imágenes *no es arbitraria*, sino que se da una cierta *analogía* entre la imagen y lo que ésta representa.

Las imágenes *no* tienen las mismas propiedades físicas del objeto, pero provocan en el espectador una estructura perceptiva «semejante» a la que provocaría el objeto. Esto es debido a que existe una *convención gráfica* que nos permite *transformar* en imágenes los elementos esquemáticos de una convención perceptiva o conceptual.³⁰

Cuando realizamos una pintura, un dibujo u otra representación gráfica, estamos *seleccionando* de entre las múltiples propiedades que observamos en el objeto o situación percibidos, unas cuantas propiedades pertinentes. Esta elección está motivada por una serie de *convenciones culturales*, de tal forma que los criterios adecuados para «imitar» la Naturaleza varían de unas culturas a otras y, dentro de una misma cultura, entre épocas sucesivas.

En el proceso de selección confrontamos la múltiple información producida por el objeto con la almacenada en nuestra memoria, para reconocer las estructuras percibidas. Pero las estructuras prefijadas en nuestro cerebro están definidas por una serie de rasgos pertinentes seleccionados por convención cultural. Luego, ya en el reconocimiento de objetos, situaciones, emociones, etc., existe una convención cultural que define de algún modo qué es cada cosa.

²⁷ HUICI, Carmen. «La percepción social» en FERNANDEZ TRESPALACIOS, J. L. (y otros), *Psicología general I*. UNED. Madrid, p. 427 y ss, 1982, pp. 440-444.

²⁸ JIMÉNEZ SEGURA, Jesús. *Realidad y representación audiovisual*, Universidad del País Vasco, Leioa (Vizcaya), 1988, pp. 70-72.

²⁹ El término *gráfica*, que proviene del griego *grapho*, es aplicable tanto a la imagen «manual» como también a la imagen «mecánica». Parece estar unido al concepto de *fixar* algo de forma permanente, ya sea mediante la escritura, el dibujo, etc.: foto-grafía, cinemato-grafía, incluso fono-grafía, etc.

³⁰ ECO, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Lumen. Barcelona, 1977, pp. 327-330.

Partiendo de lo anterior, es lógico deducir que lo que realmente se representa no es el objeto material situado frente al sujeto, sino una confrontación entre dicho objeto y la definición cultural del mismo que posee el sujeto productor de la imagen. Se podría definir la representación icónica como aquella en la que transcribimos, mediante artificios gráficos (o de otra clase), las propiedades culturales atribuidas al objeto representado. ...*lo que motiva la organización de la expresión no es el objeto, sino el contenido cultural correspondiente a un objeto determinado.*³¹

La experiencia ante el objeto es fruto de esta confrontación, y esto es lo que realmente se representa: *no las propiedades del objeto, sino la valoración cultural e individual realizada por el sujeto productor de la imagen.* Esta relación objeto-sujeto es única, ya que las distintas circunstancias hacen que en diferentes momentos el mismo sujeto tenga una *experiencia diferente del mismo objeto.* Por lo tanto, lo que se representa *no es un objeto*, una situación, etc., *sino una experiencia concreta de ese objeto* con una valoración cultural e individual del mismo.

Así que es preciso que exista un código adecuado de convenciones culturales respecto a la representación visual, común entre el productor del mensaje y el espectador.

Por otra parte, las convenciones para representar mediante imágenes pueden llegar a estar tan arraigadas que actúan como filtro condicionador de la propia percepción directa del objeto representado y hacen que «veamos» a éste de acuerdo con la codificación icónica dominante. Uno de los ejemplos más reiterados al respecto es la representación que Durero hace de un rinoceronte cubierto de escamas y placas imbricadas. Los imitadores de Durero mantienen esta «imagen oficial» del rinoceronte durante nada menos que doscientos años, incluso algunos zoólogos que habían visto rinocerontes auténticos, y por lo tanto sabían que los rinocerontes no tienen escamas, seguían representando la rugosidad de la piel del rinoceronte en forma de escamas.

En una conocida obra de Gombrich³² aparecen juntos el grabado de Durero y una fotografía de un rinoceronte en la que se observa claramente su piel uniforme y casi lisa. ¿A qué se debe entonces la larga permanencia del modelo de rinoceronte de Durero?. Para Gombrich la razón está en que aquellos dibujantes solamente podían denotar claramente al animal «rinoceronte» mediante aquellos elementos gráficos fuertemente convencionales. Eco por su parte³³ añade que, si lo que analizamos es el grado de representación de las características táctiles de la piel del rinoceronte, entonces resulta más realista el tratamiento gráfico de Durero, ya que sugiere mejor la rugosidad de la piel del rinoceronte que la imagen fotográfica, cuyas características técnicas hacen que se uniformen las superficies opacas y sólo se diferencien grandes masas de color en diferentes tonos.

A finales del siglo XVIII, tras una visita al zoológico de Londres, Leandro Fernández de Moratín nos relata su experiencia personal de la contemplación directa de un rinoceronte vivo que allí se exhibía. Es interesante la confrontación entre el rinoceronte real y la imagen previamente percibida en las estampas y grabados (probablemente inspirados en el de Durero):

³¹ ECO, Umberto: Op. cit. p. 345.

³² GOMBRICH, E. H.: *Arte e ilusión -Estudio sobre la psicología de la representación pictórica.* G.Gili, Barcelona, 1979.

³³ ECO, Umberto: Op. cit. pp. 344-345.

El rinoceronte que yo vi tenía cuatro años según aseguró el charlatán. Sería poco mayor que un buey; de un color oscuro, parecido al del elefante; no tiene pelo ni conchas, como algunos creen, sino una especie de costra durísima, capaz de hacer rebotar un balazo, con unos pliegues encima de los encuentros y juego de brazos y piernas que forman aquellas divisiones que se ven en las estampas de este animal. Debajo de estos pliegues tiene un pellejo muy delicado y flexible, por cuyo medio puede andar y moverse hacia donde quiere; que de otro modo no podría...³⁴

Moratín se da cuenta no sólo de la diferencia entre el rinoceronte de verdad y las representaciones gráficas que conocía, sino del porqué de esa diferencia: los dibujantes y grabadores han dibujado como conchas lo que no son sino pliegues de la piel. Posiblemente porque nunca han visto un rinoceronte real, solamente han visto otros dibujos y han tenido acceso a descripciones verbales confiadas a la memoria de aquellos que sí han visto (o quizás les han contado que han visto) un rinoceronte real. La pérdida de información veraz y la introducción de «ruido» es inevitable en un proceso tan largo y con tantos intermedios entre el rinoceronte real y su representación gráfica.

DIFERENCIAS ENTRE IMAGEN ESTÁTICA E IMAGEN CINÉTICA

Para terminar, se pueden matizar que a nivel perceptivo existe una cierta diferenciación entre las imágenes estáticas y las que producen una ilusión de movimiento.

Normalmente se considera a las formas de producción de imagen cinética —cine y televisión— como una evolución de las imágenes estáticas —pinturas, dibujos, grabados, fotografía—. Y así es desde el punto de vista del desarrollo histórico de las formas de expresión visual. Además, las imágenes dinámicas implican habitualmente una mayor complejidad técnica en su producción. Por todo ello hay una cierta tendencia a considerar a las imágenes dinámicas como más «artificiales» y a las imágenes estáticas como una versión simplificada de las imágenes en movimiento.

En realidad, desde la perspectiva del procesamiento cerebral de la información, lo más natural es la percepción de imágenes en movimiento. El medio que nos rodea es una fuente de estímulos en constante cambio. Además, el proceso de percepción visual es asimismo un proceso dinámico en el que constantemente nuestro cerebro, con todo su bagaje de experiencias previas, está influyendo interactivamente con la información procedente de la realidad exterior. Sólo excepcionalmente nos encontramos ante una realidad exterior en la que no haya ninguna mutación visual. La imagen estática, por lo tanto, es la que verdaderamente tiene un carácter «artificial» para nuestro cerebro. Aunque, precisamente por eso, la imagen fija tiene un importante valor funcional en cuanto forma de registro más o menos permanente de la realidad siempre fugaz y en perpetuo cambio.

Desde luego, la percepción visual siempre es dinámica, independientemente de que los estímulos externos —las imágenes que contemplamos— sean estáticos o dinámicos. Luego la diferencia fundamental entre la percepción de imágenes fijas y de imágenes cinéticas está en el tiempo de observación disponible, tiempo que condiciona lo realmente percibido.

³⁴ FERNANDEZ DE MORATIN, Leandro. *Apuntaciones sueltas de Inglaterra*. Bruguera. Barcelona, 1984, pp. 24-25.