

CAPÍTULO III

LA IMAGEN FOTOGRÁFICA Y SU SIGNIFICADO COMO MEDIO DOCUMENTAL

NIEVES SÁNCHEZ GARRE. Profesora de Fotografía, Documentación y Fotoperiodismo de la Universidad Europea Miguel de Cervantes de Valladolid
ALEJANDRA VAL CUBERO. Profesora del Departamento de Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid

Las representaciones son formaciones, pero también son deformaciones.

Roland Barthes

La fotografía no es una mera repetición o copia de la realidad o del entorno. Puede suministrar información objetiva (ligada a la existencia) o subjetiva (ligada a la interpretación) aunque tanto el fotógrafo como el espectador le otorguen un sentido particular y propio. El realismo de la fotografía no es una cualidad inherente al medio, sino un planteamiento cultural: se percibe como realista aquello que ostenta las características predefinidas por la cultura como tal.

Las imágenes fotográficas no se reducen sólo a la lectura de componentes y estructuras significantes (formas, texturas, colores, etc.), los aspectos cognoscitivos, los grados de iconocidad y el contexto en el que la fotografía es realizada y expuesta son otros de los aspectos que condicionan el posible significado de la imagen.

Iconocidad es la capacidad que la imagen tiene de asemejarse al objeto representado. Corres-

ponde con el nivel de realismo y está directamente vinculada a los factores culturales y ambientales que toda imagen conlleva. La abstracción sería el alejamiento de los factores objetivos de la imagen con lo representado. Cuanto más representativa sea la información visual, más específica será su referencia; cuanto más abstracta, más general y posiblemente más globalizadora. Para Roman Gubern, *la fotografía ejecuta generalmente dos funciones: una, la de la memoria propia de la producción mimética (individual o colectiva), que a través de la difusión de la imagen permite a otros sujetos compartir la experiencia visual de un autor. Y, una segunda, en donde el fotógrafo pone el énfasis en la capacidad de su tecnología como medio de expresión, aproximándose a la función del pintor*¹.

En el estudio genealógico de las imágenes fotográficas es importante lo que el "fotógrafo", "el medio" y el "público" hicieron o hacen con dichas

¹ GUBERN, R.: *La mirada opulenta*. Barcelona, Gustavo Gili, 1987, p. 77.

imágenes. Una fotografía documental, como ya hemos señalado, puede variar de significado dependiendo de los valores del público que la ve o imagina. Desde el momento en el que un fotógrafo selecciona un tema, está trabajando sobre la base de una actitud sesgada análoga a la que podemos apreciar en los historiadores.

La fotografía permite estudiar y comprender una época histórica concreta. Desde este enfoque, la principal característica de la fotografía es su capacidad de producir y difundir significado. Pero los significados de las fotografías no están condicionados ni limitados por las propias imágenes; el significado se reproduce continuamente dentro de los contextos en los que estas imágenes aparecen. El significado se desplaza constantemente de la imagen a las formaciones discursivas que lo atraviesan y lo contienen, o como señala Víctor Burgin: *el texto fotográfico es el lugar de una compleja "intertextualidad", de una serie superpuesta de textos previos "dados por hechos" en una coyuntura cultural e histórica concreta (...) La cuestión del significado, por tanto, debe referirse constantemente a las estructuras sociales y psíquicas del autor/lector*².

En cada época y en cada sociedad el modo de mirar, de ver, de pensar y representar está socialmente codificado, de ahí la complejidad de anali-

zar imágenes del pasado y tratar de explicarlas en el presente. La fotografía nació al mismo tiempo que el desarrollo del sistema capitalista, justo cuando las teorías socialistas y las luchas obreras se extendieron en Francia e Inglaterra en su intento de reformar el sistema social existente. El desarrollo de la fotografía también fue coetáneo de las teorías científicas y filosóficas que abogaban por una explicación más exacta y realista de la realidad. Esta nueva técnica servía, parafraseando a Roland Jenkins, como *arquetipo del registro detallado y objetivo de los positivistas*³.

La fotografía aparece en un momento en el que se está produciendo el paso de los valores artísticos tradicionales a los valores industriales modernos. Coincide con el desarrollo de la economía de mercado y del nacimiento de la bolsa en ciudades como París y Londres. La fotografía propone una nueva manera de mirar la ciudad y la arquitectura y también dará un nuevo sentido a la prensa.

La pretensión de la fotografía no fue sólo "retratar" a la familia burguesa y crear imágenes artísticas expuestas en los museos de Bellas Artes y en las exposiciones internacionales. Los médicos, policías, antropólogos y viajeros utilizaron la cámara para archivar, controlar, determinar y analizar al criminal, al loco y a la histérica, al salvaje y

² BURGÍN, V.: "Mirar fotografías", en *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona, Museu D'art Contemporani, MACBA, 1997, p. 31.

³ JENKINS, R.: "Science, Technology and the Evolution of Photography, 1790-1925", en OSTOFF, E. (ed): *Pioneers of Photography: Their Achievements in Science and Technology*. Springfield, The Society for Imaging Science and Technology, 1987.

al "otro", al diferente. Su valor iba más allá de lo puramente artístico, de manera sigilosa pero imparabable, los periódicos y la publicidad vieron rápidamente sus posibilidades. Una noticia acompañada de una fotografía otorgaba a la palabra escrita veracidad y presencia. Hoy sabemos que la realidad tiene múltiples connotaciones, las imágenes son fácilmente manipulables, se retocan personajes, paisajes o colores. El fotoperiodista ya no necesita estar allí para contar lo que pasó, los ordenadores pueden recrear esa pretendida realidad. Joan Fontcuberta explica que los procedimientos clásicos para alterar el contenido original de la imagen son el retoque, el reencuadramiento y el fotomontaje⁴.

Félix del Valle, por su parte, establece tres modos de relación de la fotografía con el mundo: el simbólico, el estético y el epistémico. Este último, es una función general de conocimiento y la fotografía cumple una función mediadora; el fotógrafo nos sustituye o mejor nos representa en el lugar del hecho, es nuestros ojos e incorpora lo vivido a nuestra memoria. Esta función de conocimiento y mediación es especialmente significativa en la fotografía documental, en la fotografía de prensa o en la fotografía científica. Partimos de la premisa

de que la fotografía nunca es neutral, se encuentra siempre vinculada a un discurso (o más precisamente a una cacofonía de discursos enfrentados) que otorga a cualquier fotografía individual sus significados y valores sociales⁵.

Las fotografías no producen exclusivamente significado en la época en que fueron realizadas; si perduran, su significado y sentido también fluye, porque las imágenes fotográficas, son en sí mismas un agente activo en la producción de cultura. El análisis de la imagen fotográfica permite plantearnos problemas de intención, de recepción y de poder. Michael Baxandall llamó *ojo del periodo* a las imágenes referenciales de cada momento histórico. *La producción artística no podía ser considerada una actividad independiente del contexto donde había sido creada, estaba implicada en actividades tanto económicas como culturales, sociales y políticas*⁷. He aquí el valor de analizar las imágenes fotográficas más allá de la simple concepción estética o formalista y construir una ventana desde la cual ver y analizar las fotografías. Desde esta perspectiva cabe destacar la escuela de Warburg y los planteamientos de los filósofos franceses Pierre Bourdieu y Michel Foucault.

⁴ FONTCUBERTA, J: *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1997, pp. 126-127.

⁵ VALLE, F.: *Dimensión documental de la fotografía*. [en línea]. <http://www.fcif.net/estética/dimensionfotografia.htm> [consulta: 16 de octubre de 2006].

⁶ SEKULA, A.: *Introduction on Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973-1983*. Canadá, Halifax, Press of the Nova Scotia Collage of Art and Design, 1984, p. 26.

⁷ Michael Baxandall menciona el efecto que tuvieron sobre la percepción de las imágenes del siglo xv ciertos usos culturales de la época como la medición de la capacidad de los barriles, la caligrafía, el baile, etc. BAXANDALL, M.: "El ojo de la época" en *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento Italiano*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

La escuela de Warburg reunió a una serie de historiadores del arte, vinculados al instituto de Londres fundado por Aby Warburg a principios del siglo xx. Todos ellos se interesaron por el análisis iconográfico de la obra de arte y trataron de escribir una historia de la cultura basada no sólo en los textos escritos, sino también en las imágenes. Para Edwin Panofsky⁸ uno de los estudiosos de la escuela de Warburg, la contemplación de una obra de arte (y por extensión de una imagen fotográfica), obliga a considerarla como un producto histórico que cobra sentido en el marco de las teorías estéticas dominantes en la época, sin descartar el análisis comparativo que permite determinar las regularidades y las singularidades de cada obra. La obra de Panofsky *El método iconográfico*, publicada en 1939, es una referencia que puede darnos pistas a la hora de estudiar las fotografías. El modelo iconográfico comprende tres niveles:

El primer nivel alude al contenido temático primario o natural (fáctico y expresivo) que constituye el mundo de los modelos artísticos, y que no es en sí mismo parte de la descripción iconográfica sino que se sitúa en un nivel anterior denominado pre-iconográfico. Para llegar a este nivel, que es el primario, el espectador de la obra debe tener cierta familiaridad con los objetos representados. Este nivel sería el puramente descriptivo como por ejemplo: personas, objetos, etc.

El segundo nivel se refiere al contenido temático secundario o convencional que constituye el

mundo de imágenes, historias y alegorías. Este nivel es propiamente el llamado análisis iconográfico y para ser capaz de interpretarlo, el espectador debe estar familiarizado con el contexto en el que se creó la fotografía, como por ejemplo: la historia de Valladolid, la identificación de los personajes y de los lugares que aparecen en la fotografía, etc. Es un nivel más complejo que el anterior porque exige un conocimiento más detallado del objeto de estudio. Un conocimiento que va más allá de lo puramente descriptivo. Como Panofsky señaló, un aborígen australiano sería incapaz de reconocer el tema de la "Última Cena", para él no representaría más que la idea de una comida más o menos animada.

El tercer nivel es la interpretación iconológica. A diferencia de la iconografía se interesa por el significado intrínseco de los principios subyacentes que revelan el carácter básico de una nación, una época, una clase social, una creencia religiosa, de una ciudad, etc. Esta tercera lectura se realiza de una manera correcta si se conocen los códigos culturales de la época que estamos analizando, las razones por las que se tomó la fotografía, la intención del fotógrafo y de la persona o personas representadas, las consecuencias que la imagen fotográfica pudo tener o tuvo, etc. Es el nivel más complejo.

La fotografía, siguiendo estos presupuestos, es una forma de conocimiento que nos permite acceder a nuevas formas de percibir y pensar. Para el filósofo francés, Pierre Bourdieu⁹, el arte —y dentro

⁸ PANOFSKY, E: *El significado de las artes visuales*. Madrid, Alianza Forma, 1985.

⁹ BOURDIEU, P.: *Un arte medio: Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

de esta categoría podríamos considerar a las imágenes culturales como la fotografía periodística—forma parte de la superestructura que se apoya sobre la correspondiente base material o sobre el proceso de producción. Dicha superestructura expresa los intereses, más o menos velados, más o menos manifiestos, de la clase o clases sociales que detentan los medios de producción. A través de la cultura, por lo tanto, se producen y se manifiestan los conflictos existentes entre las clases sociales, en tanto que las condiciones objetivas se transforman en formas simbólicas y subjetivas. Esta visión estaría enfrentada al modelo formalista basado en una visión kantiana del valor estético. Según esta perspectiva, las obras de arte provocan la misma respuesta en todos los espectadores independientemente de su ubicación en el tiempo y el espacio. El valor estético está por encima del contexto cultural y social y el estilo sigue siendo la clave. En la distinción entre *hacer* y *tomar* reside para muchos teóricos formalistas la diferencia entre la pintura y la fotografía. John Szakowski lo expresaba incidiendo: *la invención de la fotografía produjo un proceso de captura de imágenes radicalmente nuevo, un proceso que no se basaba en la síntesis sino en la selección. La diferencia era básica. Las pinturas se hacían, pero las fotografías se tomaban*¹⁰.

Siguiendo a Szakowski, para Beaumont Newhall, primer conservador de fotografía del Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York, *la fotografía es una expresión personal e individual, un producto único e individual*¹¹. Szakowski identificó cinco “conceptos” que son exclusivos de la fotografía: *el objeto mismo, el detalle, el encuadre, el tiempo y el punto de vista*¹². El formalismo como corriente estética predominante durante los años sesenta y setenta encontró su opositor en las teorías que se señalan y defienden en este artículo. Interesan las fotografías más allá de su puro significado formal o estético porque toda fotografía esconde las intenciones de aquel que la ha tomado. Comprender adecuadamente una fotografía es un acto complejo, significa desenmascarar los esquemas de pensamiento y con ello de percepción del grupo al que pertenece el autor¹³.

El método histórico-comparativo en el que se comparen y se relacionen las diferentes décadas y las distintas fotografías permite ver las interrelaciones entre los diferentes grupos sociales, las instituciones y los saberes. La noción de cambio y de discontinuidad es una de las piezas clave de este modelo. La finalidad del modelo genealógico de análisis es estudiar los procesos sociales de larga duración porque es en ellos donde verdaderamen-

¹⁰ SZAKOWSKI, J.: “Introduction to the Photographer’s Eye”, en Petruck Peninah R. (ed): *The Camera Viewed: Writing on Twentieth-Century Photography*. Nueva York, E. P. Dutton, 1979, Vol., 2 p. 203.

¹¹ NEWHALL, B.: *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona, Gustavo Gili, 1983, p. 16.

¹² En la exposición que realizó Szakowski en 1966, las imágenes fotográficas se exponían según estos conceptos.

¹³ Al tomar la fotografía como objeto de estudio sociológico habría que establecer cómo regula y organiza su práctica individual cada grupo social y cómo le confiere funciones que correspondan a sus propios intereses. BOURDIEU, P.: o. cit., p. 46.

te se pueden percibir las regularidades, las repeticiones y los cambios. Desde esta perspectiva, se tendrá en cuenta no sólo la propia fotografía, sino quién la tomó (el fotógrafo, periodista), el público al que iba destinada la imagen (si era una fotografía para un periódico o revista, al comprador o lector de dicho medio) y el medio de comunicación en la que fue o no fue publicada (y las razones de su no publicación). El contexto influye en la percepción y comprensión de la imagen fotográfica. No es lo mismo ver un cuerpo desnudo en un anuncio publicitario, en la sala de un museo, en la portada de un periódico o como decorado de un calendario. Una fotografía colocada en un libro o

expuesta en una galería de paredes blancas no es tan ignorada como lo puede ser en la página de un periódico o revista. Al observador se le exige, un mayor esfuerzo de descodificación y una mayor atención¹⁴. En la actualidad, una fotografía publicitaria se puede convertir en una imagen documental y una fotografía de prensa en un cuadro histórico.

Por ello, el análisis genealógico permite bucear en imágenes fotográficas en tanto información de acontecimientos que sucedieron en un momento determinado, para reconstruirlos mediante la memoria visual a fin de aprehenderla o, por lo menos, aprender algo de ella, como diría Boris Kossoy¹⁵.

¹⁴ LEDO, M.: *Documentalismo fotográfico, éxodo y realidad*. Madrid, Cátedra, 1998.

¹⁵ KOSOY, B.: *Fotografía e historia*. Buenos Aires, Biblioteca de la Mirada, 2001.

Bibliografía

- BAXANDALL, M.: "El ojo de la época" en *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento Italiano*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- BOURDIEU, P.: *Un arte medio: Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- FONTCUBERTA, J.: *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1997.
- GUBERN, R.: *La mirada opulenta*. Barcelona, Gustavo Gili, 1987.
- Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona, Museu D'art Contemporani, MACBA, 1997.
- JENKINS, R.: "Science, Technology and the Evolution of Photography, 1790-1925", en OSTOFF E. (ed): *Pioneers of Photography: Their Achievements in Science and Technology*. Springfield, The Society for Imaging Science and Technology, 1987.
- KOSSOV, B.: *Fotografía e historia*. Buenos Aires. Biblioteca de la Mirada, 2001.
- LEDO, M.: *Documentalismo fotográfico, éxodo y realidad*. Madrid, Cátedra, 1998.
- NEWHALL, B.: *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona, Gustavo Gili, 1983.
- PANOFSKY, E.: *El significado de las artes visuales*. Madrid, Alianza Forma, 1985.
- SEKULA, A.: *Introduction on Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973-1983*. Canadá, Halifax, Press of the Nova Scotia Collage of Art and Design, 1984.

- SZAKOWSKI, J.: "Introduction to the Photographer's Eye", en PETRUCK PENINAH R. (ed): *The Camera Viewed: Writing on Twentieth-Century Photography*. Nueva York, E. P. Dutton, 1979.

Documentos electrónicos

- VALLE, F. del: *Dimensión documental de la fotografía*. [en línea]. www.fcif.net/estética/dimensionfotografia.htm [consulta: 16 de octubre de 2006].

Bibliografía recomendada

- BREA, J.L. (editor): *Estudios Visuales: La epistemología de la Visualización en la era de la globalización*. Madrid, Akal, 2005.
- BURKE, M.: *Visto y no Visto: El Uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2001.
- CRAY, J.: *Techniques of The Observer*. Cambridge, MIT, 1990.
- DUBOIS, P.: *El acto fotográfico: De la representación a la recepción*. Barcelona, Paidós Comunicación, 2002.
- FONTCUBERTA, J.: *Estética Fotográfica*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- FOUCAULT, M.: *Historia de la Sexualidad. La Voluntad del Saber*. Tomo I. Madrid, Siglo XXI, 1995.
- FREUND, G.: *La Fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993.
- GALASSI, P.: *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1981.

GUBERN, R.: *Medios icónicos de Masas*. Madrid, Historia 16, 1997.

MIRZOEFF, N.: *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, Paidós, 2003.

RIBALTA, J. (editor): *Efecto Real: Debates postmodernos sobre fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

TAGG, J.: *El peso de la representación*. Barcelona, Gustavo Gili, 2005.