

Aproximaciones metodológicas en el estudio de la fotografía

Autoría



Javier Marzal Felici

Doctor por la Universidad de Valencia con una Tesis sobre el melodrama y el cine de David Wark Griffith, es Licenciado en Comunicación Audiovisual, Filología Hispánica y Filosofía por la Universitat de València, Máster en Comunicación y Educación por la Universitat Autònoma de Barcelona. Es Profesor Titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universitat Jaume I, donde ejerce la docencia y la investigación desde el curso 2000-01.

Sumario

Abstract

Introducción

1.El esquema de la comunicación de Laswell y el estudio de la fotografía.

2.Principales perspectivas metodológicas.

2.1.El estudio de la instancia creadora: la aproximación biográfica.

2.2.El estudio de los elementos contextuales.

2.2.1.El método histórico en fotografía.

2.2.2.La sociología de la fotografía.

2.3.El estudio del canal: la perspectiva tecnológica.

2.4.El estudio inmanente del texto fotográfico.

2.4.1.La fotografía y la perspectiva psicológica.

2.4.2.El análisis iconológico de la fotografía.

2.4.3.La orientación semiótica en el estudio de la fotografía.

2.5.El estudio de la instancia receptora.

2.5.1.La orientación hermenéutica en fotografía.

2.5.2.Deconstrucción y postmodernidad en fotografía.

2.5.3.Los "estudios culturales" en fotografía.

2.5.4.La perspectiva feminista en fotografía.

3.El análisis de la fotografía en la actualidad: un modelo mestizo y abierto.

Bibliografía básica

ABSTRACT



La presente lección propone una revisión crítica de la literatura especializada sobre el estudio de la naturaleza de la imagen fotográfica, con el fin de determinar las principales perspectivas metodológicas que representan y subyacen en dichos estudios.

El autor parte del conocido esquema de la comunicación de Laswell, con el fin de adscribir los principales ensayos de teoría e historia de la fotografía a distintos modos de entender cómo significa el texto fotográfico. De este modo, se pueden reconocer tratados que se centran en el estudio de la instancia creadora, de corte biografista; obras que se detienen en el estudio de los elementos contextuales, como sucede con las perspectivas históricas y sociológicas; trabajos que dirigen su atención al estudio del canal, esto es, que adoptan una perspectiva tecnologista; ensayos que abordan el estudio de la fotografía atendiendo a la inmanencia del texto fotográfico, desde orientaciones psicologistas, iconológicas, estructuralistas y semióticas; y, finalmente, tratados y estudios que proponen el estudio del hecho fotográfico atendiendo principalmente a la instancia receptora, en cuya orientación general cabe encuadrar la perspectiva hermenéutica, el deconstruccionismo, los estudios culturales y los estudios de género o feministas.

*Todas estas perspectivas no deben verse con un orden cronológico sino que muchas de ellas coexisten actualmente. Se trata de una breve síntesis de las principales ideas expuestas en el reciente libro del profesor Marzal, *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada* (Madrid, Cátedra, 2007), en el que relaciona y contextualiza estas perspectivas de trabajo en fotografía con el amplio y complejo ámbito de reflexión sobre las metodologías de estudio en el campo de la teoría e historia del arte.*

Esta revisión sirve de fundamentación crítica a la propuesta de una metodología de análisis de la imagen fotográfica que el autor desarrolla extensamente en el capítulo cuarto de su obra, y que es aplicada al examen de 12 fotografías que sirven de ejemplo, documentación que puede ser consultada parcialmente on-line en la página web www.analisisfotografia.uji.es.

INTRODUCCIÓN

En las siguientes páginas nos proponemos realizar una exposición muy sintética, de las principales corrientes o perspectivas metodológicas que se pueden reconocer en el estudio de la fotografía. Remitimos al lector a la lectura del Capítulo Tercero "Aproximaciones metodológicas en el estudio del arte y de la fotografía" del libro *Cómo se lee una fotografía*. Interpretaciones de la mirada (1), donde podrá hallar una descripción amplia y detallada. Por razones de limitación de espacio, no podemos contextualizar debidamente las perspectivas analíticas en fotografía en el marco de las teorías del arte, en las que consideramos necesario inscribirlas.

Es conveniente advertir previamente contra una serie de prejuicios o errores que esta visión panorámica pudiera producir en el lector. En primer lugar, la precariedad del objeto de estudio -el medio fotográfico-, y la ausencia de una tradición historiográfica y analítica en este campo (a diferencia de otros más desarrollados como el análisis de la pintura o del cine), no permiten dar cuenta de la existencia de diferentes corrientes metodológicas con entidad suficiente frente a otros ámbitos de reflexión, más generales y desarrollados como el análisis del hecho artístico. En segundo lugar, las diferentes corrientes metodológicas que se pueden identificar están fuertemente relacionadas, hasta el punto de que muchas de ellas son interdependientes o mantienen fuertes relaciones entre sí. Finalmente, la exposición de estas diferentes metodologías de análisis no responde a una suerte de trayecto teleológico, sino que muchas son coincidentes en el tiempo, cuyas prácticas y aplicaciones conviven en la actualidad.

(1) MARZAL FELICI, Javier: *Cómo se lee una fotografía*. Interpretaciones de la mirada, Madrid, Cátedra, 2007.

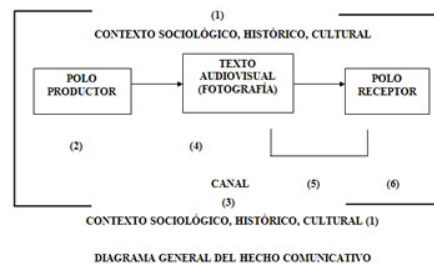
1. EL ESQUEMA DE LA COMUNICACIÓN DE LASWELL Y EL ESTUDIO DE LA FOTOGRAFÍA.

El conocido esquema de la comunicación de Laswell puede ser de utilidad para visualizar, de una manera sencilla, las diferentes aproximaciones que pueden realizarse en el análisis de la imagen fotográfica o de cualquier otro objeto artístico.

Dicho esquema de la comunicación permite destacar una serie de elementos o "funtores" básicos de la comunicación:

- un emisor, que llamaremos "polo productor", que identificaremos con la instancia creadora, el autor empírico, en nuestro caso, el fotógrafo;
- un mensaje, que denominaremos "texto audiovisual" o "texto fotográfico", dado el contexto concreto en el que nos hallamos;
- un receptor, que se corresponde con la instancia receptora, el público, la audiencia o el espectador, y que llamaremos "polo receptor".
- un canal de comunicación, que afecta directamente a los elementos anteriormente distinguidos, que en nuestro caso se refiere al campo de la fotografía. Estas se pueden contemplar en una sala de exposiciones, pero también en una valla publicitaria, en las marquesinas de una parada de autobús, en el andamiaje de un edificio, en un soporte electrónico (libro electrónico, internet) o en un libro, catálogo o folleto impreso, lo que determina los modos de recepción, así como la utilización de ciertas técnicas y tecnologías de producción.
- finalmente, cabe destacar la importancia del contexto sociológico, histórico o cultural que afecta a todos los factores anteriormente citados. En este sentido, dicho contexto influye de forma decisiva en la interpretación del texto fotográfico, desde los procesos de producción de las fotografías hasta la recepción de las mismas.

El siguiente esquema sirve para situar las diferentes perspectivas de trabajo que nos proponemos exponer a continuación. Cada una de las metodologías que citamos fija su atención en uno o varios "funtores" implicados en el que hemos denominado "diagrama general del hecho comunicativo" (2).



Las diferentes aproximaciones al estudio de un objeto cultural como la fotografía o, de forma más general, al estudio de un objeto artístico, se proponen explicar cómo significa el texto audiovisual, en nuestro caso, el texto fotográfico. Se puede hacer una aproximación al estudio del texto fotográfico atendiendo principalmente al contexto sociológico, histórico y cultural (1), lo que daría pie a la aplicación de metodologías historicistas (1), sociológicas (1), antropológicas (1) o de análisis culturales (1) (determinados trabajos realizados desde el campo de los llamados "estudios culturales"). También se puede prestar atención exclusivamente al canal

comunicativo (3), como supondría adoptar una perspectiva de trabajo tecnológica (3), mediante el estudio de la naturaleza del soporte empleado y sus características técnicas.

Asimismo, una fotografía puede ser interpretada en clave exclusivamente autorial, fijando la atención exclusivamente en el "polo productor" (2), que supondría la aplicación de una metodología biografista (2), psicológica (2) o incluso psicoanalítica (2 y 4). La metodología estructuralista (4) presta atención a la estricta materialidad del texto fotográfico. El modelo de análisis semiótico (4 y 5), entre cuyos antecedentes más próximos destacan la iconología (4 y 5) y el formalismo (4), también atendería principalmente a la materialidad del texto fotográfico, aunque otorga a la estructura un valor relativo, dependiente de la actividad del lector. Finalmente, las metodologías deconstruccionistas (6) y numerosos estudios culturales (6) plantean el estudio del texto fotográfico, trascendiendo la materialidad de la obra, otorgando plena autonomía al lector como sujeto que construye el significado del texto audiovisual.

Vamos a exponer las principales perspectivas de trabajo, de un modo muy esquemático, con el fin de facilitar un conocimiento general de las metodologías citadas. Como es lógico, las principales aportaciones de dichas corrientes metodológicas hay que buscarlas en campos más desarrollados como la teoría e historia del arte (3), que en estas páginas no podemos recoger por evidente falta de espacio.

(2) Román DE LA CALLE en *Lineamientos de estética*, Valencia, Nau Llibres, 1985, emplea este esquema para describir los procesos que cabe identificar en el hecho artístico.

(3) Debemos citar dos textos que analizan las principales metodologías de análisis del texto artístico. En especial, el estudio de Omar CALABRESE: *El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós, 1987, y el estudio de Estela OCAMPO y Martí PERAN: *Teorías del arte*, Barcelona, Icaria, 1991, que nos han sido de gran ayuda para desplegar esta rápida visión panorámica. Nos hemos visto obligados a omitir la exposición de las teorías del arte, que constituyen el marco.

2. PRINCIPALES PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS.

2.1. EL ESTUDIO DE LA INSTANCIA CREADORA: LA APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA.

Se trata de una de las aproximaciones que cuenta con una tradición más larga, y es una de las líneas de trabajo más practicadas en el campo de la historia del arte y en el análisis de los mensajes de la cultura de masas. El principal antecedente en el campo de la historia del arte es la obra de Giorgio Vasari *Vida de artistas ilustres*, un exhaustivo catálogo de biografías de artistas que constituye la formulación de un método de estudio histórico: el estudio del arte a través del conocimiento de la biografía de los artistas.

El método biográfico iniciado por Vasari es una de las líneas de trabajo más practicadas en el campo de la historia del arte y en el análisis de los productos de la cultura de masas como el cómic, el cine o la fotografía. El método biográfico centra su atención en el polo productor del esquema antes reproducido, que fija la atención en la instancia del "autor empírico". La evolución de la personalidad del artista o del creador es el criterio básico que permite la clasificación y ubicación de las obras o mensajes audiovisuales mediante el establecimiento de una serie de nexos causales entre la vida del creador y las características de sus obras. El análisis biográfico no queda circunscrito únicamente al artista o creador, sino que profundiza en los antecedentes familiares del creador, en su entorno social, sus intenciones, las circunstancias de su nacimiento, las relaciones interpersonales, etc.

Uno de los problemas más notables que encierra la perspectiva biográfica es el de la intencionalidad. Es frecuente preguntarse si el autor quería realmente expresar lo que una interpretación puede sacar a la luz. Preguntarse por las intenciones del autor es convertir a esta instancia en el garante del significado de la obra producida, una perspectiva que, con frecuencia, se tropieza con el problema de que el autor empírico ya no existe, porque ha fallecido, o simplemente declara "intenciones" que el texto audiovisual no contiene. Desde una perspectiva semiótica, la instancia autorial puede verse como un efecto de producción de sentido que proclama la necesidad de distinguir entre "autor empírico o explícito" y "autor implícito", este último entendido como huella que sí tiene una presencia plena en el texto, y que se puede rastrear en el mismo.

Sin duda alguna, la perspectiva biográfica se ha convertido en un instrumento auxiliar de primer orden para el estudio de la obra de arte o de los productos de la cultura de masas como la fotografía. Se podría afirmar que es el método de investigación más empleado en el campo del análisis fotográfico, si tenemos en cuenta que el catálogo de autor es el tipo de publicación más extendido como instrumento de divulgación de la obra de los fotógrafos, en la que la biografía vital de los autores constituye, con frecuencia, una de las claves fundamentales para comprender la evolución y la obra del autor.

2.2. EL ESTUDIO DE LOS ELEMENTOS CONTEXTUALES.

La aproximación al análisis del texto artístico o fotográfico puede desplegarse a través del estudio de la influencia del contexto sociológico, histórico y cultural en la obra de arte u obra fotográfica que estudiamos. Es innegable que las variables históricas, sociológicas o culturales condicionan de forma clara la materialidad de la obra a analizar. El estudio de la fotografía en los primeros años de existencia de este dispositivo técnico no puede disociarse de las influencias artísticas, audiovisuales, técnicas y culturales que están en el origen del desarrollo de este medio de expresión.

2.2.1. EL MÉTODO HISTÓRICO EN FOTOGRAFÍA.

La larga tradición de la historiografía del arte, en su versión más historicista, ha marcado de forma decisiva la forma de trabajar de numerosos historiadores de la fotografía contemporáneos. La primera edición de la Historia de la fotografía de Beaumont Newhall de 1937 (4), con ocasión de una macroexposición histórica en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, constituye uno de los primeros estudios del medio fotográfico desde una perspectiva histórica, en el que trata de agrupar la producción fotográfica de diferentes autores en escuelas y estilos. De este modo, por ejemplo, en el apartado de "la fotografía directa" Newhall sitúa la obra de fotógrafos como Lewis Hine o Ansel Adams, fotógrafos que poseen estilos e intereses personales manifiestamente muy diferentes.

Por otra parte, los estudios de historia de la fotografía que podríamos situar en el marco de una perspectiva análoga serían los de Otto Stelzer (5) y Aaron Scharf (6). En ambos trabajos, se examina con detenimiento la relación entre la fotografía y el desarrollo histórico del arte. El historiador de la fotografía Bernardo Riego aborda el estudio de la fotografía del siglo XIX en España desde una perspectiva historiográfica, poniendo en relación el nuevo medio de expresión con el contexto cultural y científico del país (7). La fotografía representó la aparición de un nuevo símbolo de la necesaria modernización que necesitaba el país, en sintonía con lo europeo. La recopilación de textos de intelectuales y fotógrafos presentados por Bernardo Riego muestra el nacimiento de "una nueva forma de escritura para el conocimiento científico" (8). En definitiva, para este historiador y crítico, la fotografía debe estudiarse como "parte sustancial de la Cultura del siglo XIX y no un fenómeno aislado e independiente de los grandes debates que se produjeron desde los inicios de la sociedad liberal" (9). Desde una perspectiva similar, Eduardo Rodríguez Merchán y Rafael Gómez Alonso abordan el estudio de la historia de la fotografía de prensa, tratando de mostrar cómo la fotografía de prensa no debe concebirse como simple documento informativo sino que "debe entenderse como parte de nuestro patrimonio histórico visual" (10).

El ensayo de Juan Antonio Ramírez Medios de masas e historia del arte (11) es uno de los trabajos más importantes en lo que respecta al intento por mostrar la mutua interdependencia entre las diferentes manifestaciones artísticas donde han de tener cabida los medios de comunicación de masas como el cartel, la fotografía, el cine, el cómic, etc. La obra de Ramírez plantea la necesidad de considerar la historia del arte en un marco más amplio, en relación con la historia de la cultura, pero también con la historia social y con la historia económica.

En este sentido, es destacable el complejo estudio de José Antonio Palao, La profecía de la imagen-mundo (12), que sitúa a la fotografía en la génesis del nacimiento del "paradigma informativo", que inaugura un nuevo régimen referencial. El planteamiento de Palao es difícilmente encasillable, ya que articula ideas de la hermenéutica filosófica, el psicoanálisis, la teoría de la imagen, la filosofía de la ciencia y la teoría de la información, reconstruyendo la historia de la mirada occidental a través del estudio de los sistemas de representación que han derivado en la constitución de la sociedad de la información.

Asimismo, la Historia de la fotografía de Lemagny y Rouillé (13) constituye uno de los intentos más serios de historiar la evolución del medio fotográfico, estableciendo relaciones con los campos del arte y de la cultura, y tratando de definir corrientes estéticas y estilos fotográficos. Este estudio se compone de análisis de periodos específicos, resultado del trabajo de numerosos investigadores que han colaborado en la obra, cuya profundización permanece todavía pendiente.

Finalmente, debemos destacar la obra A New History of Photography dirigida por Michel Frizot (14), considerada por algunos teóricos e historiadores de la fotografía como una aproximación innovadora que aparece en un momento en el que se ha producido una "crisis del concepto de historia". La originalidad de esta propuesta radica en relacionar la investigación histórica con las teorías de la fotografía, un aspecto descuidado frecuentemente. La historia de la fotografía de Frizot es fruto del trabajo de un grupo de autores que nos ofrecen una visión histórica de la evolución de la fotografía en la que los diferentes temas presentan enfoques diversos. Así pues, la compilación de textos de autores especialistas en diferentes materias ha sido muy bien acogida entre algunos especialistas. El historiador Daniel Girardin (15) destaca como aspectos positivos de la obra de Frizot el hecho de que la investigación es fruto de una reflexión colectiva, "basada en la idea de una verdadera cultura fotográfica", que se distancia de las aproximaciones tradicionales de la historia del arte. El historiador y galerista Joan Naranjo subraya que la obra de Frizot "rompe con la singularidad de haber sido realizada por un solo autor" que, además, incorpora el estudio de creadores de países olvidados "en la periferia de la historia fotográfica, como España". La importancia de esta obra, para Naranjo, radica en que "el discurso visual del citado manual es muy importante y se conjuga con los usos y las funciones de la fotografía" (16).

(4) NEWHALL, Beaumont: Historia de la fotografía, Barcelona, Gustavo Gili, 1983. (1ª ed. 1937).

(5) OTTO STELZER: Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos, Barcelona, Gustavo Gili, 1981 (edición original: 1966).

(6) AARON SCHARF: Arte y fotografía, Madrid, Alianza Forma, 1994 (edición original: 1968).

(7) RIEGO, Bernardo: La introducción de la fotografía en España: un reto científico y cultural, Girona, Curbet Comunicació Gráfica Ediciones, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI), Ajuntament de Girona, 2000.

(8) RIEGO, Bernardo: Impresiones: la fotografía en la cultura del siglo XIX (Antología de textos), Girona, Curbet Comunicació Gráfica Ediciones, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI), Ajuntament de Girona, 2003, p. 14.

(9) Ibid., p. 17.

(10) RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo y GÓMEZ ALONSO, Rafael: "Una historia de la fotografía en la prensa" en CABALLO ARDILA, Diego: Fotoperiodismo y edición. Historia y límites jurídicos, Madrid, Editorial Universitat, 2003, p. 88.

(11) JUAN ANTONIO RAMÍREZ: Medios de masas e historia del arte, Madrid, Cátedra, 1976.

(12) PALAO, José Antonio: La profecía de la imagen-numdo: para una genealogía del paradigma informativo, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, Generalitat Valenciana, 2004.

(13) LEMAGNY, Jean-Claude y ROUILLE, André (eds.): Historia de la fotografía, Barcelona, Martínez Roca, 1988.

(14) MICHEL FRIZOT (editor): A New History of Photography, Colonia, Könemann, 1998.

(15) DANIEL GIRARDIN: "Historias de la fotografía, historia de las fotografías" en JOAN FONTCUBERTA (ed.): Fotografía. Crisis de historia, Barcelona, Actar, 2002.

(16) JOAN NARANJO: "Reflexiones a disgusto" en JOAN FONTCUBERTA (ed.): Fotografía. Crisis de historia, Barcelona, Actar, 2002, p. 135.

2.2.2.LA SOCIOLOGÍA DE LA FOTOGRAFÍA.

Uno de los filósofos marxistas preocupados por el campo del arte de mayor relieve es Walter Benjamin. Su perspectiva de trabajo, situada en el marco del pensamiento de la Escuela de Frankfurt (Horkheimer, Adorno, Habermas, Marcuse, etc.), con una gran preocupación por las características sociales del arte en todas sus formas, posee un estilo muy personal, difícil de encasillar. La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica (17) se ha convertido en uno de los ensayos de referencia para el estudio de la fotografía en la actualidad. Para Benjamin, la reproducción técnica produce una atrofia del "aura" de la obra de arte, es decir, "la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición". De este modo, la aparición de la fotografía ha provocado una profunda transformación de la concepción del propio arte, porque el valor de la obra de arte, su "autenticidad", se fundaba "en el ritual en el que adquirió su valor de uso primero y original". En la sociedad de masas, la reproducción técnica de las obras de arte fractura así su sentido original: el espectador deja de reconocer el "aura" de los objetos artísticos, que define como "aparición irreplicable de una lejanía, por cerca que pueda hallarse". Así pues, la era de la reproductibilidad técnica ha producido una subversión del propio concepto de arte, en la medida en que ya no es posible reconocer la singularidad de los artefactos artísticos, al cuestionarse su valor de culto, en detrimento de su "valor de exhibición". Desde un punto de vista político, el surgimiento de la fotografía ha supuesto un cambio definitivo en la concepción del arte que, de una u otra forma, siempre se había relacionado con la magia, y el culto irracional. De este modo, la fotografía precipitó un cambio en la concepción del arte, transformado ahora en mercancía, hasta el punto de que resulta muy difícil reconocer en ella su "valor estrictamente artístico", como señala Benjamin recordando una reflexión de Bertolt Brecht (18).

La perspectiva de trabajo sociológica ha conocido una serie de importantes desarrollos en su aplicación al estudio de la fotografía. Gisèle Freund en su trabajo *La fotografía como documento social*, de 1974, afirma que "el gusto no es una manifestación inexplicable de la naturaleza humana, sino que se forma en función de unas condiciones de vida muy definidas que caracterizan la estructura social en cada etapa de su evolución" (19). De este modo Freund defiende la tesis de que toda variación en la estructura social influye tanto sobre el tema como sobre las modalidades de la expresión artística, desde una perspectiva de trabajo marcadamente sociológica.

De este modo, para Freund, el enfrentamiento entre la fotografía y la pintura se produjo en torno a la pregunta sobre si la fotografía podía ser o no considerada como un arte. Gisèle Freund ha señalado que "la pretensión de que la fotografía es un arte se debió precisamente a los que la convirtieron en negocio" (20). Así pues, "la pretensión de que la fotografía es un arte, es contemporánea de su aparición como mercancía" (21). La fotografía tuvo una fuerte influencia sobre el arte, hasta el punto de que "lo aisló de sus patronos para entregarlo al anonimato del mercado y de su demanda" (22). En este sentido, y como afirma Walter Benjamin, el planteamiento de Freund sintoniza perfectamente con la dialéctica materialista.

Pierre Bourdieu desarrolló una investigación muy interesante sobre la función social de la fotografía en Francia, a mediados de los años sesenta, por encargo de la empresa multinacional Kodak-Pathé. El análisis realizado por Bourdieu, *Un arte medio* (23), desarrollaba una investigación específica que pretendía conocer el sentido de la práctica fotográfica para las clases sociales populares, ya que es en los años sesenta del pasado siglo XX cuando la fotografía se extiende a millones de ciudadanos en todo el mundo occidental. El trabajo de Bourdieu fijaba, pues, su atención en algo que en principio podía parecer trivial y cotidiano, perteneciente a la esfera individual más que a la social. Sin embargo, el estudio de Bourdieu demuestra que la actividad fotográfica aficionada tiene muy poco de improvisada o espontánea: incluso la fotografía más modesta es un reflejo del modo de entender la realidad de la sociedad en la que existe. El propio Bourdieu lo ha expresado así:

"...por la mediación del ethos, o interiorización de las regularidades objetivas y comunes, el grupo subordina esta práctica [de la fotografía] a la regla colectiva, de modo que la fotografía más insignificante expresa, además de las intenciones explícitas de quien la ha hecho, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común de todo un grupo. (...) Comprender adecuadamente una fotografía (...) no es solamente recuperar las significaciones que proclama (...), es también descifrar el excedente de significación que revela, en la medida que participa de la simbólica de una época, de una clase o de un grupo artístico" (24)

Entre las principales conclusiones del grupo de investigación coordinado por Bourdieu, podemos destacar las siguientes. En primer lugar, la fotografía es percibida por sus practicantes (los que hoy llamaríamos "aficionados" o "amateurs") como un medio que "satisface una función social superior" que no puede verse, en la mayoría de casos, como una finalidad en sí misma. En este sentido, la fotografía contribuye a cohesionar a los grupos humanos, es un testimonio de integración social y familiar. En segundo lugar, la fotografía puede ser considerada como un "arte medio", una práctica que cabe encuadrar, como señala Antoni Estradé (25), entre lo "vulgar" y lo "noble", una actividad que puede tener una dimensión estética, que dependerá con frecuencia de la subjetividad del espectador de esas imágenes. En tercer lugar, en lo que respecta al perfil social de los usuarios de la fotografía, en Francia en la década de los sesenta, podemos destacar que se trata de personas de sexo masculino, de clase media, que viven en ciudades de tamaño mediano, que tienen una formación media (enseñanza secundaria) y de edad mediana (entre los 30 y 45 años). Todo ello permite caracterizar a la fotografía como un "arte medio", con todas las connotaciones que ello implica (26).

En el seno de esta misma orientación sociológica podemos ubicar el pequeño ensayo de Walter Benjamin, "Breve historia de la fotografía" (27) de 1931, en el que se hace un examen del impacto de la fotografía en el mundo de la pintura, relacionando el dispositivo fotográfico con la estructura social existente en Francia e Inglaterra hacia 1840. Para Benjamin, la aparición de la técnica de reproducción de las obras de arte, representada por la aparición de la fotografía, debe ser entendida incluso como "una crisis de la percepción misma" (28), es decir, como el nacimiento de una nueva manera de entender la realidad, íntimamente ligada al desarrollo de la nueva sociedad industrial capitalista, una sociedad urbana, tecnificada, en la que el espacio del ocio y del entretenimiento, y de la cultura en general, no escapa a la aplicación de la lógica de la organización industrial, en lo que respecta a los sistemas de producción, explotación y distribución.

Cabe destacar el estudio de Juan Naranjo (29) sobre la interrelación entre fotografía y antropología. A través de una rigurosa selección de textos de antropólogos, historiadores, naturalistas, críticos, fotógrafos y teóricos, este historiador muestra cómo la fotografía ha sido un instrumento esencial para el estudio y categorización de otras culturas, y cómo a lo largo de la historia, el carácter ambivalente de la fotografía que, al mismo tiempo, documenta y distorsiona los hechos representados, ha jugado un papel determinante en el análisis antropológico.

En las últimas décadas, se ha estado imponiendo en el mundo académico universitario anglosajón una corriente analítica, conocida como "estudios culturales", que acoge una gran variedad de estudios sobre los productos de la sociedad de masas. Se trata de trabajos que atienden a cuestiones como la representación de la mujer, la representación de la masculinidad, de la raza, de las minorías sociales, de la homosexualidad, etc., en los que se puede reconocer un planteamiento muy próximo a las perspectivas de carácter sociológico.

En definitiva, las perspectivas histórica y sociológica que acabamos de examinar no tienen porqué resultar excluyentes de otros enfoques metodológicos. Sin duda alguna, dada la naturaleza histórica y social de la fotografía, es lógico que el análisis de las condiciones históricas, sociales y culturales de la producción, distribución y recepción del texto fotográfico sean de gran utilidad para cualquier tipo de análisis.

(17) Walter BENJAMIN: "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica" en Discursos Interrumpidos I, Madrid, Taurus, 1973 (edición original: 1936).

(18) Benjamin cita explícitamente el texto de Bertolt BRECHT "El proceso judicial de La ópera de los Tres Centavos: un experimento sociológico" recogido en El compromiso en literatura y arte, Barcelona, Península, 1984.

(19) Gisèle FREUND: La fotografía como documento social, Barcelona, Gustavo Gili, 1976 (edición original: 1974).

(20) Citado por BENJAMIN, Walter (2004): "Carta de París [2] Pintura y fotografía" en Sobre la fotografía, Valencia, Pre-Textos, pp. 78-79. Publicado originalmente en la revista Das Wort, en 1936.

(21) Ibid., p. 79.

(22) Reseña del libro de "Gisèle Freund, La photographie en France au dix-neuvième siècle. Essai de sociologie et d'esthétique (París, La maison des Amis du Livre, 1936)" en Sobre la fotografía, Valencia, Pre-Textos, p. 88.

(23) BOURDIEU, Pierre (2003): Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía, Barcelona, Gustavo Gili (edición original: 1965).

(24) Ibid., p. 44.

(25) ESTRADÉ, Antoni (2003): "La fotografía retratada. Pierre Bourdieu y la captura de lo social" . Introducción a la obra de Bourdieu Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía, ibid., p. 28.

(26) Esta síntesis del análisis de Bourdieu ha sido realizada por Maria SOLER CAMPILLO en Estructura del sector fotográfico: análisis de la actividad económica y de las políticas de comunicación de las empresas de fotografía en la Comunidad Valenciana. Tesis Doctoral dirigida por Rafael López Lita en la Universitat Jaume I, el 16 de diciembre de 2006, publicada en www.tdx.cesca.es, p.562.

(27) Walter BENJAMIN: "Breve historia de la fotografía" en Discursos Interrumpidos I, Madrid, Taurus, 1973 (edición original: 1931).

(28) BENJAMIN, Walter: "Sobre algunos temas de Baudelaire (XI)" en Sobre la fotografía, Valencia, Pre-Textos, 2004, p. 147. Publicado originalmente en la revista Zeitschrift für Sozialforschung, en 1940.

(29) NARANJO, Juan (ed.): Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006), Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

2.3. EL ESTUDIO DEL CANAL: LA PERSPECTIVA TECNOLÓGICA.

Otra opción al análisis del texto fotográfico es la aproximación desde la perspectiva del dispositivo técnico, lo que se correspondería con el estudio de la tecnología fotográfica y de su evolución histórica. Ello supone prestar atención al canal de comunicación, siguiendo el esquema de Laswell antes expuesto.

El estudio de las técnicas de trabajo de los fotógrafos constituye una fuente de conocimiento de la historia de la fotografía. Algunos estudios historiográficos de la fotografía siguen parcialmente esta perspectiva de trabajo como el de Petr Tausk (30), Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico, o la Historia de la fotografía de Marie-Loup Sougez (31).

La utilización de ciertas técnicas fotográficas determina la factura final del texto fotográfico. No es posible analizar, por ejemplo, la producción fotográfica de Chris Killip (32), cuando realiza reportajes sociales de la Gran Bretaña thacherista, sin tener en cuenta que muchas de esas fotografías están realizadas con cámara de gran formato, lo que implica un fuerte trabajo previo de planificación que se contraponen a los principios habituales del reportaje social fotográfico, en el que hay una búsqueda del "instante decisivo", en palabras de Cartier-Bresson. Del mismo modo, no se puede entender el trabajo de Cristina García Roderó (33), fotógrafa española que ha sabido captar escenas muy singulares en los pueblos más recónditos de nuestro país, sin la utilización de cámaras de paso universal y cámaras de visión directa, mucho más ligeras y fáciles de camuflar para poder captar situaciones surrealistas. Este razonamiento es aplicable igualmente a la elección del soporte fotográfico, en lo que respecta a la utilización del blanco y negro o del color, el uso de una película fotoquímica o del soporte digital, o el formato de reproducción (la fotografía en un catálogo, en la pared de una exposición, en gran formato, en una marquesina de una parada de autobús, en una valla publicitaria, etc.), que también condiciona la técnica elegida por el fotógrafo y el juicio analítico que vayamos a desplegar. En este sentido, cabe señalar que este tipo de consideraciones sobre el canal fotográfico merecen ser consideradas.

(30) TAUSK, Petr: Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico, Barcelona, Gustavo Gili, 1978 (edición original: 1977).

(31) Marie-Loup SOUGEZ: Historia de la fotografía, Madrid, Cátedra, 1994 (edición original: 1981).

(32) KILLIP, Chris: In Flagante / Chris Killip with an essay by Jogn Berger & Sylvia Grant, London, Secker & Warburg, 1988.

(33) GARCÍA RODERO, Cristina: España oculta, Barcelona, Lunweg, 1989.

2.4. EL ESTUDIO INMANENTE DEL TEXTO FOTOGRÁFICO.

Otras perspectivas tratan de explicar el significado de la obra de arte o del texto fotográfico a través del estudio de la materialidad de la obra a analizar. Nos hallamos ante una serie de perspectivas de trabajo que prestan atención a la configuración de la propia obra artística o del producto cultural analizado.

2.4.1. LA FOTOGRAFÍA Y LA PERSPECTIVA PSICOLÓGICA.

Muchos de los conceptos desarrollados por la psicología de la Gestalt o por el psicoanálisis, forman hoy parte del vocabulario del crítico de arte y del crítico de fotografías. Precisamente, el propio Rudolf Arnheim tiene un estudio titulado "Sobre la naturaleza de la fotografía" (34), en el que trata de deconstruir la noción de realismo, generalmente asociada a la representación fotográfica. Para Arnheim, la fotografía como medio de expresión se define no sólo por su carácter de técnica de registro mecánico sino también, y sobre todo, por el hecho de que suministra al espectador un tipo de experiencia que depende del hecho de que se asuma su origen mecánico. Es decir, la naturaleza fotográfica no depende de ella misma sino de la actitud del espectador que tiende a identificarla como producto directo de la realidad.

La teoría de "lo radical fotográfico" de Jesús González Requena podría ser encuadrada en el contexto de las aproximaciones psicoanalíticas, de corte postlacaniano, en el estudio de la fotografía. Para este autor, en "lo radical fotográfico" del cine y de la televisión contemporáneos se expresa el horror y lo siniestro. El propio González Requena pone en relación "lo radical fotográfico" con el punctum barthesiano, ya que lo define como "lo que se resiste a ser entendido y a ser reconocido", "lo que en la fotografía escapa al orden semiótico y al orden imaginario: lo que hace de ella huella de lo real" (35). La presencia de lo radical fotográfico, "lo fo/cinema/tográfico", como explica González Requena, apela al uso espectacular de la imagen en los discursos audiovisuales actuales, "semánticamente vacío y visualmente pornográfico", y que "se impone cada vez más autónomo de todo orden discursivo".

Asimismo, podemos destacar una serie de artículos en los que se profundiza en el análisis de lo simbólico (Victor Burgin (36)), el placer de la mirada (Carole S. Vance (37)) o la representación fotográfica del cuerpo (Silvia Kolbowski (38)). Algunos textos teóricos de Rosalind Krauss como "El impresionismo: el narcisismo de la luz", "Fotografía y surrealismo" o "Corpus delicti" se podrían inscribir en esta perspectiva psicoanalítica (39). Por otra parte, no es nada extraño encontrar textos en numerosos catálogos sobre artistas y fotógrafos diferentes en los que se esboza (puesto que en los catálogos no hay espacio para una mayor profundización) una interpretación de los símbolos de la obra fotográfica, o se recurre a ciertos hechos de la vida del autor para explicar "psicoanalíticamente" la imagen fotográfica.

(34) Rudolf ARNHEIM: "A propos de la nature de la photographie" en *De la photographie. Antologie*, Lieja, Arts de Difusion, 1982.

(35) GONZALEZ REQUENA, Jesús: "La fotografía, el cine, lo siniestro" en *Archivos de la Filmoteca*, nº 8, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Diciembre 1990 / Febrero 1991, pp. 6-13. Ver también GONZALEZ REQUENA, Jesús: "Occidente. Lo Transparente y lo Siniestro" en *Trama & Fondo*, nº 4, Madrid, 1998, pp. 7-32.

(36) Victor BURGIN: "Photography, Phantasy, Function" en *Thinking Photography*, London, The MacMillan Press Ltd, 1983. Ver también la adopción de esta perspectiva psicoanalítica en el análisis de la fotografía de Newton Autorretrato con esposa June y modelos (de 1981) en Victor BURGIN: "Espacio perverso (de 1991)" en *Ensayos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

(37) Carole S. VANCE: "The Pleasures of Looking. The Attorney General's Commission on Pornography versus Visual Images" en *The Critical Image. Essays on Contemporary Photography*, London, Bay Press, 1990.

(38) Silvia KOLBOWSKI: "Playing with Dolls" en *The Critical Image. Essays on Contemporary Photography*, London, Bay Press, 1990.

(39) Textos recogidos en Rosalind KRAUSS: *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

2.4.2. EL ANÁLISIS ICONOLÓGICO DE LA FOTOGRAFÍA.

Pepe Baeza propone un modelo de lectura de fotografías de prensa en su estudio *Por una función crítica de la fotografía de prensa* (40), inspirado directamente en el método iconológico de Erwin Panofsky. Para Baeza, más que preguntar "¿qué significa esta imagen?", debemos interrogarnos "sobre qué hay en una imagen determinada que nos permita leerla de tal o cual forma" (41), una formulación que define como análisis fenomenológico, que sería complementario al estudio del uso de la fotografía y de su contexto. Asimismo, advierte contra la existencia de potentes modelos de análisis de imágenes, de grandes ambiciones en sus planteamientos, y pocos resultados en su aplicación. Para Baeza, la iconología es un método que permite abordar el análisis de los "procedimientos retóricos y de los símbolos". Su modelo de análisis sigue fielmente la propuesta de Panofsky. En primer lugar, se debe estudiar la significación primaria o natural, nivel denotativo de la imagen en terminología de Roland Barthes, que a su vez se divide en significación fáctica (identificación de formas puras como línea, color, de objetos, animales, seres humanos, etc.) y significación expresiva (identificación de acontecimientos, posturas, gestos, atmósferas y relaciones mutuas, en definitiva, el "universo de los motivos artísticos"), que debe relacionarse con nuestro conocimiento y experiencias previas sobre el estilo y el tema que presenta la imagen estudiada. En segundo lugar, se analiza la iconografía de la imagen, el nivel de significación secundaria o convencional, mediante el estudio de los motivos artísticos y sus combinaciones (composición), temas y conceptos expresados, definidos como "historias y alegorías", que debe ponerse en relación con la historia de los tipos, es decir, con las referencias literarias, las tradiciones culturales, etc. Finalmente, el modelo de análisis se completa con el estudio de la significación intrínseca o contenido, o análisis

iconológico, que pone en contacto la obra analizada con los principios subyacentes como la mentalidad de una época, de una nación, clase social, sistemas de creencias religiosas o filosóficas, etc., que explican la elección y presentación de los motivos.

Baeza aplica esta metodología de análisis, con resultados bastante satisfactorios, a una fotografía de Salgado, realizada en 1996 en Mozambique, correspondiente a un reportaje para la ONG "Médicos sin fronteras". Cabe señalar que es difícil encontrar en el campo de estudios sobre la imagen fotográfica algún trabajo teórico o histórico riguroso que siga fielmente el método iconológico, con la excepción que acabamos de hacer. No obstante, en los trabajos del propio Ernst Gombrich sobre percepción visual, la fotografía es un campo de aplicación del método iconológico (42). Es frecuente encontrar insinuadas algunas consideraciones que podrían calificarse como iconológicas, principalmente en presentaciones de la obra de diferentes fotógrafos. Es el caso de algunos catálogos sobre la obra fotográfica de Cristina García Rodero (43) o Koldo Chamorro (44) que contienen breves introducciones en las que se hace referencia a la influencia de la iconología religiosa española en su obra fotográfica. No obstante, es significativo que autores como Gombrich o Panofsky sean citados frecuentemente en textos de estas características, lo que es una prueba fehaciente de su influencia en el mundo de la crítica fotográfica.

Para Omar Calabrese, los desarrollos conceptuales de la escuela iconológica, el pensamiento de Panofsky y los trabajos de Gombrich pueden ser considerados como antecedentes de la orientación semiótica, que pasamos a analizar a continuación.

(40) Pepe BAEZA: Por una función crítica de la fotografía de prensa, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, pp. 157-173.

(41) *Ibid.*, p. 159.

(42) Ver por ejemplo, Ernst GOMBRICH: "Criterios de fidelidad: la imagen fija y el ojo en movimiento" en *La imagen y el ojo*, Madrid, Alianza Forma, 1987 (edición original: 1982).

(43) Cristina GARCÍA RODERO: *La España oculta*, Barcelona, Lunwerg, 1989.

(44) Koldo CHAMORRO: *Fotografías*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1989.

2.4.3. LA ORIENTACIÓN SEMIÓTICA EN EL ESTUDIO DE LA FOTOGRAFÍA.

El siglo XX ha conocido un auge espectacular de metodologías de trabajo basadas en la metáfora del lenguaje en el campo de las artes y de los medios de comunicación de masas. La lingüística se ha convertido en la ciencia de referencia para el estudio de los signos no lingüísticos. La hipótesis semiótica considera que la fotografía, como otras formas de expresión audiovisuales, es un lenguaje basado cuyo código subyacente hace posible la presencia de signos en la imagen. La obra de la etapa semiológica de Roland Barthes, es decir, sus conocidos trabajos "El mensaje fotográfico" o "Retórica de la imagen fotográfica" (45), ofrece una propuesta para el análisis de la imagen fotográfica desde una perspectiva inmanente, aunque ya reconoce esta opción como problemática cuando señala que la fotografía es un mensaje sin código. Por esta razón, Barthes propone el análisis de la fotografía de prensa en relación con el texto escrito, especialmente en su nivel connotativo. La cámara lúcida (46) representa un giro notable en el planteamiento de Barthes hacia un método de trabajo cercano a la fenomenología, incluso a la perspectiva deconstruccionista.

Raúl Beceyro (47) propone una aproximación al análisis de la imagen fotográfica desde una perspectiva semiótica, al proclamar la necesidad de abordar el estudio inmanente de la fotografía, de sus estructuras organizativas particulares. Los diferentes ensayos escritos por Beceyro parten del pensamiento de Barthes, si bien a partir de una crítica, bastante vehemente, hacia una afirmación de éste a propósito de la "imposibilidad de analizar la connotación del mensaje fotográfico", al tratarse de "un mensaje sin código".

La obra de Joan Costa también ha sufrido una evolución desde una posición semiótica, más "dura" que la del propio Barthes, y que podemos ver reflejada en su texto *El lenguaje fotográfico* (48), donde llega a proponer una metodología bastante cerrada para el estudio de la imagen fotográfica. Su objetivo es llegar a establecer una catalogación rigurosa de los signos fotográficos, que se derivan del "lenguaje" fotográfico, como algo ontológicamente dado. De este modo, en esta obra de Costa el recurso al lenguaje ya no es una simple metáfora sino una concepción lingüística del medio. Unos años más tarde, Joan Costa matizará su posición, en su obra *L'expressivitat de la imatge fotográfica* (49), incorporando algunos planteamientos aportados por la perspectiva fenomenológica (Dubois, Damisch, Schaeffer, etc.).

Martine Joly (50) afirma la pertinencia del método semiótico para el estudio de la fotografía, a través del estudio de los signos icónicos (figuras y motivos), signos plásticos (colores, formas, textura, espacio) y signos lingüísticos presentes en la imagen, deudora de las aproximaciones de Greimas (51) y del Grupo μ (52). El análisis propuesto de una serie de fotografías de prensa, más allá de la "mitografía" que construyen, muestra una retórica visual, persuasiva y argumental. Entre otras funciones, Joly rastrea algunas operaciones de construcción del sentido como "representar", "sorprender", "hacer significar", "hacer desear" e "informar" (53). Su aproximación al estudio de la imagen fotográfica reivindica la necesidad de distinguir entre "observación" e "interpretación", mostrando cómo la lectura de cualquier imagen, la interacción entre lector y texto audiovisual, moviliza la intertextualidad y la aparición de una serie de expectativas en el espectador como la memorización y la anticipación. En la perspectiva de Joly se echa de menos una mayor sistematicidad en su aproximación al análisis de la fotografía, recreado excesivamente en el desarrollo del aparato teórico metadiscursivo.

Jean-Marie Floch ofrece una aplicación del análisis semiótico a una serie de fotografías de Robert Doisneau, Henri Cartier-Bresson, Alfred Stieglitz, Paul Strand y Bill Brandt (54). En *Les formes de l'empreinte*, Floch propone un análisis de las formas significantes y sus sistemas de relación, esto es, de la relación entre lo inteligible y lo visible. En este sentido, la propuesta de Floch no se dirige a determinar la especificidad de la fotografía, o a reflexionar sobre la "ontología de la imagen fotográfica". Lo que Floch persigue es determinar las formas significantes y sus sistemas de relación que convierten a una fotografía en un objeto de sentido, en el marco de una concepción semiótica general. Algunas de las fotografías analizadas por Floch, como "The Steerage" ("El entrepuente") de Alfred Stieglitz, de 1907, exponente de la "fotografía directa", o "Valencia" de Henri Cartier-Bresson, de 1933, que ejemplifica la captación de un "instante decisivo", no deben verse como imágenes realistas, sino como "efectos de sentido de realidad", en definitiva, como productos discursivos de una estrategia enunciativa bien precisa, que "juega" con la credulidad pactada del espectador.

Lorenzo Vilches define la imagen de la fotografía de prensa como "conjunto de signos inestables, que no parecen nunca aislados sino formando parte de un todo coherente (un texto) y que necesita de la competencia activa del lector como de un contexto preciso para que su contenido se pueda estabilizar" (55). Vilches propone un análisis del uso de la fotografía en la prensa, en una selección de periódicos publicados en Cataluña en 1983, examinando la distribución espacial y temporal, la función del pie de foto, etc., desde una perspectiva semiótica.

Sin duda, una de las aproximaciones semióticas más rigurosas que conocemos en el campo del análisis de la imagen fotográfica es el estudio de Santos Zunzunegui sobre una serie de fotografías de paisaje de Timothy O'Sullivan, Edward Weston, Robert Adams y Ansel Adams (56). Cabe subrayar la deuda epistemológica de Zunzunegui con A. Greimas y, de forma destacada, con la obra teórica y analítica de Jean-Marie Floch, en especial con el citado ensayo *Les formes de l'empreinte* (Las formas de la huella). El análisis de los textos fotográficos seleccionados persigue identificar diferentes "modos de visión" que nos hablan de formas diferentes de relacionarnos con la naturaleza. El análisis textual de estas imágenes permite desplegar al profesor Zunzunegui una reflexión sobre el sentido del establecimiento de taxonomías en el análisis textual, indagar en los límites de lo que se entiende por "historia de la fotografía", examinar la importancia del contexto en el análisis, profundizar en la comprensión del concepto de "temporalidad fotográfica" y le permite comprobar la validez explicativa del uso de las categorías como "clásico y barroco" en el análisis de discursos concretos como el fotográfico (57), conceptos empleados por Wölfflin, estudioso del arte que se encuadra en la corriente formalista, antecedente de la escuela semiótica.

A nuestro entender, la perspectiva semiótica resulta muy pertinente al partir de la materialidad del texto fotográfico, siempre que no se plantee como excluyente de otras perspectivas igualmente importantes (históricas, sociológicas, culturales, tecnológicas, etc.), y seamos conscientes del carácter operativo de la metáfora del lenguaje. En nuestra opinión, no caben interpretaciones que trasciendan el contexto histórico y la materialidad del propio texto fotográfico a analizar. La propuesta de análisis que hemos realizado en la obra citada *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, y que se puede consultar además en la página web www.analisisfotografia.uji.es, se enmarca precisamente en este modelo de metodología de análisis.

(45) Roland BARTHES: "El mensaje fotográfico" en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1992. (edición original: 1961); y "Retórica de la imagen fotográfica" en *La semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.

(46) Roland BARTHES: *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1990. (edición original: 1980).

(47) Raúl BECEYRO: *Ensayos sobre fotografía*, Barcelona, Paidós, 2003 (edición original: 1978).

(48) Joan COSTA: *El lenguaje fotográfico*, Barcelona, Fontanella, 1977.

(49) Joan COSTA: *L'expressivitat de la imatge fotográfica. Una aproximació fenomenològica al llenguatge de la fotografia*, Barcelona, Centre d'Investigació de la Comunicació de la Generalitat de Catalunya, 1988. Ver también del mismo autor *La fotografía: entre sumisión y subversión*, México, Trillas, 1991, cuyo planteamiento es similar al de esta última obra.

(50) Marine JOLY: *La imagen fija*, Buenos Aires, Editorial La Marca, 2003 (edición original: *L'image et les signes. Approche semiologique de l'image fixe*, 1994).

(51) Entre otras, cabe citar la obra de A. J. GREIMAS: *En torno al sentido. Ensayos semióticos*, Madrid, Fragua, 1973.

(52) Grupo μ : *Tratado del signo visual*, Madrid, Cátedra, 1993.

(53) Joly, op. cit., p. 170.

(54) Ver Jean-Marie FLOCH: *Les formes de l'empreinte*, Périgueux, Fanlac, 1986.

(55) Lorenzo VILCHES: *Teoría de la imagen periodística*, Barcelona, Paidós, 1987.

(56) ZUNZUNEGUI, Santos: "Las formas del paisaje. Para una cartografía de la foto de paisaje" en *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid, Cátedra, 1994.

(57) *Ibid.*, p. 146.

2.5. EL ESTUDIO DE LA INSTANCIA RECEPTORA.

Otra posibilidad, finalmente, es plantear el análisis de la obra de arte o de la fotografía desde el estudio de la instancia receptora. En este caso, es el receptor el depositario del sentido del texto que se analice. Esta aproximación ha sido relacionada generalmente con el planteamiento de Jacques Derrida, aunque también guarda una estrecha relación con la orientación hermenéutica.

2.5.1. LA ORIENTACIÓN HERMENÉUTICA EN FOTOGRAFÍA.

La perspectiva hermenéutica, de raíz fenomenológica, constituye una de las orientaciones metodológicas más significativas en el campo de la teoría sobre la imagen fotográfica en la actualidad. Entre los textos más relevantes debemos destacar *La cámara lúcida* (58) de Roland Barthes, una obra que representa un modo de aproximación muy personal a la fotografía. Barthes confiesa al principio de este ensayo sentirse atrapado por un debate entre la subjetividad y la ciencia a la hora de escribir sobre la fotografía: la imagen fotográfica convoca el lenguaje crítico de la sociología, la semiología y del psicoanálisis y, al mismo tiempo, el lenguaje expresivo de la subjetividad más radical, de lo que la fotografía representa para Barthes. Este último lenguaje es el que domina su discurso, por contraposición a sus trabajos sobre fotografía en los años sesenta.

(58) Roland BARTHES: La cámara lúcida, Barcelona, Paidós, 1990 (edición original: 1980).

(59) Susan SONTAG: Sobre la fotografía, Barcelona, Edhasa, 1981 (edición original: 1973).

(60) Philippe DUBOIS: El acto fotográfico. De la representación a la recepción, Barcelona, Paidós, 1986 (edición original: 1983).

(61) Hubert DAMISCH: "Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique" en L'Arc (La Photographie), Aix-en-Provence, Primavera de 1963.

(62) Jean-Marie SCHAEFFER: La imagen fotográfica. Del dispositivo fotográfico, Madrid, Cátedra, 1990 (edición original: 1987).

2.5.2. DECONSTRUCCIÓN Y POSTMODERNIDAD EN FOTOGRAFÍA.

El panorama de pensadores y teóricos sobre la fotografía que se sitúan en este marco conceptual y epistemológico es bastante amplio. Geoffrey Batchen analiza el problema de los orígenes de la fotografía en Arder en deseos. La concepción de la fotografía, desde un planteamiento cercano al deconstruccionismo. En efecto, para tratar de responder a la pregunta "qué es la fotografía", Batchen propone analizar dónde y cuándo surge este dispositivo, tratando de demostrar que "la formación discursiva de un deseo de fotografiar [tiene lugar] en el ámbito epistemológico europeo de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX". Por ello, la fotografía "fue descrita por, al menos, veinte personas distintas de siete países distintos entre aproximadamente 1790 y 1939" (63). Su aproximación histórica al estudio de los orígenes de la fotografía se declara deudora del pensamiento derridiano -deconstruccionista, postmoderno-, al señalar que estos orígenes "aparecen inscritos en un juego dinámico de diferencias (el juego de la *différance*) que rehúsa asentarse en ninguno de los polos de identificación existentes (naturaleza, cultura, las características intrínsecas del medio, las exigencias del contexto)" (64).

Dominique Baqué se propone realizar un diagnóstico sobre el papel de la fotografía en el arte contemporáneo en La fotografía plástica (65). Baqué señala que, como ya lo había enunciado Benjamin, la fotografía es "uno de los factores más poderosos de deconstrucción de la mitología modernista", que "ha hecho temblar los cimientos del arte" (66), al poner en crisis algunas nociones de la modernidad como los conceptos de autor, obra y originalidad. La estética de lo banal, la estética "trash" (basura), la deliberada pobreza de las imágenes fotográficas que se puede hallar en numerosas prácticas artísticas contemporáneas, representan, de facto, un modo de socavar y de deconstruir la función autor.

Rosalind Krauss es una de las autoras más influyentes en el campo de la teoría fotográfica actual. Krauss, junto a Annette Michelson, fundó October, en 1976, revista norteamericana de referencia para el pensamiento estético contemporáneo. A esta revista se vincularon muy pronto diversos estudiosos del arte y de la fotografía como Douglas Crimp, Craig Owens, Hal Foster, Christopher Phillips, Abigail Solomon-Godeau, etc. Las principales ideas y planteamientos de los debates posmodernos en torno a la fotografía han sido expuestas en una reciente recopilación de textos realizada por Jorge Ribalta (67). Entre los rasgos comunes de los debates posmodernos sobre la fotografía, podemos destacar la vinculación estética y política con el proyecto de las vanguardias históricas y los intentos de su reconstrucción, el contexto sociopolítico como reacción al neoconservadurismo de los ochenta (la era de Reagan y Thatcher), la poderosa influencia de los teóricos de la postmodernidad y el deconstruccionismo postestructuralista, la crítica a los cánones del arte modernista y el intento de desmitificar la figura del artista, etc., como explica Ribalta. De este modo, el hecho fotográfico ha generado numerosas reflexiones sobre la naturaleza del arte, tratándose aspectos tan importantes como la originalidad de la creación artística, el problema de la autoría, la reproducción de las obras artísticas, el valor mercantil del arte en nuestro tiempo, el papel de la fotografía y del arte en la sociedad de masas, etc.

Tras mostrar cómo la crisis del arte es un reflejo de una crisis ideológica y cultural muy profundamente vinculada al fin de la modernidad, Allan Sekula (68) señala que la significación en fotografía no debe contemplarse como algo "inmanente, universal o fijado", sino contingente, y que es necesario superar tanto "la esencial subjetividad del artista", que responde a una concepción romántica del arte, como "la esencial objetividad del realismo fotográfico", sólo superable desde el reconocimiento del "trabajo cultural como una praxis". Rosalind Krauss (69) constata cómo la revalorización de la fotografía en el mercado del arte en la actualidad sigue viejos principios del mercado del arte, que una "sociología radical de la fotografía" debe deconstruir. Douglas Crimp (70) vincula el retorno del aura de la fotografía a los dictados del mercado del arte, una operación engañosa que no puede ocultar la esencial reproductibilidad de la fotografía, y que sólo resulta inteligible desde la óptica de la posmodernidad, atenta a la "dispersión del arte y de su pluralidad". En esta línea, Simon Watney subraya la necesidad de ver la fotografías, no como "objetos intrínsecamente unificados", sino como "fragmentos de ideología, activada por los mecanismos de la fantasía y el deseo en el contexto de una historia fragmentaria de las imágenes" (71). Abigail Solomon-Godeau (72) observa cómo la fotografía constituye un "vehículo para exponer cuestiones estéticas, epistemológicas, de percepción lingüísticas o políticas" que rastrea en la obra artística de fotógrafos como Laurie Simmons, Sherrie Levine, Barbara Kruger, etc., en los que la noción de "autoría fotográfica" se vacía de significado. A partir del análisis de diferentes fotografías de Victor Burgin, Jeff Wall, Hans Haacke, o Sherrie Levine, Craig Owens (73) deconstruye las operaciones discursivas ocultas en la pose fotográfica, y que expresan su carácter de imposición, en cierto modo "el deseo de un otro domesticado".

Estos estudiosos, entre otros, se aproximan al análisis de la fotografía desde posiciones que reivindican el valor de la instancia receptora, desde una radical subjetividad que trasciende la materialidad del texto fotográfico, auténtico "pretexto" para desplegar una reflexión sobre la naturaleza de la fotografía como forma de expresión.

(63) BATCHEN, Geoffrey: Arder en deseos. La concepción de la fotografía, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 181.

(64) Ibid., p. 203.

(65) BAQUÉ, Dominique: La fotografía plástica, Barcelona, Gustavo Gili, 2003 (edición original: 1998).

(66) Ibid., p. 225.

(67) Ver la introducción de Jorge RIBALTA (ed.): "Para una cartografía de la actividad fotográfica posmoderna" en Efecto real. Debates posmodernos

sobre fotografía, Barcelona, Gustavo Gili, 2004. También hay que destacar otra recopilación de textos sobre la relación entre el pensamiento estético contemporáneo y la fotografía de Jorge RIBALTA y Gloria PICAZO (eds.): Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

(68) Allan SEKULA: "Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación" en Jorge RIBALTA (ed.): Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

(69) Rosalind KRAUSS: "Fotografía: número especial. Editorial de la revista October, nº 5" en Jorge RIBALTA (ed.): Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

(70) Douglas CRIMP: "La actividad fotográfica de la posmodernidad" en Jorge RIBALTA (ed.): Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

(71) Simon WATNEY: "Sobre las instituciones de la fotografía" en Jorge RIBALTA (ed.): Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

(72) Abigail SOLOMON-GODEAU: "Imágenes convencionales" en Jorge RIBALTA (ed.): Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

(73) Craig OWENS: "Posar" en Jorge RIBALTA (ed.): Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

2.5.3. LOS "ESTUDIOS CULTURALES" EN FOTOGRAFÍA.

El texto coordinado por David Pérez, *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, podría encuadrarse en el ámbito de los estudios culturales. En su introducción, David Pérez señala que los trabajos que recoge se inscriben en el marco de los llamados "Woman's Studies", esto es, estudios sobre las representaciones de otras formas de sexualidad, que formarían parte, de manera más genérica, de los "Cultural Studies". Por otro lado, una de las propuestas analíticas que mejor se puede identificar con esta corriente metodológica es el estudio de Graham Clarke, *The Photograph* (74). Este estudioso propone el análisis del texto fotográfico como producto cultural que refleja diferentes formas de relación con el mundo. En tanto que sistema de representación, la fotografía nos "habla" del mundo que refleja y de la particular concepción de la imagen que proponen las sociedades en cuyo contexto se producen dichas imágenes. Por ello, Clarke propone un recorrido a través de la fotografía del siglo XIX, la fotografía de paisaje, la ciudad en la fotografía, el retrato, la representación del cuerpo, la fotografía documental, la fotografía artística y la fotografía manipulada, que se propone establecer relaciones entre las representaciones fotográficas y los modos de entender la realidad de la cultura occidental, en toda su ambivalencia y contradicciones.

(74) CLARKE, Graham: *The Photograph*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

2.5.4. LA PERSPECTIVA FEMINISTA EN FOTOGRAFÍA.

Uno de los estudios que podrían encuadrarse en esta corriente metodológica es la recopilación de textos realizada por David Pérez con el título *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI* (75). En la fotografía más normativa, donde domina el paradigma naturalista, se puede reconocer la presencia de la autoridad fálica en la representación del género, que algunas prácticas artísticas fotográficas tratan de deconstruir, como muestra Maureen P. Sherlock (76).

En un planteamiento similar cabe enmarcar el ensayo de Helena Cabello y Ana Carceller, cuando señalan que el pensamiento feminista cuestiona las estrategias de poder en algunas propuestas artísticas contemporáneas, que persiguen una "descolonización [de las] relaciones humanas tradicionales centradas en la discriminación por razones de género" (77). En definitiva, numerosas prácticas fotográficas se proponen como una crítica hacia los modos de representación tradicionales asociados a un pensamiento patriarcal.

Como explica Terry Barrett (78), la orientación feminista debe enmarcarse en el contexto más amplio de los estudios de género. Los géneros son construcciones culturales y políticas que expresan cómo viven y se representan las diferentes opciones sexuales de nuestra sociedad, masculinas, femeninas u homosexuales, en todas sus formas. Numerosas prácticas fotográficas como las de Lynette Molnar, Barbara Kruger, Robert Mapplethorpe, etc., plantean una ruptura de las representaciones opresivas de la mujer y de otros grupos minoritarios (gays, lesbianas, transexuales, etc.), que fracturan las mitologías culturales (actitudes, valores, ideas) más tradicionales. Es por ello que los estudios de género son enmarcados, a menudo, en el contexto general de los "estudios culturales".

(75) PÉREZ, David (ed.): *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*; Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

(76) SHERLOCK, Maureen P.: "El doble del cuerpo" en PÉREZ, David (ed.): *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*; Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 90.

(77) CABELLO, Helena y CARCELLER, Ana: "Sujetos imprevistos (divagaciones sobre lo que fueron, son y serán) (fragmento)" en PÉREZ, David (ed.): *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*; Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 96.

(78) BARRETT, Terry: *Critizing Photographs. An Introduction to Understanding Images*, Mountain View, California, Mayfield Publishing Company, 2000 (edición original: 1990).

3. EL ANÁLISIS DE LA FOTOGRAFÍA EN LA ACTUALIDAD: UN MODELO MESTIZO Y ABIERTO.

El extenso recorrido que acabamos de realizar de las diferentes perspectivas metodológicas para el análisis de la obra de arte y de la fotografía nos ha permitido comprobar la disparidad de enfoques existentes, correspondientes a diferentes concepciones del arte y de los medios de masas. No obstante, todas estas perspectivas de trabajo están relacionadas entre sí y, a pesar de nuestro afán simplificador, no existe un "historicismo", una única perspectiva sociológica, psicológica, hermenéutica o semiótica, sino que hay muchas orientaciones que conviven en el seno de cada corriente metodológica, y estas escuelas de pensamiento son coincidentes en el tiempo e interactúan mutuamente.

La revisión de las diferentes corrientes de pensamiento pone de manifiesto la extrema juventud del ámbito de estudios sobre la imagen fotográfica, y el largo camino que queda aún por recorrer. Una de las principales razones que explican la precariedad del campo de estudios sobre la fotografía es que éste se ha desarrollado en el marco del mundo del coleccionismo y de la crítica fotográfica en revistas especializadas y de divulgación. El coleccionismo fotográfico privado en España ha surgido como consecuencia de un escaso interés por este medio por parte de las instituciones públicas y de los museos. No obstante, hay que decir que esta circunstancia ha sido compartida con otros países durante muchos años. Sólo en los últimos tres decenios han comenzado a surgir numerosos archivos y museos de fotografías en los países más industrializados, especialmente en los países nórdicos, centroeuropeos y en los Estados Unidos. En España se ha producido una reacción análoga los últimos años, y que se ha cristalizado en la creación de Departamentos de Fotografía en Museos como el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) de Valencia, el Centro de Arte Contemporáneo "Reina Sofía" de Madrid, el Museo de Arte Contemporáneo de Cataluña (MACBA), entre otros.

Por otra parte, la crítica fotográfica que aparece regularmente en las carteleras y revistas especializadas es una prueba patente de la escasa preparación que tienen nuestros críticos de fotografía (debido, fundamentalmente, a las escasas posibilidades formativas que existen en nuestro país). Revistas como *La fotografía*, *Foto profesional*, *FV*, etc., publican periódicamente portafolios de fotógrafos actuales, realizando una labor muy importante para facilitar un mejor conocimiento de lo que se está produciendo en la actualidad. Sin embargo, los criterios para la publicación de la obra de estos fotógrafos no siempre son públicos o transparentes, y muchas veces responden exclusivamente a intereses de mercado. Finalmente, el mundo de las galerías especializadas en el campo de la fotografía tampoco ha contribuido a mejorar el conocimiento del hecho fotográfico. La programación de exposiciones fotográficas en las galerías no siempre responde a criterios coherentes sino muchas veces a intereses de mercado, creando fuertes interferencias en el mundo de la enseñanza al determinar modas o estilos entre los fotógrafos más jóvenes.

Pero el examen realizado de las diferentes escuelas de pensamiento en el campo de la historia (y de la teoría) de la fotografía (y del arte) puede resultar muy útil para adquirir conciencia del largo camino que queda por recorrer en el estudio de la fotografía. La mayor parte de las perspectivas de trabajo en el campo de la historia del arte parecen muy aplicables al campo de estudios sobre la imagen fotográfica. De este modo, el método biográfico, el historicismo, el formalismo, el análisis psicológico, el análisis iconológico o el sociologismo son algunas perspectivas de trabajo que pueden adoptarse en el análisis de la fotografía. El análisis textual de la imagen fotográfica, concebido como un instrumento de trabajo complementario al estudio histórico, es otro aspecto fundamental que debemos incorporar, a la luz de las aportaciones de los enfoques estructuralistas, formalistas, iconológicos y semióticos. El enfoque hermenéutico, el estudio del dispositivo fotográfico desde un punto de vista tecnológico y práctico o los enfoques deconstructivistas, feministas o de los estudios culturales son otros modos de abordar el estudio del hecho fotográfico en toda su extensión. Por todo ello, creemos que el estudio de la fotografía sólo puede proponerse en la actualidad como un modelo abierto, donde el mestizaje de las metodologías examinadas es casi inevitable.

No obstante, pensamos que en este contexto cabe desarrollar una propuesta de análisis rigurosa y profundamente crítica con los principios metodológicos que guían la propia investigación. Se trata, en definitiva, de desarrollar una metodología de análisis de la imagen fotográfica que permita comprender los mecanismos de producción de sentido que habitan en el texto fotográfico, evitando, al tiempo, una deriva interpretativa que nos aleje de su materialidad, lo que hemos desarrollado en el capítulo cuarto de *Cómo se lee una fotografía*, cuya lectura recomendamos.

En efecto, el análisis de la imagen fotográfica permite descubrir significados ocultos, pero también desarrollar indagaciones sobre nuestra propia relación con las formas de representación de la realidad y, en definitiva, con la propia realidad. En este sentido, la actividad analítica puede entenderse como una forma de (auto)conocimiento, que puede llegar a invertir la relación imagen vs. realidad. Como decía Richard Avedon, "las fotografías tienen para mí una realidad que la gente no tiene. Sólo por medio de las fotos conozco a la gente" (79).

(79) CHEVRIER, Jean-François: Richard Baltaus : unes ressemblance exemplaire. 15 critiques. 15 photographes, Paris, Editorial Créatis, 1982, p. 72. Citado por Hugo Doménech, op. cit., p. 21.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

BAEZA, Pepe: *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001.

BARTHES, Roland: *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1990 (edición original: 1980).

BATCHEN, Geoffrey: *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

BENJAMIN, Walter: "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica" en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973 (edición original: 1936).

BOURDIEU, Pierre: *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003 (edición original: 1965).

DOMENECH, Hugo: *La fotografía informativa en la prensa generalista. Del fotoperiodismo clásico a la era digital*. Tesis Doctoral dirigida

por Javier Marzal Felici en la Universitat Jaume I, el 22 de diciembre de 2005, publicada en www.tdx.cesca.es.

DUBOIS, Philippe: El acto fotográfico. De la representación a la recepción, Barcelona, Paidós, 1986 (edición original: 1983).

FLOCH, Jean-Marie: Les formes de l'empreinte, Périgueux, Fanlac, 1986.

FONTCUBERTA, Joan (ed.): Fotografía. Crisis de historia, Barcelona, Actar, 2002.

FONTCUBERTA, Joan: El beso de Judas: fotografía y verdad, Barcelona, Gustavo Gili, 1997.

FREUND, Gisèle: La fotografía como documento social, Barcelona, Gustavo Gili, 1976 (edición original: 1974).

FRIZOT, Michel (editor): A New History of Photography, Colonia, Könemann, 1998.

LEMAGNY, Jean-Claude y ROUILLE, André (eds.): Historia de la fotografía, Barcelona, Martínez Roca, 1988.

MARZAL FELICI, Javier: Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada, Madrid, Cátedra, 2007.

PALAO, José Antonio: La profecía de la imagen-numdo: para una genealogía del paradigma informativo, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, Generalitat Valenciana, 2004.

PÉREZ, David (ed.): La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI; Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

PICAZO, Gloria y RIBALTA, Jorge (eds.): Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

RAMIREZ, Juan Antonio: Medios de masas e historia del arte, Madrid, Cátedra, 1976.

RIBALTA, Jorge (ed.): Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

SCHARF, Aaron: Arte y fotografía, Madrid, Alianza Forma, 1994 (edición original: 1968).

SCHAEFFER Jean-Marie: La imagen fotográfica. Del dispositivo fotográfico, Madrid, Cátedra, 1990 (edición original: 1987).

SOLER CAMPILLO, Maria: Estructura del sector fotográfico: análisis de la actividad económica y de las políticas de comunicación de las empresas de fotografía en la Comunidad Valenciana. Tesis Doctoral dirigida por Rafael López Lita en la Universitat Jaume I, el 16 de diciembre de 2005, publicada en www.tdx.cesca.es.

SOLER CAMPILLO, Maria: Las empresas de fotografía ante la era digital. El caso de la Comunidad Valenciana, Madrid, Ediciones de las Ciencias Sociales, 2007.

SONTAG, Susan: Sobre la fotografía, Barcelona, Edhasa, 1981 (edición original: 1973).

ZUNZUNEGUI, Santos: "Las formas del paisaje. Para una cartografía de la foto de paisaje" en Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen, Madrid, Cátedra, 1994.

Original disponible en: http://portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?lng=esp&id=45

PDF creado en: 02/05/2011 10:55:11

Portal de la Comunicación InCom-UAB: El portal de los estudios de comunicación, 2001-2011

Institut de la Comunicació (InCom-UAB)
Edificio N. Campus UAB. 08193 Cerdanyola del Vallès (Barcelona)
Tlf. (+34) 93.581.40.57 | Fax. (+34) 93.581.21.39 | portalcom@uab.cat

