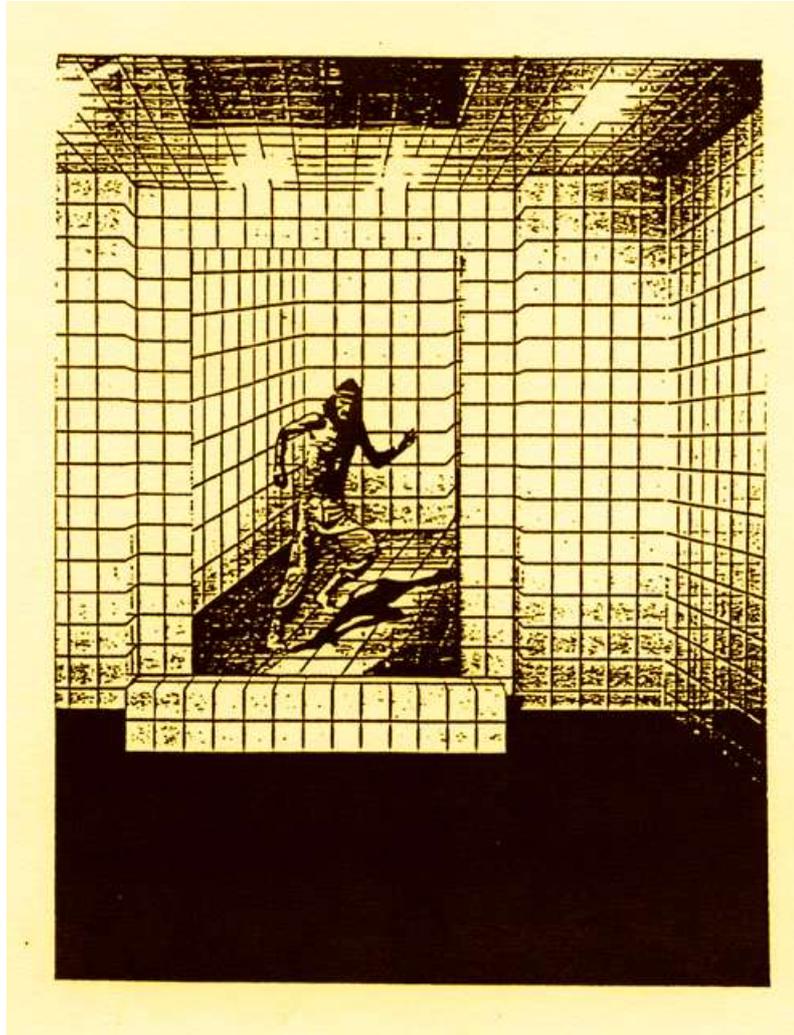


Demetrio E. Brisset



FOTOS Y CULTURA

**Usos expresivos de
las imágenes fotográficas**

textos mínimos
Universidad de Málaga

A pesar del actual triunfo de la realidad virtual, seguimos utilizando la fotografía como soporte masivo de la comunicación icónica, aunque se esté reemplazando la imagen fotoquímica por la digital.

En este libro se estudian las diversas teorías relacionadas con las imágenes fotográficas, que desde 1839 han ido modelando nuestra visión del mundo, integradas ya totalmente a nuestras formas de entender y transmitir las culturas.

Dentro del universo de la fotografía, se profundizará en la variante expresiva de los fotomontajes y en las relaciones entre fotos y etnografía, que cristalizan en esa nueva disciplina que se llama antropología visual.

Y se culminará proponiendo un modelo de ficha que facilite el estudio comparativo de las fotos.



Licencia Creative Commons:

Demetrio E. Brisset

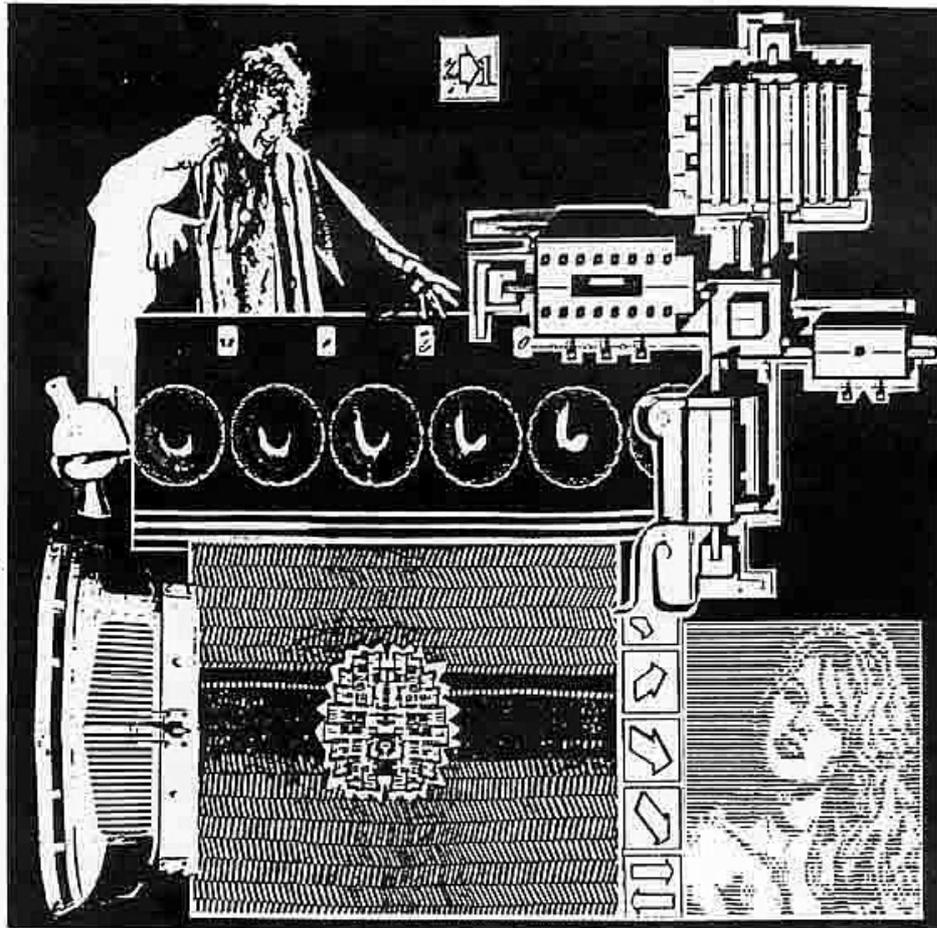
Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la
Universidad de Málaga (2002)

Versión digital actualizada (2010)

ISBN: 84-7496-936-0

Foto de portada:
Madrid (1971-85), del autor.

*A Cristina V.,
imagen lejana y presencia cercana.*



La alquimia fotográfica (1988), fotomontaje del autor.

Las imágenes fotográficas son productos culturales, sometidos a procesos técnicos y de construcción de su significación. En suma, artefactos codificados.

Índice

	<i>Pág.</i>
	PRESENTACIÓN 6
1	CONCEPTOS BÁSICOS SOBRE LA IMAGEN FOTOGRAFICA 9
	1.1 Los inicios de la fotografía 10
	1.2 Conflictivas relaciones artísticas 12
	1.3 Fotos e imágenes 15
	1.4 Las convenciones de lo fotográfico 17
	1.5 Imágenes infográficas 18
2	TEORÍAS SOBRE LA FOTOGRAFÍA 21
3	VARIEDADES FOTOGRAFICAS 26
	3.1 La fotografía entre la memoria y la expresión .. 26
	3.2 La información visual: el fotoperiodismo 28
	3.3 Fotografía y texto acompañante 31
4	EVOLUCIÓN DEL FOTOMONTAJE 33
	4.1 Consideraciones teóricas sobre el fotomontaje .. 34
	4.2 Evolución histórica del fotomontaje 36
	4.3 Una propuesta de definición 43
5	LA ETNO-FOTOGRAFÍA 45
	5.1 Relaciones entre fotografía y antropología 46
	5.2 Algunos problemas de la fotografía etnográfica . 53
6	USOS DE LAS POSTALES 65
	6.1 El caso de E. S. Curtis 69
7	PARA UN ANÁLISIS FOTOGRAFICO 73
	7.1 La iconología 73
	7.2 La antropología cultural 76
8	MODELOS DE FICHAS 81
	8.1 Una propuesta de ficha 86
	BIBLIOGRAFÍA..... 91



Procesión del Viernes Santo en Cuenca (1972), foto D. E. Brisset.

Presentación

A comienzos del siglo XXI, cuando la cibercomunicación y la imagen virtual se están integrando en la vida cotidiana de las sociedades ricas, y con el fenómeno de la globalización se presentan como modelo para las mayoritarias poblaciones pobres del planeta, sigue siendo necesario conocer los modos por los que las imágenes se cargan de sentido, y su importancia en las transmisiones culturales.

Aquí se expondrán diversas propuestas teóricas sobre el fenómeno fotográfico presentadas por reconocidos autores; se plantearán problemas que se relacionan con la compleja relación entre el soporte material, la tecnología y la difusión del producto fotográfico; y se hará énfasis en el uso e interés cultural que presentan este tipo de imágenes.

El punto de partida personal es doble. Por un lado, desde que en el verano de 1968 comprara en Suecia una cámara reflex, y en 1969 estudiara fotografía en Londres, me vinculé a la expresión fotográfica. Como reportero free-lance desde 1971; habiendo sido colaborador fijo (texto y fotos) en publicaciones como *Cambio 16*, *Diario 16*, *Cuadernos para el Diálogo* y *Sábado Gráfico*; y colaborador habitual en *Triunfo*, *Hermano Lobo*, *Primer Acto*, *Historia 16*, *Telos* y *La Aventura de la Historia*. En 1982 fui uno de los fundadores en Granada de la *Gazeta de Antropología*, que desde 1999 se hizo digital y se ha convertido en punto de referencia antropológico en la sección hispana de Internet.

También me interesé en la investigación sobre las capacidades expresivas de la imagen, tanto en su vertiente de fotomontajes como en la de diaporamas (serie de diapositivas que se proyectan acompañadas de sonidos, que a mediados de los 70 simplemente llamábamos *audiovisuales*), en una época gris en la que la censura franquista impedía la libre expresión.

Con la implantación de las cámaras de vídeo ligeras, a mediados de los 80, pasé a trabajar con este medio audiovisual, que en esencia son *frames* o fotos sucesivas, y presenta la gran ventaja de captar las acciones íntegras acompañadas de sus sonidos.

El tema de mis vídeos ha sido casi siempre etnológico, centrados en manifestaciones festivas tradicionales, entre los que se cuentan *Fiestas y danzas de León* (1986-8), *Moros y Cristianos en la Alpujarra* (1989), *V Centenario de la Toma de Granada y Verdiales* (1992), *Saetas Colectivas* (1994) y, en un terreno más sociológico, *Sueños de Altura* (2000) y *Anticumbre Sevilla'02* (2002).

Desde 1993 doy clases en la Universidad de Málaga, nombrado catedrático de Comunicación Audiovisual en 2009. En la Facultad de Ciencias de la Comunicación me correspondió impartir *Teoría de la Comunicación Audiovisual y Análisis Audiovisual*, con lo que profundicé en la vertiente teórica de la imagen. Uno de los frutos de esta labor fue el libro *Los mensajes audiovisuales. Contribuciones a su análisis e interpretación*, publicado en esta misma colección en 1996. Entre mis ensayos conectados con el tema están: [“Fotografía bélica, muerte y símbolo”](#) (2005), [“Antropología visual y análisis fotográfico”](#) (2004), [“La influencia del fotomontaje”](#) (2003), "La dinámica del fotomontaje" *Telos* # 47 (1996) y [“Aportación visual al análisis cultural”](#)(1992).

En los cursos de doctorado he ido abordando diversos aspectos de esa nueva disciplina que se llama *Antropología Visual*, sobre la que pronuncié conferencias y proyecté mis vídeos en las universidades de Mendoza y Ushuaia -Argentina- (1998), París y Trömsø -Noruega- (2000), Aix-en-Provence (2006) y Braga -Portugal- (2007).

Desde mi experiencia en la parte práctica y teórica de la imagen fotográfica, y con un interés antropológico, he ido redactando el conjunto textual que aquí se presenta, basado en el amor a las fotos.



El *Judas* de la Semana Santa de Puente Genil (1984), foto D. E. Brisset.



Hacia 1870, Laurent obtuvo esta imagen de un santero cordobés ambulante, que recibe un donativo. La naturalidad de la situación hace pensar que se trata de una foto de tipo *reportaje*, siendo un magnífico documento visual sobre una actividad que hace tiempo ha desaparecido en España.

1

CONCEPTOS BÁSICOS SOBRE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

Las producciones icónicas oscilan entre dos directrices opuestas: el realismo o reflejo de la vida humana, especialmente en su faceta de las relaciones sociales, y la fantasía, tanto en su componente temática (acciones y personajes inverosímiles) como en la formal (superación de las leyes físicas y dominio de la imaginación).

Se pueden considerar paradigmas de ambas orientaciones conceptuales y prácticas, en el caso de la búsqueda de lo real el reportaje o documentalismo, y en la vertiente creativa las obras experimentales y de vanguardia. Esta última forma de expresión se podría emparentar con el vídeo-arte, que posee, en palabras de Raymond Bellour,

Una voluntad de huir, por todos los medios posibles de tres cosas: la omnipotencia de la analogía fotográfica, el realismo de la representación, y el régimen de credibilidad del relato.¹

El reportaje o documental realista perseguiría la autenticidad de las imágenes que trasmite y del discurso interno que las conecta. Objetivo poco asequible en la actual sociedad del espectáculo y la simulación, que se ha esforzado por despojar de sentido lo auténtico. De acuerdo con la visión pesimista de Jean Baudrillard, en nuestra cultura de los medios se ha erradicado el terreno de la verdad, y lo único que ha quedado es una galaxia autorreferente de “simulacros de simulaciones” que hacen imposible la distinción.²

1 En "Los bordes de la ficción", *TELOS* núm. 9, Marzo 1987:72.

2 Gene Youngblood: "El aura del simulacro: el ordenador y la revolución cultural", *TELOS* núm.9, Marzo 1987:100. Parte del concepto de *aura* de autenticidad formulado por W. Benjamín para derivar de ahí el criticismo de Baudrillard.

1 CONCEPTOS BÁSICOS SOBRE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

Un ejemplo de esta actitud mediática puede ser el del conocido spot del explorador-trafficante-empresario blanco que se adentra en aisladas zonas montañosas tercermundistas para seleccionar el mejor grano de café, que indudablemente es el envasado por la firma anunciante. Se presenta una situación ecológica (los indígenas cultivando café en la foresta tropical) y económica (el comprador occidental que impone su criterio) que son ambas reales, y que se presentan rodadas con técnica de reportaje, para envolver y autentificar un hecho no comprobado: esta marca de café es *la mejor* porque se obtiene de la mejor materia prima. Es posible que el espectador con sentido crítico deslinde con presteza lo auténtico de lo que no lo es, pero habrá sufrido un nuevo embate de los mecanismos de la simulación comunicacional, con lo que seguirá decreciendo su confianza en la credibilidad de lo aparentemente real. En este caso, para mayor ilusionismo, el espacio geográfico del rodaje ha sido el jardín botánico de la ciudad de Málaga (que también lo fuera para el clásico del cine franquista *Los últimos de Filipinas*), con lo que entre la apariencia y la realidad hay una distancia de antípodas.

Y no olvidemos las constantes manipulaciones a las que son sometidas las noticias, como tan ostentosamente sucediera en las recientes guerras del Golfo Pérsico -con el desdichado cormorán embreado como personaje estelar, que de hecho había fallecido en Alaska cuando la catástrofe ecológica causada por el naufragio del *Exxon Valdés*- y de Yugoslavia -con la caravana de civiles bombardeados como si fueran militares-, siendo así que los noticieros se presentan como el “vivo reflejo de los sucesos”.

1.1 Los inicios de la fotografía

Abierto el campo operativo, comencemos con un breve resumen de la fase inicial de la tecnología-arte fotográfico.

Su precedente se sitúa en la *cámara oscura*, cuyos principios se conocían desde la Alta Edad Media, siendo uno de los secretos que sirvieron a los pintores renacentistas para plasmar el entorno visual con una asombrosa precisión.

Parece demostrado que la 1ª foto o *heliografía* fue obtenida en 1826 por Nicéforo Niépce: *Punto de vista desde la ventana del Gras*. Se trataba de una imagen en negativo del exterior de la casa del autor, registrada sobre una placa de peltre (aleación de zinc, plomo y estaño)

1 CONCEPTOS BÁSICOS SOBRE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

que se había recubierto con betún de judea disuelto en aceite de espliego, endurecida en las partes afectadas por la intensa luz solar de un día de verano (tras una exposición de unas 9 horas), mientras en las oscuras el betún seguía siendo soluble y fue eliminado con un disolvente a base de aceite de espliego y trementina³. Este complicado proceso material, de resultados casi alquímicos, fue posible por los conocimientos de física, mecánica y química que tenía Niépce, quien además era entendido en literatura e historia.

En 1829 este investigador se asoció con Daguerre, quien aportaría adaptaciones técnicas, especialmente en la lente de la primitiva cámara, al hallazgo. A los 4 años fallece en la pobreza Niépce, mientras su socio obtiene la 1ª imagen positiva fija, en una placa de cobre recubierta de plata.

En 1839 Daguerre patenta el invento, y se realiza en París una exposición con 30 de sus fotos, que eran obras únicas. El comentario que publica la revista alemana *Leipziger Anzeiger* resulta tremendamente revelador de la mentalidad de un sector de la sociedad ante esta novedad comunicativa:

Querer fijar reflejos fugaces no sólo es una imposibilidad, tal como ya han demostrado experiencias muy serias realizadas en Alemania, sino que ese querer linda con el sacrilegio. Dios creó el hombre a su imagen, y ninguna máquina humana puede fijar la imagen de Dios; debería traicionar de golpe sus propios principios eternos para permitir que un francés, en París, lanzara al mundo invención tan diabólica⁴.

Ese mismo año Ramón Alabern obtuvo en Barcelona el primer daguerrotipo español, que fue sorteado vendiéndose los boletos a 6 reales de vellón, e ignorándose qué ocurrió con él. Una semana después, Pou, Graells y Camps hacen la 1ª foto en Madrid, que representaba el palacio real de Oriente. A fines de este 1839, el pintor y notario José Arrau presenta una memoria en la Academia de Barcelona sobre *Observaciones acerca del daguerrotipo (estudio de luces y sombras)*, con lo que ya tenemos aquí presente a la fotografía como objeto de estudio teórico⁵.

3 Que ésta sea la 1ª foto fue establecido por el historiador Helmut Gernsheim, en cuya colección fotográfica se encuentra, depositada en la Universidad de Texas (Austin).

4 En Gisèle Freund: *La fotografía como documento social*, G. Gili, Barcelona, 1976:67.

5 Datos en A. Sanz. "Algunos acontecimientos históricos", en *La fotografía en España hasta 1900*, M. de Cultura, Madrid, 1982:14-16.

1 CONCEPTOS BÁSICOS SOBRE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

Para no prolongar la cronología del desarrollo de la fotografía, terminemos con mencionar que la comercialización de las cámaras portátiles cargadas con film de celuloide de 35 mm. de ancho, se hace por la Kodak en 1888, anunciándolo con la frase: "Usted aprieta el botón y nosotros hacemos lo demás". A partir de entonces la nueva tecnología icónica se *democratizará*, ampliándose al gran público.

1.2 Conflictivas relaciones artísticas

Si se considera la fotografía desde el punto de vista de su conexión con otras formas de expresión artísticas, esta relación mutua en la mayor parte de las ocasiones ha perjudicado sus posibilidades de desarrollo autónomo, supeditándola e incluso absorbiéndola.

Durante gran parte del XIX, se necesitaba tal tiempo de exposición, que debía limitarse a los retratos de pose y paisajes. Las evidentes ventajas que ofrecía en el retratismo la impusieron sobre la pintura, al mismo tiempo que obligó a la vanguardia pictórica a reconsiderar el objeto de la pintura.

La "reproducción de la realidad tal como se ve" que aparentaba esta nueva técnica no podía ser igualada por el pintor, y en ello podremos ver una de las causas que propiciaron el abandono del *realismo* por la búsqueda *abstracta* en las diversas escuelas de principios de este siglo.

El curioso fenómeno de la inter-influencia lo hallamos en la *abstractización* de un sector de la de la fotografía años más tarde. Simple "apoyo" o "ayuda" de la pintura por un lado y "técnica mágica" propia de circos y ferias por otro, la fotografía necesitaba teóricos que la dignificaran. Este mérito se le atribuye a Stieglitz y su *American House*, en Nueva York, sala convertida por él en lugar permanente de exhibición fotográfica y de discusión de tesis pro-"fotografía como nuevo arte". Enormes esfuerzos se requerían para contrarrestar la opinión general que desestimaba la fotografía, incluyéndola en categorías tales como alquimia, artesanía o juego.

Estos teóricos definían su nuevo arte como *escritura mediante la luz* (significación de la palabra *fotografía* en latín), que, como todo lenguaje de signos, posee su propia gramática. Se fue convirtiendo la cámara en utensilio para la expresión personal del autor; permitiéndole la ruptura de las leyes espaciales y de semejanza, con la luz y la sombra como componentes esenciales; y la selección no tan solo del tema, sino también de la composición, el contraste, el significado de los elementos.

1 CONCEPTOS BÁSICOS SOBRE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

El fotógrafo reivindica su derecho a *interpretar* la realidad externa, recogiendo de ella lo que le pueda servir para su intención. Se abandona la mera reproducción para conseguir una recreación. El artista, con la cámara, reclama total libertad creativa.

La exploración de las posibilidades inmanentes a la fotografía fue emprendida a fondo por la escuela alemana del *Bauhaus*, quien incluyó en su plan de estudios una sección dedicada a la fotografía⁶. Moholy-Nagy fue uno de los pioneros en la *abstractización* de que hablamos antes. Como era de rigor en esta escuela, se buscaba el placer estético en detrimento de la emotividad, avanzando en una vía que llevaba en último término al puro esteticismo.

En la misma época brota el movimiento iconoclasta de los dadaístas, que en su afán de destruir todas las artes, también atacan al realismo fotográfico, llegando a producir Ray, Ernst y Duchamp los llamados *fotogramas* o fotos-sin-cámara mediante la colocación de objetos sobre papel sensible al que se ilumina, registrándose las masas y contornos de los objetos, resultando extraños dibujos geométricos.

Fue destacable el trabajo de la escuela dadaísta de Berlín por su utilización del foto-montaje, como luego se verá.

El progreso técnico en el campo fotográfico ha sido espectacular en los últimos decenios. Tanto la óptica (diferentes objetivos de gran precisión que van desde los super-teleobjetivos hasta los macro, pasando por el *ojo de pez* como máximo gran angular), la mecánica (velocidades de disparo de millonésimas de segundo, motores), la química (rollos de gelatina ultrasensible, reveladores peculiares, papeles variados), como el abaratamiento del material gracias a su producción masiva, generalizaron la fotografía, permitiendo que millones de aficionados se convirtiesen en artistas en sus ratos libres, como aspecto inseparable de los viajes.

Pero en los años del triunfo del consumismo, en la década de los sesenta, aún las galerías de arte y museos mantenían gran prevención ante el fenómeno de la foto. Sólo unos pocos profesionales obtenían la facilidad de exponer (Avedon, Beaton, Brassai) ante un público no acostumbrado a comprar fotos ni a considerarlas al mismo nivel que los grabados o cuadros. No fue hasta fines de 1970 que uno de los más importantes museos de Europa en organización de exposiciones artísticas, el Petit-Palais de París, abrió sus puertas al fotógrafo francés más

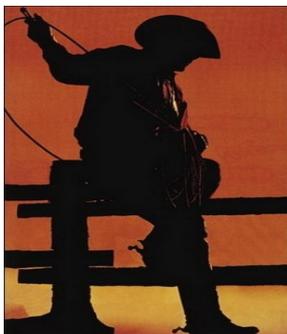
⁶ En muchas universidades y escuelas técnicas europeas, se enseña la fotografía junto con las artes gráficas.

1 CONCEPTOS BÁSICOS SOBRE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

conocido: Cartier-Bresson, dando un paso que luego ha sido imitado en todas las latitudes. La consagración oficial de la fotografía en nuestros grandes museos sucedió a partir de la muerte del dictador Franco, cuando surgió un interés público hacia la foto histórica, a la par que hacia las nuevas tendencias. Un revelador ejemplo de este estallido mediático son las múltiples exposiciones de la *primavera fotográfica* madrileña, que desde finales de los noventa se impuso como fenómeno social en el panorama español. Como también se podrían considerar las ventas de fotos en masiva feria de arte que es el madrileño ARCO.

Y este panorama es mundial, ya que en la última década del S. XX, la cotización de fotografías antiguas y de reputados artistas experimentó un enorme auge. La 1ª obra que multiplicó los precios fue un retrato que Alfred Stieglitz hizo en 1920 a su esposa, pianista de profesión, y que se reduce a mostrar sus manos mientras cose con aguja y dedal: en 1993 se vendió por 52 millones de pesetas. En 1998 fue superada por una imagen doble hecha por Man Ray esa misma década, titulada *Noire et blanche*, que alcanzó en subasta los 97 millones de pesetas. En 1999, las cifras han sido mareantes: sólo en en una semana del mes de abril, cuatro salas de subastas de Nueva York vendieron 2.083 millones de pesetas en fotos; en Londres, en mayo se alcanzó el récord europeo: 43 millones de pesetas por un fotograma de Moholy-Nagy fechado en 1925. Pero no sólo los autores fallecidos se beneficiaron de esta valorización en la época de la burbuja bursátil y de las inversiones especulativas.

Los precios siguieron al alza hasta que la Gran Recesión acabó con las alegrías financieras, quedando como las fotos más caras de la historia: el cartel de un vaquero refotografiado por Richard Price en 2001 (subastado en 2008 por \$3.4 millones, unos 385 millones de las antiguas pesetas); las mercancías de un supermercado digitalizadas por el alemán Andreas Gursky (\$3.3 millones en 2007) y un estanque a la luz de la luna de Steichen en 1904 (\$2.93 millones en 2006).



1 CONCEPTOS BÁSICOS SOBRE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

Con las nuevas tecnologías de la imagen fotográfica, la magnética que sacó la Sony al mercado en 1981 (con su modelo *mavica*), y las actuales ligeras y económicas camaritas compactas digitales, nos hallamos ante una nueva etapa de grandes posibilidades, que podrá conseguir el ideal de que toda persona sea artista.

1.3 Fotos e imágenes

Al enfrentarnos con las obras fotográficas, se puede comenzar por ubicarlas dentro del amplio espectro de lo icónico.

Imagen, según el actual diccionario castellano proviene del latín arcaico *imago* (aparición, fantasma, sombra), y significa:

1. "Figura, representación, semejanza y apariencia de una cosa."
2. "Representación mental de algo percibido por los sentidos."

Entre las diferentes definiciones conceptuales de la *imagen visual*, o captadas a través del sentido de la visión, propongo aceptar por su operatividad la formulada por Moles:

La imagen es un soporte de la comunicación visual que *materializa* un fragmento del entorno óptico (universo perceptivo), capaz de permanecer en el tiempo y que constituye uno de los componentes principales de los mass-media⁷.

De las diferentes clases de imágenes, según el tipo de soporte del que dependen, las fotográficas son *mecánicas* (ya que poseen soporte material que les da corporeidad y permanencia) y *registradas* (reproductibilidad infinita).

Ahora bien, con el actual desarrollo de las imágenes infográficas, cuyo referente sólo se halla en la mente del autor, se ha creado una nueva categoría diferenciada de las imágenes fotográficas (sean fotoquímicas o digitales). Estas últimas se pueden considerar como *improntadas*, ya que "son la impronta lumínica de un referente físico", tal como define Torán⁸.

La *imagen improntada* es signo indicial en cuanto que la luz que refleja un determinado objeto es captada por el objetivo que se halla en conexión física con él. Es una luz que ha sido modulada por las formas del objeto y la actitud reflectante de sus superficies, o sea, la huella lumínica del objeto que deja su impronta en un soporte, bien sea

7 Abraham Moles: *La imagen. Comunicación funcional*, Trillas, México D.F., 1991:24.

8 Enrique Torán: *Tecnología audiovisual II*, Síntesis, Madrid, 1998:13.

1 CONCEPTOS BÁSICOS SOBRE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

fotoquímico o electrónico. Y es su carácter de *signo indicial* el que le aporta el prestigio de objetividad y verismo.

Pero, teniendo un soporte bidimensional, su analogía no se establece con el objeto real, que es tridimensional, sino que se produce entre la percepción visual de esta imagen y la percepción visual del objeto real, entre ambos estímulos luminosos en la retina.

Siguiendo a Aumont⁹, mirar una imagen es entrar en contacto, desde el interior de un espacio real que es el de nuestro universo cotidiano, con un espacio de naturaleza muy diferente, el de la superficie de la imagen, que se puede considerar como *espacio plástico*.

Los elementos propiamente plásticos de la imagen fotográfica (representativa o no) son los que la caracterizan en cuanto conjunto de formas visuales, y los que permiten constituir esas formas:

- a) La superficie de la imagen y su organización, lo que se llama tradicionalmente su *composición*, es decir, las relaciones geométricas más o menos regulares entre las diferentes partes de esta superficie.
- b) La gama de los valores, ligada a la mayor o menor luminosidad de cada zona de la imagen, y el contraste global que hace nacer esta gama.
- c) La gama de los colores y sus relaciones de contraste.
- d) La materia de la imagen misma, como es el grano de la emulsión.

Estos elementos son los que *hacen* la imagen fotográfica, y con ellos ha de habérselas el espectador.

De acuerdo con el aspecto temporal, nos encontramos con que se trata de imágenes *fijas* o *no temporalizadas*, que existen idénticas a sí mismas en el tiempo. No llevan incorporadas la duración, ya que el tiempo de su visionado dependerá de la subjetividad de cada espectador.

En la práctica, pueden presentarse según una doble diferenciación semántica de las imágenes: *autónomas*, que poseen significado en sí mismas, o *secuenciales*, cuando forman parte de una serie de fotos unidas por su significación.

Esta imagen se concibe, produce y ejecuta con la ayuda de herramientas técnicas fotográficas. El emisor es quien construye la imagen, y al elaborarla manifiesta su intención de comunicar impresiones, ideas, dudas, sentimientos y/o informaciones. Para ello, una vez decidida la *situación* que quiere captar (personajes y objetos), elige una técnica y selecciona la iluminación, el ángulo de toma, el encuadre,

9 Jacques Aumont: *La imagen*, Paidós, Barcelona, 1992.

1 CONCEPTOS BÁSICOS SOBRE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

la distancia focal y demás parámetros técnicos.

1.4 Las convenciones de lo fotográfico

Con respecto a todos los sistemas de representación que le han precedido históricamente, la foto supone una revolución.

Para unos, existen posibilidades propias de la fotografía, que pueden revelarnos el mundo de manera distinta a como el ojo había conseguido hacerlo hasta entonces. Para otros, la fotografía es el arma suprema de la representación, que acaba y completa lo que había emprendido toda la historia anterior de las artes figurativas: la imitación de las apariencias.

Pero la fotografía no es la realidad y ni siquiera puede considerársela una reproducción de nuestra percepción óptica. Hay muchas fotos, de tipo creativo, que entran de lleno en el ámbito de lo *no analógico*, compartiendo con la pintura un potencial fantaseador. Como sintetiza Gubern:

En sentido dilatado pero a la vez riguroso, habría que definir simplemente a la *fotografía* como *cualquier alteración de la emulsión fotosensible*. Sabiendo que cuanto más amplia es una definición, menos operativa resulta, sin embargo no hay más remedio que acudir a ella si queremos abarcar la amplia gama de todos los géneros fotográficos posibles, recordando que la fotografía mimética es sólo una posibilidad -si bien históricamente ha resultado la más extensa y la más cultivada- de la producción fotográfica¹⁰.

La fotografía no es más que un medio convencional de representar la realidad mediante un proceso óptico-químico que suscita un grado de 'ilusión representativa' superior al de cualquiera de los métodos manuales (e inferior, lógicamente, al de sistemas tecnológicos desarrollados con posterioridad, como el cine o la televisión).

Entre las *convenciones* de lo específicamente fotográfico están:

- 1- Sólo se transmite información susceptible de ser convertida en términos ópticos, por su estimulación a un único sentido: el de la vista.
- 2- Posee una "doble realidad": la realidad tridimensional es reducida a la bidimensionalidad de la imagen, y además de modo monofocal (lo que la relaciona con las convenciones de la perspectiva lineal o *artificialis*).
- 3- Su carácter estático al 'inmovilizar el movimiento'.

¹⁰ Román Gubern: *La mirada opulenta*, G. Gili, Barcelona, 1987:155.

1 CONCEPTOS BÁSICOS SOBRE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

4- En las fotos en blanco y negro se altera una de las cualidades más típicas del mundo visual, la presencia del color.

5- Toda imagen fotográfica supone de manera automática la elección de un espacio que se elige mostrar y la simultánea eliminación del espacio que queda fuera de los límites del encuadre. Y este encuadre es centrípeto, aislando unos rasgos visuales que parecen desprenderse del mundo para subsistir sólo en tanto que signos. En esto se separa del cine, con su *espacio off* o *fuera de campo*, que es siempre posible de actualizar en el siguiente plano. Aquí, "el personaje que sale de campo continúa viviendo. Un 'campo ciego' dobla sin cesar la visión parcial" (Barthes).

6- La fotografía está formada por una materia elemental, el *grano* químico, más visible en cuanto mayor sea la ampliación y/o se fuerce el revelado del negativo.

7- Su capacidad de representación icónica se encuentra fuertemente condicionada por las necesidades de utilizar la luz como elemento básico.

Siguiendo a Arnheim se puede decir que la fotografía se basa en la manipulación de *lo técnicamente visible*, no de lo humanamente visual. Ni todo lo que vemos, ni cómo lo vemos, puede ser trasladado a una foto.

Reconocer las convenciones que hacen que la fotografía nos presente duplicados parciales de la realidad, tal como se presenta ante nuestra percepción, es caer en la cuenta de las características que le otorgan especificidad y que le hacen susceptible de funcionar en tanto que mecanismo de transmisión de información y que, además, se encuentran dentro de las posibilidades de manipulación que se ofrecen al fotógrafo/a, acentuadas cuando se utiliza la tecnología digital para la obtención de imágenes de síntesis.

1.5 Imágenes infográficas

Para terminar con el apartado de la inclusión de las fotos dentro del ámbito icónico, entremos brevemente en esta nueva categoría diferenciada de la analógica, que así explica Renaud:

Es analógica una señal físicamente en relación directa de proporcionalidad con el fenómeno del cual procede: así la imagen fotográfica sobre el papel es lo análogo, químicamente hablando, de lo que se representa: es la grabación química del objeto. Con el ordenador el Numérico sustituye el Cálculo en la grabación analógica de los datos físicos: ya sea que la imagen analógica (foto, cine o vídeo) sufra un tratamiento de conversión numérica (de digitalización de la imagen) que permita su manipulación, como que ésta resulte simplemente de un modelo numérico escrito y calculable,

1 CONCEPTOS BÁSICOS SOBRE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

generador de visibilidad (síntesis de la imagen); en ambos casos se subordina la esfera de la óptica a la de la modelización y del cálculo¹¹.

Con las Nuevas Tecnologías de la Imagen, la imagen numérica construye su relación con lo real mediante la operatividad de la simulación visual: el *simulacro interactivo* sustituye a la imagen-espectáculo, trastocando el concepto de *representación*. También se define un nuevo régimen de discursividad, de sentido, de goce y de estética, con procedimientos en los que el proceso predomina sobre el objeto, la forma cede el lugar a la morfogénesis.



Al irrumpir en las pantallas las electrónicas imágenes *de síntesis* obtenidas en los ordenadores, esas *imágenes digitales* de naturaleza fantasmagórica, ya que son 'software' o producto de un programa y no objeto, se da un vuelco al panorama teórico, hasta señalarse que ya no tiene sentido hablar de *imágenes*:

Con la introducción del *pixel* (el mínimo elemento componente de la imagen digital) cambia todo el cuadro de referencia de la (re)productibilidad tecnológica de la imagen [...] Con la pixelización de la imagen -y con la softwarización del referente- ya no tiene sentido hablar de niveles molares/moleculares ni de imágenes icónicas/anicónicas¹².

Para ampliar estos conceptos, entremos en el próximo capítulo en la exposición de las principales teorías sobre las imágenes fotográficas.

11 VV.AA.: *Videoculturas de fin de siglo*, Cátedra, Madrid, 1990:19.

12 M.W.Bruno, *Ibidem*:169

1 CONCEPTOS BÁSICOS SOBRE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA



A partir de la publicación de un reportaje sobre un grupo de soldados en una trinchera en alguno de los conflictos que sucedieron a la II Guerra Mundial; agrandando el rostro de uno de los personajes, contrastando y pasando a negativo, se obtiene una imagen irreal, imposible de percibir con nuestra vista. De este modo, se puede transformar en simbólica una foto naturalista.

2

Teorías sobre la fotografía

Abordemos ahora las imágenes fotográficas desde los recientes planteamientos teóricos.

El primer (y primario) discurso sobre la fotografía la considera como una imitación, y la más perfecta, de la realidad. Está tan generalizada esta postura que bastará limitarse a mencionar que ya en 1859 Baudelaire separaba a la fotografía como “simple instrumento de una memoria documental de lo real”, del arte como “pura creación imaginaria”; considerándola como una ayuda para el recuerdo, cuya función sería salvar del olvido “las cosas preciosas cuya forma va a desaparecer y que exigen un lugar en los archivos de nuestra memoria”¹.

Una concepción opuesta es la propugnada por los críticos hacia la omnipotencia del “efecto de realidad”. Entre ellos se pueden destacar:

a) Teóricos de la imagen que se inspiran en la psicología de la percepción, como Arnheim, quien señala las diferencias aparentes que la imagen presenta respecto a lo real. Esta *deconstrucción* del realismo fotográfico está basada en el análisis de la técnica fotográfica y sus efectos perceptivos².

b) Teóricos que niegan la pretendida “neutralidad” de la cámara, como Bourdieu, para quien la fotografía es el resultado de una selección arbitraria, es un sistema convencional al que se le han asignado unos usos

1 Charles Baudelaire: “Le public moderne et la photographie”, en *Salon de 1859*, apud Dubois (1992:24).

2 Rudolf Arnheim: *El cine como arte* (1932), Paidós, Barcelona, 1986, cap. “Film y realidad”.

2 TEORÍAS SOBRE LA FOTOGRAFÍA

sociales considerados “realistas” y “objetivos”³; otros autores del campo de la iconología, como Gombrich con sus observaciones sobre la estrecha relación entre convención y significado; J.L. Baudry y los “efectos ideológicos”; y el equipo de redacción de *Cahiers du Cinema* al revalorizar la “puesta en escena” fotográfica y los efectos visuales del gran angular.

c) Los discursos que se refieren a la utilización antropológica de la foto. Su idea central es que la significación de los mensajes fotográficos está de hecho culturalmente determinada, no se impone como evidencia para todo receptor: *El dispositivo fotográfico es un dispositivo codificado* (desde todos los puntos de vista: técnico, cultural, sociológico, estético, etc.). Esta postura, que se levanta contra el discurso de la mimesis y de la transparencia, sin embargo admite que la *foto etnográfica* posee la capacidad de “registro o documentación visual” (en lo que se acerca a las anteriores ideas de Baudelaire). Pero se subraya que cada foto depende del contexto para su interpretación, ya que en su proceso interpretativo se evidencia su carácter polisémico. Según Hastrup, la representación visual posee una capacidad de descripción *estrecha* (muestra formas, incluso de conducta), más limitada que el lenguaje verbal y escrito, que rinden cuenta de los significados. Y para descubrir éstos, hay que examinar la naturaleza de los productores, de las condiciones de producción y de la audiencia receptora. Sin olvidar que pueden coexistir varios discursos interactuando. De ahí se desprende que “de un lugar construimos un espacio de práctica cultural”⁴.

Aunque es irrefutable la anterior postura, hay que tener en cuenta con el Barthes de *La cámara lúcida* que: “el referente se adhiere, a pesar de todo”; denominando *referente fotográfico* “a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo, a falta de la cual no hubiera habido fotografía”⁵. El “eso ha sido” (que identifica como la esencia de la Fotografía), aunque “es evidente que hay códigos que influyen en la lectura de la fotografía” (entre los que resalta los creadores de connotación, como los trucajes y lo fotógeno⁶). Como resumen de sus

3 Pierre Bourdieu: *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Minuit, Paris, 1965:108-109.

4 Kirsten Hastrup: “Anthropological visions” en *Film as ethnography* (Ed. Crawford/Turton), Manchester University, Manchester, 1993:8-25.

5 Roland Barthes: *La cámara lúcida*, G. Gili, Barcelona, 1982:120.

6 El trucaje, que interviene en el plano denotativo “manipula la imagen, pero no

2 TEORÍAS SOBRE LA FOTOGRAFÍA

conocidas y sugerentes ideas:

La fotografía es literalmente una emanación del referente [que] puede mentir sobre el sentido de la cosa [...] pero no puede mentir sobre su existencia [...] Toda fotografía es así un certificado de presencia⁷.

En una línea parecida se encuentran las reflexiones de Benjamin⁸ y las de Bazin, con su admiración hacia el “poder irracional de la fotografía que gana nuestra confianza”⁹. Y a partir de ellos han surgido recientes investigaciones postestructuralistas que se apoyan en Charles Peirce, para quien los signos se dividen en: el orden del icono (representación por semejanza); el del símbolo (representación por convención general); y el del index (representación por contigüidad física del signo con su referente), que en este caso está dotado de un valor absolutamente singular o particular, puesto que está determinado únicamente por su referente, y sólo por éste: es la huella de *una* realidad. Ya en 1895 Peirce dijo que: “las fotografías instantáneas [...] pertenecen a nuestra clase de signos por conexión física [index]”. Emparentada por tanto, con esa categoría de signos que tienen en común “el hecho de ser realmente afectados por su objeto”, de mantener con él una relación de *conexión física*¹⁰.

Esta postura teórica tiene entre sus recientes valedores a Philippe Dubois, para quien, de las cualidades de la imagen *indicial* (singularidad, poder de designación, funcionamiento como testimonio) se desprende la dimensión esencialmente pragmática de la fotografía: “no tienen significación en sí mismas, su sentido es exterior a ellas [...] La fotografía no explica, no interpreta, no comenta, ... muestra simplemente”¹¹.

introduce ninguna connotación convencional [...] para ser eficaz, debe permanecer ignorado”. En “Le message photographique”, *Communications* # 1 , Seuil, Paris, 1961.

7 Barthes, op. cit., 1982:134.

8 El espectador está obligado a buscar “la pequeña chispa de azar, de aquí y ahora, gracias a la cual lo real, por así decirlo, ha *quemado* el carácter de imagen” en Walter Benjamin: “Petite histoire de la photographie” (1931) en *L'homme, le langage et la culture*, Denoël, Paris, 1971:61.

9 André Bazin: “Ontología de la imagen fotográfica” (1945) en *¿Qué es el cine?*, Rialp, Barcelona, 1990.

10 Charles Peirce: *Ecrits sur le signe* (Recop. G. Deledalle), Seuil, Paris, 1978:138-165.

11 Philippe Dubois: *El acto fotográfico* (1983), Paidós, Barc.,1992:80.

2 TEORÍAS SOBRE LA FOTOGRAFÍA

En cuanto a la problemática del realismo y del valor documental de la imagen fotográfica, puesta de manifiesto con las tres posiciones teóricas reseñadas, concluye que: “La foto es ante todo índice. Es sólo a continuación que puede llegar a ser semejanza (ícono) y adquirir sentido (símbolo)”¹². Volveremos a alguna de estas ideas cuando entremos en las relaciones directas entre fotografía y cultura. Pasemos ahora a la nueva problemática teórica que aporta la imagen digital.

Para Alain Renaud, la tecnología digital más que nuevas imágenes ofrecen otro *régimen de visibilidad*. Son un reciente fenómeno visual, capaz de generar no sólo nuevos modos de producción y de comunicación audiovisual, sino también actuar a nivel social,

Con la generalización y el afinamiento del dispositivo original que las crea -la máquina numérica, el ordenador gráfico-, las condiciones de un cambio radical de las prácticas, de los conceptos y de los puntos de apoyo culturales [nos están obligando a una] renovación filosófica necesaria, urgente, de la problemática de lo visual [que] ponga en primer plano no ya el concepto de imagen, grabado históricamente por todo el peso de la tradición metafísica, sino aquél mucho más global de *visibilidad cultural*,

lo que resulta esencial para *comprender la imagen hoy*, socialmente,

Y que el vocablo cómodo, pero demasiado restrictivo de 'audiovisual' no permite ya circunscribir adecuadamente, (por lo que nos interesarán) los acercamientos cualitativamente nuevos y las posiciones (epistemológicas, estéticas, sociológicas) que califican y sobreentienden las producciones de imágenes ('*imagerie*') contemporáneas¹³.

Según este autor, ahora la visibilidad ha mudado de régimen 'cualitativamente', cambiando el modo de producción (como el de almacenamiento, de intercambio y de uso social):

Aquí, más que 'una toma de vistas', lo visual -la Imagen terminal- constituye el perfeccionamiento de una 'toma de lo real' que ha comenzado no en el objeto, sino en la escritura formal de un 'objeto de pensamiento', que los interfaces permitirán visualizar, 'pantallizar' y manipular en la pantalla (Así,) la *imagerie* numérica desarrolla una situación iconográfica completamente nueva, que se sitúa no en los 'resultados imágenes' dados a ver, sino en los procedimientos, en la morfogénesis que las hace posibles¹⁴.

12 *Ibidem*:51.

13 *Ibidem*:14-15.

14 *Ibidem*:22-23.

2 TEORÍAS SOBRE LA FOTOGRAFÍA

Y estos son algunos aspectos teóricos planteados por las nuevas imágenes infográficas, que cada vez tendrán más presencia e influencia en nuestras vidas.



Comparsa de Carnaval en Pontevedra (A Coruña), 1905, anónimo.



Procesión del Corpus en Toledo al llegar a Zocodover (1976), D. E. Brisset.

3

VARIEDADES FOTOGRÁFICAS

En nuestra sociedad es casi imposible encontrar una persona que ninguna vez haya tomado o, en vulgar lenguaje simbólico, “disparado” una foto, término aplicado a la acción de presionar el obturador, que refleja semánticamente una posición agresiva y de poder sobre el sujeto-objeto captado o dominado.

Por tanto, nuestra experiencia personal nos lleva a considerar evidente que el territorio de *lo fotografiable* reposa en: primero, una serie de situaciones (posesión de una cámara en el momento y lugar adecuado, debidamente cargada, iluminación suficiente y colocación con un ángulo de visión correcto), y, luego, un conjunto de filtros de naturaleza psicosocial (intención y experiencia del fotógrafo, actitud de las personas tomados como motivo, relación que se establece entre uno y otros) y técnica (el conjunto de errores que pueden surgir en el proceso de producción de la foto).

Cuando decidimos *capturar una imagen*, a menudo sucede que el motivo por el que deseamos hacerlo no nos lo planteamos explícitamente, aunque en mayor o menor medida suele participar de dos opciones.

3.1 La fotografía entre la memoria y la expresión

La fotografía puede cumplir y satisfacer genéricamente dos grandes funciones culturales. En palabras de Gubern, serían:

La primera es la de la *memoria*, propia de la producción mimética, bien sea la *memoria individual* del autor de la fotografía, o la *memoria colectiva* que, a través de la difusión de la imagen, permite a otros sujetos compartir la experiencia visual de su autor. Y la segunda función es la de *creación*, en donde el fotógrafo pone el énfasis en la capacidad de su tecnología como medio de expresión, aproximándose así a la función del pintor. Pero esta dicotomía no es excluyente, y casi toda foto es, en cierta medida, a la vez, *memoria* y *creación*, o *reproducción* y *expresión*, aunque en cada caso concreto predomine una u otra función¹

1 Román Gubern: *La mirada opulenta*, Gustavo Gili, Barcelona, 1987:155.

3 VARIEDADES FOTOGRÁFICAS



Grupo de soldados y pistoleros enviados por la patronal para reprimir mineros en huelga en Colorado (USA), causando la que se conoció como *masacre de Ludlow* (1914), autor anónimo.

Si bien el que fotografía participa de ese inicial interés tecnológico por el sometimiento de la naturaleza, la mayoría de las fotos que toman los aficionados tienen que ver con su vida familiar, representando la fotografía como *recuerdo* "un 80% de la actividad fotográfica real de nuestra sociedad", según refiere Moles, quien define la *fotografía* como "la cristalización del instante visual", ya que es:

Un método técnico de comunicación que *cristaliza* en un documento un fragmento del universo visual con el objeto de trasladarlo a través del tiempo y del espacio, y que le proporciona al receptor una experiencia vicaria visual relativa a esta imagen, en otra parte y después con respecto al momento y lugar en que fue 'tomada'².

Lo que el *homo photographicus* trata es de:

Cristalizar esos instantes que *le parezcan notables* conjugando los placeres del errar a través del mundo y la voluntad de permanencia [y conviene convertir} la búsqueda de lo notable en una *búsqueda del sentido*³.

Respecto al *expresionismo*, uno de los métodos artísticos de construcción de un tema, este mismo autor lo define de modo muy sugerente como "un esfuerzo consciente para que una fotografía *exprese la realidad mejor que la misma realidad*". Luego lo precisa aún más, al exigir que cumpla con las siguientes cualidades:

a) La *pregnancia* de la forma real que propone es mayor que la *pregnancia* del original del cual tomó la imagen;

2 Abraham Moles: *La imagen*, Trillas, Mexico D.F., 1991:179.

3 *Ibidem*: 189 y ss.

3 VARIEDADES FOTOGRÁFICAS

b) La *polisemia* de la imagen se ve reducida en provecho de una significación particular expresada. Esto se verá confirmado experimentalmente por los espectadores que ven, que observan esta fotografía y traducen sus impresiones mediante *palabras*.

La imagen es tanto más monosémica cuanto que estas expresiones convergen mejor hacia un único significado [y así] se llamará fotografía sociológica a las imágenes en las que la *pregnancia social* es completamente notable⁴.

Por mi parte, y a partir de la experiencia desarrollada a través de una larga actividad como fotógrafo profesional, propongo dividirla en los siguientes campos operativos, de acuerdo con la acción del autor/a:

- Reportaje: No se altera la situación
DIRECTA - De Intervención: Puesta en escena
FOTOGRAFÍA {
TRANSFORMADA - Variados componentes
(Aquí entran los fotomontajes)

En el caso de la modalidad *directa*, habría que distinguir si se captan acciones, con lo cual se tendría la doble posibilidad expuesta, o si se trata de seres inanimados (como un paisaje) en cuyo caso no habría desdoblamiento de opciones.

Como óptimo exponente de las *posibilidades expresivas* de la imagen, está el fotomontaje, que puede resultar casi imperceptible (y como engañosa y falsa reproducción de la realidad cumplir unos propósitos de manipulación ideológica) o aparecer con toda espectacularidad como potenciación de la virtualidad comunicativa de lo icónico, destruyendo tanto las leyes físicas como las convenciones estilísticas, para presentarse como *realidad visual* producida por la coexistencia de elementos visibles procedentes de objetos diversos y a veces de la imaginación creativa. Debido a su interés expresivo, se le dedicará el siguiente capítulo.

3.2 La información visual: el fotoperiodismo

En lo que se refiere a la captación directa y sin que el fotógrafo/a intervenga, casi como si fuera invisible o ajeno a la situación que se desarrolla ante su cámara, su producto es el foto-reportaje, básico en la información visual.

Pero, como todo medio de representación, la fotografía realiza una operación quirúrgica sobre la realidad, extirpando para su construcción representativa algunos de los rasgos que caracterizan a esa realidad. Aceptar el conocimiento del mundo vía la contemplación de su reproducción fotográfica significa dar por buena, en última instancia, la

⁴ *Ibidem*: 203-204. Antes, acudía a la teoría de la *Gelstat* para considerar que "la *pregnancia* es la fuerza de la forma" (p. 46).

3 VARIEDADES FOTOGRÁFICAS

identificación entre realidad y apariencia. Y, como subraya Sontag, la comprensión en profundidad comienza justo en el momento en que nos negamos a aceptar el que las cosas sean simplemente como nos parecen. Reconociendo que "una foto puede ocultar tanto como descubrir" (Godard).

Desde que se fotografiaron en 1855 la guerra de Crimea (por Roger Fenton,) y en 1863 la de Secesión en los Estados Unidos (por O'Sullivan y Russell), y se imprimieron en periódicos las imágenes de los horrores de ambos campos de batalla, irrumpió en el paisaje de los medios de información la fotografía. Grabada sobre planchas primero y en fotolitos tiempo después, los reportajes fotográficos adquirieron su destacado rol como parte esencial de la prensa.

Un caso singular es el de la foto más emblemática de la guerra civil española: *El miliciano caído* que Robert Capa fotografió en el frente de Córdoba en septiembre de 1936, y que se considera "la mejor foto de guerra de la historia". Analizando la secuencia de fotos que realizó Capa en dicho lugar, muchos investigadores nos hemos pronunciado en que la toma correspondió a unas maniobras propagandísticas de los milicianos de la CNT, y la caída fue teatral.

En 2005 publiqué un artículo sobre la fotografía bélica en la *Gazeta de Antropología digital*, en el que aporté diversos datos que sostienen que se trató de una escenificación, lo que no supone desprestigiar las cualidades humanas y profesionales de Capa.



Superponiendo dos imágenes captadas por Capa de milicianos que caen al suelo,, Luca Pagni demostró en 2002 que los personajes se encontraban en idéntico espacio.

Las revistas gráficas como soporte, que tuvieron su apogeo en las décadas de 1950-60, con millones de ejemplares de tirada en revistas como *Life* y *Paris-Match*, no han podido resistir la competencia televisiva, y han dejado en los suplementos dominicales una de las pocas plataformas de difusión generalista de los foto-reportajes informativos.

3 VARIEDADES FOTOGRÁFICAS

Las revistas monotemáticas en cierta medida han recogido el relevo, pero sus tiradas son reducidas, y salvo en las de *viajes* o *turismo*, apenas se cuida la estética de la imagen. La mayor difusión actual se halla en la *prensa del corazón*, con las anodinas fotos *robadas* por los *paparazzi* (o vendidas en exclusiva), sin interés plástico ni cultural. Por otro lado, en los programas documentales e informativos de las televisiones se mantienen altos requisitos de calidad en las imágenes.

El *fotógrafo de prensa*, *fotoreportero* o *redactor gráfico* puede trabajar de modo autónomo o como acompañante y complemento de un redactor de texto, aunque en la actualidad se está imponiendo la figura del *reportero multimedia* o *net-man*, que dispone de cámara de vídeo digital y envía por internet sus imágenes y voz a las emisoras de radio y TV y las publicaciones de prensa del grupo mediático para el que trabaja.

Asumiendo que no existe un punto de vista único y universal, ni para construir un mensaje ni para recibirlo, en la *cadena informativa* que se establece entre la toma de la imagen y su visión por el lector, las intervenciones sobre "el reflejo de lo real" pasan por los siguientes eslabones:

- a) El fotógrafo, con sus ideas y opiniones subjetivas, que le llevan a seleccionar y aislar la parte del hecho total que pretende captar y transmitir.
- b) Las características de la institución u órgano de comunicación para el que trabajan o al que venden el derecho a utilizar sus fotografías. Tanto si se trata de la difusión del material gráfico por una agencia de prensa como del caso de la publicación que ha enviado un corresponsal o la que compra las fotos que le ofrecen, el material publicable tiene que cumplir con unos criterios limitativos (valores, intereses, ideología, línea estética,...). Sin hablar de las censuras políticas y las económicas, menos aparentes pero de parecida influencia a la hora de *normatizar* las informaciones. Como actual ejemplo tenemos que, desde su fracaso en la guerra del Vietnam, los EE UU no permiten a los fotógrafos moverse libremente en los conflictos bélicos.
- c) Las posibilidades técnicas del medio que publica la foto.

Sin entrar en la polémica de qué derecho prima, si el de informar al público o el de la intimidad de alguien en la calle, surgen nuevos fenómenos que tienen que ver con nuevos *derechos de propiedad sobre la imagen*. En Francia, si se publica una foto de un monumento actual (como la pirámide del Louvre o el arco de la Défense), hay que pagar a los arquitectos; y si se trata de la Torre Eiffel iluminada de noche, hay que hacerlo también con el iluminador. Este afán recaudatorio está llegando a límites insospechados: en el 2000 unos propietarios de la comarca del Pariou demandaron a un hipermercado por haber utilizado en su publicidad una foto aérea de una montaña suya; por "daños y perjuicios", y les pidieron 30.000 €.

3.3 Fotografía y texto acompañante

Toda fotografía se debate entre dos polos: la fuerza de la información bruta que trasmite y su carácter polisémico. Por ello, la imagen fotográfica suele publicarse acompañadas de un texto escrito que establece relaciones particulares con ella.

Barthes, en un artículo ya clásico⁵, analizó las funciones del mensaje lingüístico respecto al icónico, sintetizándolas en dos:

-*Anclaje*: Trata de evitar la polisemia, centrando y reduciendo las posibilidades significativas del texto icónico.

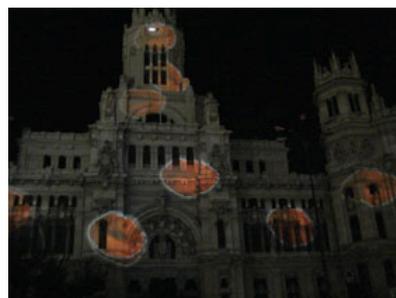
-*Relevo*: Menos habitual, la relación que se establece es de complementariedad. Se combinan como partes de un sintagma que las engloba en su unidad superior.

Ambas pueden coexistir dentro del mismo mensaje lingüístico. Y respecto al *pie de foto* de la prensa, el texto es como un parásito de la imagen que le *connota* o insufla uno o varios significados secundarios, pudiendo distorsionar el hecho informado si deforma el *aquí, ahora y así* de la imagen, arrastrando la interpretación del lector. Pero también puede ser una fuente de información esencial, no sólo para comprender la foto, sino también para enterarse del acontecimiento.

Para terminar, de nuevo con palabras de ese lúcido comunicólogo que fue Moles,

La fotografía se ha vuelto uno de los componentes esenciales para enfrentar visualmente al mundo. Cualitativamente, la fotografía de aficionado, este pequeño acto de la vida cotidiana, es la que constituye la mayoría de las imágenes fabricadas que circulan en este mundo (mil millones de fotos anuales a fines de los 80), pero la mayor parte destinada a un cajón oscuro, a ser contempladas sólo algunos segundos en la vida de aquel que las tomó [...] La fotografía de aficionado es un acto y no un producto⁶.

Aquí se hablaba sobre la época de la foto analógica, aunque en la actual fase de la foto digital, su exhibición en la sacralizada pantalla del televisor le confiere un prestigio especial, pero sigue siendo de contemplación efímera. En ocasiones será enviada a través de internet a amigos/familiares, con lo que su reproductibilidad, difusión y capacidad de intervención social se multiplican.



Madrid, *Noche Blanca* de 2008 (D. E. B.)

5 Roland Barthes: "Rhétorique de l'image", en *Communications* # 4, 1964:40-51.

6 Moles, op. cit.: 221.

The New York Times

Vol. XXXVIII • New York • 1 November, 2001 •

• Martedì Thursday

The Spanish Benemerita captures Bin Laden



El terrorista, al ser detenido, alegó: "Sólo he venido a echar unos polvos"

En el día de hoy, cautivo y desarmado el terrorista más buscado de la Tierra, la guerra toca a su fin. Osama Bin Laden fue sorprendido vestido de cruzado en el transcurso de las fiestas de Moros y Cristianos de Altoy. Una pareja de la Benemerita sospechó del multimillonario saudí cuando, en el

El terrorista, al ser detenido, alegó: "Sólo he venido a echar unos polvos"

karaoke de la localidad, el estado Osama intentó el micrófono para entonar el *Himno Alí Legría* y su imagen recorrió su manifiesto ante las cámaras de la televisión de Qatar difundido por las demás cadenas del mundo.

Bin Laden inició la huida cuando se percató de la presencia de los agentes, y fue capturado después de un forcejeo en el cual resultó herido en la cabeza y el brazo derecho. El líder de Al-Qaeda fue conducido a la prisión de Al-Havete. En su defensa, Laden alegó: "Sólo he venido a echar unos polvos". La millonaria recompensa ofrecida por EE.UU. será destinada al colegio de huérfanos de la Guardia Civil, según fueates de los miembros del cuerpo.

Falsa portada de una revista neoyorquina informando sobre la detención del buscado Bin Laden por la ibérica Guardia Civil, difundida en internet en noviembre de 2001. Demostración de las capacidades expresivas de los fotomontajes, con la conversión del Lute en Osama, con total realismo.

4

EVOLUCIÓN DEL FOTOMONTAJE

A finales de 2001, los cibernautas tuvieron acceso en exclusiva al documento gráfico de la captura por la Guardia Civil española del enemigo público número uno de los EE UU. La imagen mostraba a dos guardias con el escurridizo Osama Bin Laden sujeto entre ambos. Para los espectadores de más edad, recordaba la captura a principios de los setenta del también maestro en fugas conocido como *el Lute*. El realismo de la composición era elevado, y la supuesta foto se difundió en gran escala, aunque es evidente que nadie la tomó en serio.

Ya a fines de la última década del siglo XX, la prensa internacional había divulgado varias muestras de una técnica fotográfica (el fotomontaje) que parecía estar superada. Como caracterizado ejemplo de su manifiesto uso político -dentro de la campaña mundial de rechazo de los ensayos nucleares franceses en Mururoa- tenemos el retrato del presidente Jacques Chirac, retocado por Olivero Toscani para dar la sensación de que parte del rostro había sido carcomido por la radioactividad. Acompañadas por la polémica se encontraron las fotos difundidas por la agencia *DEM*, donde unos soldados turcos exhibían como trofeo las cabezas cortadas de dos guerrilleros kurdos: aprovechando la presencia de extraños contornos y sombras, el gobierno de Ankara las denunció como "fabricadas" por fotomontaje, aunque es un comprobado hecho las atrocidades cometidas contra el pueblo kurdo. De modo ya declaradamente ficticio, está la foto publicada en portada por la revista norteamericana *Spy*, en la que se veía a Hillary Clinton con la falda levantada luciendo unos calzoncillos, con la que se pretendía ilustrar los sorprendentes "cambios de imagen" de la por entonces primera dama.

En España, los políticos suelen ser objeto de críticas con esta técnica, habitual en el repertorio de los ilustradores de prensa. Y en una campaña publicitaria de *Saatchi & Saatchi* para la tarjeta VISA, un viejo de pueblo con boina y garrote aparecía lo mismo sentado en un patio de

4 EVOLUCIÓN DEL FOTOMONTAJE

la Alhambra, como junto a Marilyn Monroe cuando el viento alza su blanca falda. Como se aprecia, aunque las nuevas tecnologías han convertido a los artesanales fotomontajes analógicos de tijera y pegamento casi en "especie al borde de la extinción", este modo de integrar imágenes reales para ampliar su campo semántico, reforzando la expresión visual al servicio de una voluntad comunicativa, sigue teniendo múltiples usos.

4.1 Consideraciones teóricas sobre el fotomontaje

Para el abordaje histórico y teórico del fotomontaje, bueno será ubicarlo brevemente dentro de los más relevantes planteamientos del hecho fotográfico, esos que Dubois tipifica como los discursos "del espejo, la transformación y la huella de lo real"¹, que ya se han mencionado en un capítulo anterior, y que ahora aplicaremos a esta modalidad concreta.

Por una parte, están quienes afirman que la fotografía directa posee por sí misma suficiente fuerza como para que no haga falta modificar la imagen original. Como ejemplo en este sentido se tiene a Susan Sontag cuando proclama que:

La corriente principal de actividad fotográfica ha mostrado que una manipulación o teatralización surrealista de lo real es innecesaria, cuando no francamente redundante².

Y en la vertiente opuesta tenemos un claro exponente en Bertold Brecht, dramaturgo que preconizaba el distanciamiento emocional por parte del espectador, para quien la simple *reproducción de la realidad* nos dice poco respecto a tal realidad, ya que

Una foto de las fábricas Krupp o de la A.E.G. prácticamente no revela nada sobre tales instituciones. La realidad propiamente dicha ha resbalado hacia lo funcional. La reificación de las relaciones humanas, por ejemplo la fábrica, no revela más que lo que está en ésta última. Es necesario pues, de hecho, *construir algo*, algo artificial, fabricado,

que dé cumplida cuenta de la codificación de las relaciones humanas y haga visibles las asociaciones oscuras u ocultas, por lo que considera legítimo "el arte de desenmascarar o de la construcción"³.

1 . Philippe Dubois: *El acto fotográfico*, Paidós, Barc.,1992:20 y ss.

2 . Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (1973), Edhasa, Barc.,1992:62.

3 Bertold Brecht: *El compromiso en literatura y arte* (1931), Península, Barcelona, 1973:113-114.

4 EVOLUCIÓN DEL FOTOMONTAJE

Desde un punto de vista semiótico, y volviendo al primer Barthes, el mensaje fotográfico se connota por prácticas que tienden a superponer al puro mensaje analógico o indicial diversos sentidos secundarios. Y entre las prácticas de modificación de la imagen fotográfica, tenemos las *técnicas del fotomontaje* (collage, impresión múltiple, supresiones, alteraciones) como especialmente facultadas para crear nuevos discursos fotográficos, gracias a su incorporación de mensajes intencionales más o menos codificados y su capacidad de ruptura formal. Por otra parte, el fotomontaje puede compartir las dos capacidades que este autor atribuye a la fotografía: el *studium* o la organización de sus estructuras, ya que “es evidente [que] hay códigos que vienen a modificar la lectura de la foto”, y el *punctum*, porque “nada puede evitar (que la fotografía sea en primer lugar) una emanación de un real pasado” y si una foto conmueve, es por su poder de contingencia que apunta (*punctum*) al espectador⁴.

En cuanto al carácter único, *ontológico*, que Bazin resaltaba en la fotografía, ese carácter documental con aparente ausencia de subjetividad, es un hecho que el fotomontaje está capacitado para poseerlo, ya que aisladamente sus imágenes participan de los signos informacionales, con una precisión de detalles cargados del "poder de convicción" que confiere *autenticidad* a tal tipo de representaciones visuales. Pero el mecanismo manipulador que los origina, depende totalmente de la *visión motivadora* del autor. Aunque para Schaeffer la imagen fotográfica es "esencialmente un signo de recepción" que no está necesariamente codificado, por lo que hay que considerar estas imágenes como *obra*, como resultado de un hacer sujeto a *flexibilidad pragmática*. En el caso de la imagen transformada, el criterio que guía a la comprensión sólo podría ser:

La confianza implícita del receptor en la supuesta honestidad del que presenta la imagen *como* imagen fotográfica, o que deja que *se* presente como tal⁵.

En palabras de Santos Zunzunegui, al ser toda foto una *construcción significativa*, "no hay razón para suponer que existan fotografías más verdaderas que otras"⁶.

Finalmente, aplicando los análisis de los mensajes de Moles, se pueden diferenciar netamente en los fotomontajes un aspecto semántico y otro estético. También se le puede situar en un *espacio léxico* propio, distinto del de la fotografía documental (tomando la acepción metziana de *lexis* como unidad de lectura). Y como definición clásica del fotomontaje tendríamos la de Stepanova en 1928: "unión y combinación

4. Roland Barthes: *La cámara lúcida*, G. Gili, Barc., 1982:137.

5. Jean-Marie Schaeffer: *La imagen precaria (Del dispositivo fotográfico)*(1987), Cátedra, Madrid, 1990:85.

6. Santos Zunzunegui: *Mirar la imagen*, Univ. del País Vasco, Erandio, 1985:248.

4 EVOLUCIÓN DEL FOTOMONTAJE

de elementos expresivos extraídos de fotografías"⁷.

4.2 Evolución histórica del fotomontaje

Al comenzar la segunda mitad del siglo XIX, la introducción de la placa de cristal y de procedimientos de reproducción de gran tirada (como la fotolitografía), impulsaron a la fotografía hacia el reconocimiento público. Pronto se integraron varias imágenes fotográficas, como hizo en 1857 el pintor sueco Oscar G. Rejlander con su barroca alegoría *Las dos sendas de la vida*, compuesta a partir de 30 negativos acoplados, pero disimulando el artificio para imitar una pintura académica⁸. También los retratistas utilizaron una tosca técnica sintética para unir a los miembros de la familia en la misma imagen. Este fue el método empleado por el francés Laurent (una de las figuras claves en la fotografía española, tanto en el sentido artístico como comercial⁹) para configurar hacia 1860 su macroretrato u orla de los 22 componentes de la familia real de España. Con la misma técnica se elaboraron imágenes conmemorativas de los episodios patrióticos, como la *Fotografía compuesta para honrar a los héroes de la escuadra española* (de José Martínez Sánchez, 1866) que muestra en un rectángulo central a la fragata *Numancia*, rodeada por los retratos ovalados de los 10 oficiales a su mando.

Poco tiempo después, cuando los comuneros parisinos fueron masacrados por la alianza de tropas franco-prusianas, hubo dos fotógrafos que le otorgaron un sesgo político a este nuevo medio de expresión. En el mismo año de esta revolución proletaria (1871) Pierre Petit enmarcó en forma de medallones los retratos de clérigos asesinados por los sublevados. Un trabajo mucho más elaborado y tendencioso fue el de Ernest Appert, fotógrafo vinculado a las fuerzas de la policía, que bajo el título de *Crímenes de la Comuna* organizó puestas en escena de las ejecuciones de dichos clérigos (así mostraba al supuesto Arzobispo en su celda, a padres dominicos huyendo y varios cayendo al suelo, fusilamientos colectivos) y de los posteriores juicios a los considerados responsables. Estas composiciones fotográficas, con los diversos escenarios reales de fondo, se creía que habían sido tomas verdaderas, y

7 . En *Nouvelle histoire de la photographie* (Dir. R. Frizot), Bordas, París, 1994:431.

8. Ya en 1843 el escocés David O. Hill "fotografió individualmente a los 474 miembros fundadores de la Iglesia Libre de Escocia y los reunió luego artificiosamente en una ambiciosa composición pintada, que no concluyó hasta 1866", en Gubern, op. cit., 1987:169-170.

9 Véase el estudio de Lee Fontanella en VV.AA.: *La fotografía en España hasta 1900*, Min. de Cultura, Madrid, 1982:41-45.

4 EVOLUCIÓN DEL FOTOMONTAJE

en 1872 se vendían, a mayor gloria de los religiosos fusilados, en tres formatos: grande, carta de visita y álbum.

Estos fueron posiblemente los primeros fotomontajes políticos, acompañando a lo que también pudo ser el primer uso represivo de la fotografía, cuando la policía detuvo y fusiló a obreros parisinos por haber sido identificados en las fotos que se les hicieron posando en las barricadas. Así, el orgullo de ser retratados en jornadas históricas les acarrearía la muerte.

En una línea meramente formal, en 1896 se puede destacar una exuberante y deliciosa composición de Courret titulada *Flores peruanas*, que muestra los risueños rostros de un gran número de mujeres del Perú. Estos ingenuos fotomontajes se prolongarían en nuestro siglo a través de las tarjetas postales de tipo romántico, que no pretendían disimular su artificio, como en la sobreimpresión de un bello rostro femenino y la luna, obra de Tuck (1902). Hoy día siguen haciéndose tarjetas humorísticas en esta línea. Otra fuente de inspiración eran los álbumes de fotos familiares, donde a veces se jugaba con personajes recortados y cambiados de contexto.



Postal humorística, posiblemente de la década 1920-30. Fotografiada en estudio, con accesorios artificiales, resulta muy reveladora de la situación cultural en la época que las mujeres comenzaban a romper las convenciones. Quizás se dirigía al mercado consistente en los novios de chicas *modernas*.

A nivel teórico, el futurista italiano Anton Bragaglia (1911) fue uno de los pioneros en considerar a la cámara como una máquina capaz de

4 EVOLUCIÓN DEL FOTOMONTAJE

producir una realidad visual independiente de la mimesis de lo visible, como demostraba con sus obras de exposición múltiple. A este uso de la cámara para extender la percepción humana lo llamó *fotodinamismo futurista*¹⁰.

En cuanto al fotomontaje como medio ideológico progresista, se considera como precursor en su empleo al inglés Frank Hurley en 1917-18, con sus impactantes imágenes de la guerra de trincheras. Una de sus fotos (*Sobre la cima*), se convirtió en imagen arquetípica de la I Guerra Mundial, siendo de hecho una composición múltiple a partir de doce negativos diferentes: "Intenté e intenté incluir los acontecimientos en un negativo simple, pero los resultados eran desesperanzadores"¹¹. Hurley llamó a su nueva técnica *impresión por combinación*, y la usó para transmitir sus ideas pacifistas. Pero su propósito de respetar la mimesis fotográfica mediante la manipulación de los negativos, le llevó al embellecimiento estético del campo de batalla, al que dotaba de un aura poética casi intemporal, obteniendo un resultado contrapuesto a sus intenciones. La belleza formal de una imagen puede convertirse en protagonista de la recepción de la imagen, desplazando su significado.



F. Hurley

A partir de esta guerra surgirán innovadoras teorías y prácticas artísticas. Por un lado, el fotoperiodismo: la imagen al servicio de la

10. Bernd Hüppauf: "Modernism and the photographic representation of war and destruction", en *Fields of Vision* (Ed. L. Devereaux/R. Hillman), Univ. of California, Berkeley, 1995:102-104.

11. *Ibidem*:103.

4 EVOLUCIÓN DEL FOTOMONTAJE

información. Por otro, el constructivismo: la preocupación por la composición formal de la imagen (recuérdese la frase de Moholy-Nagy de que fotografiar es "estructurar mediante la luz"). Y al mismo tiempo, la subversión Dadá prolongada por el surrealismo: para atacar la sociedad decadente también hay que emplear nuevos modos de expresión. De la confluencia de estas tres posiciones, y de las herencias del cartelismo artístico con su uso creativo de la tipografía y de los trucajes filmicos experimentados por Méliès, nacen en 1924-25 los fotomontajes explícitamente políticos, que en franca ruptura con el realismo buscaban desvelar el sentido de acontecimientos *notables*.

En la naciente Unión Soviética de la década de los veinte, se aliaron las revoluciones formal y política, dando lugar al *constructivismo soviético*. Entre los artistas revolucionarios que experimentaron con las posibilidades de la fotografía, especialmente en su uso propagandístico a través de los carteles, tras el pionero Rodchenko destacaron El Lissitzky (especialista en tipografía), Prusakov y el cineasta Dziga Vertov. Para ellos, tanto la tipografía como la pintura geométrica y cualquier tipo de imágenes, incluso de filmes, eran susceptibles de integrarse en un todo coherente, reflejando la nueva cultura industrial¹². Aunque pronto marchó a Alemania para enseñar en la recién fundada Bauhaus, el ruso Moholy-Nagy, mantuvo posiciones cercanas. Más interesado por el aspecto formal de la composición, sin embargo comprendió que las nuevas técnicas del cine (montaje, trucos fotográficos, angulaciones de cámara) podían usarse como elementos creativos en los carteles. Otros miembros de la Bauhaus también experimentaron con el fotomontaje.

Por su parte, destacados propagadores del revulsivo Dadaísmo berlinés, como Hausmann, Grosz y Baargeld, desde 1916 creaban obras a medias entre el *collage* y el fotomontaje, mezclando retratos, fotos de prensa, catálogos publicitarios y pintura. Su posición era inequívoca, tal como expresarían Grosz y W. Herzfelde (hermano de Heartfield):

Con el descubrimiento de la fotografía comenzó el crepúsculo del arte. [Los dadaístas] vimos la gran tarea: arte de tendencia al servicio de la causa revolucionaria [...] El artista actual, si es que no quiere ser un corredor aislado, un obús anticuado no estallado, sólo puede elegir entre la técnica y la propaganda de la lucha de clases. En ambos casos debe abandonar el 'arte puro'¹³.

Pero será su compañero John Heartfield quien desarrolle y utilice la técnica del fotomontaje en sentido estricto. Comenzaría en 1924 conmemorando el 101 aniversario de la Gran Guerra, al mostrar al káiser

12. En la década 1930 dijo el artista soviético G. Klucis que "el nombre *fotomontaje* nació de la cultura industrial: montaje de máquinas, montaje de turbinas" (*Nouvelle Histoire...*, op. cit., p. 432).

13. En su panfleto de 1925 llamado *El arte está en peligro*.

4 EVOLUCIÓN DEL FOTOMONTAJE

que pasa revista a una tropa armada de niños, mientras los esqueletos de sus padres, en posición de firmes, les contemplaban; y llevaría a la cumbre su empleo como arma política, con sus incisivas y muy trabajadas escenificaciones antinazis. Este "creador de arte para el pueblo", que trabajó como grafista, tipógrafo, decorador teatral y portadista de libros, partía de fotos de actualidad, que eran alteradas con trucajes diversos y pintura, y las solía complementar con otras fotos que encargaba realizar a fotógrafos profesionales. Finalmente, les añadía textos (a menudo con frases entresacadas de discursos de los jefes nazis) que remachasen la intencionalidad. Su obra, que trataba de reflejar la propaganda política del día de modo muy militante a favor del proletariado y en contra del nazismo, estaba dirigida al gran público ("Existe en las masas un hambre de imágenes", como decían en 1925), siendo varias las publicaciones que las sacaron en portada, entre ellas -desde 1927- el *A-I-Z* (*Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*), revista obrera semanal que llegó a tirar medio millón de ejemplares. En ella publicaría 238 fotomontajes, uniendo así el fotoperiodismo con una técnica publicitaria de combate político.



Fotomontaje de Heartfield publicado en 1932 en la portada de *A-I-Z*. Se titula *El significado de Ginebra*, con el subtítulo *Donde reside el capital, no cabe la paz*, y contiene un texto que informa que en esta ciudad se disparó contra obreros que se manifestaban contra el fascismo, causando 15 muertos. El motivo de la imagen es la reunión en esta ciudad de las cinco potencias, que concedería a la Alemania nazi plena igualdad de derechos militares.

A partir de 1933, tanto la revista como Heartfield se exiliaron en Praga. En la posguerra se instaló en Berlín Oriental, permaneciendo casi

4 EVOLUCIÓN DEL FOTOMONTAJE

desconocido para Occidente hasta las exposiciones antológicas de finales de los sesenta. Falleció en 1968 en Berlín, cuando se le empezaba a reconocer como "inventor del fotomontaje"¹⁴.

Otra exiliada de la Alemania nazi fue Grete Stern, pero en este caso a Argentina, publicando allí fotomontajes de corte surrealista en una revista de psicoanálisis, entre 1949-52.

También se dedicaron a la propaganda revolucionaria con el empleo cartelístico de fotomontajes, los húngaros Bereny y Por. Y en la España de la Guerra Civil hizo lo mismo el valenciano Josep Renau. Bajo la inspiración de Heartfield, en 1929 realizó su primer fotomontaje en blanco y negro. En 1938 fue designado Director de Propaganda Gráfica del Estado Mayor de la República, exiliándose al año siguiente. Entre 1940-58 trabaja en México, en donde elaboró una serie de fotomontajes que criticaban la política de los EE UU, tanto en sus discriminaciones racial y social como en el belicismo. Utilizaba fotos de reportaje y de publicidad, tanto en color como en blanco y negro, en muy cuidadas composiciones. Este material fue publicado en 1967 en Berlín Oriental en el libro *Fata Morgana USA*, feroz crítica de la mixtificación del auto-ensalzado "american way of life", presentado como "modelo" mundial:

A fin de permanecer al nivel del tema y no rebasarlo, he adoptado el mismo lenguaje sofisticado de la publicidad yanqui, su mismo *sugestivo* naturalismo, es decir, las imágenes literales de ese monstruoso *trompe-l'oeil* cuya absurdidad sólo es plenamente discernible mediante un método tan drástico y terminante como el fotomontaje, en virtud de su índole documental y de su congelado dinamismo visual¹⁵

Renau coincidió en la RDA con su maestro Heartfield, y no regresó a España hasta 1976, dando a conocer su obra de compromiso político.

Finalmente, a principios de los setenta -quizás a resultas del "redescubrimiento" de Heartfield y al triunfo del Pop Art- surgió un nuevo interés por el fotomontaje y su empleo ideológico. En España, varios autores lo utilizaron desde una posición crítica al oscurantismo franquista, como Jorge Rueda (el más radical del equipo de *Nueva Lente*),

14. Su gran redescubrimiento parte de la exposición de 1969 en Londres. En 1973, la políticamente comprometida galería Redor de Madrid mostró parte de su obra, con un espléndido catálogo diseñado por A. Corazón y con textos de S. Marchán, que le darían a conocer en la España franquista. Su libro *Guerra en la Paz. Fotomontajes sobre el período 1930-38*, editado en Munich en 1973, a los 3 años fue publicado por G. Gili en Barcelona.

15. Josep Renau: *The American Way of Life. Fotomontajes: 1952-1966* (1967), G. Gili, Barcelona, 1977, p. 91. Con este libro, originalmente publicado en Alemania Democrática, se reencontró con el país del que se había exiliado.

4 EVOLUCIÓN DEL FOTOMONTAJE

Demetrio Enrique Brisset (que los publicó en revistas como *Hermano Lobo* y *Sábado Gráfico*), Benito Román, los Yeti y los Onomatopeya, mientras que el *Equipo Crónica* lo introducía en su explosivo universo pictórico. En el cartelismo político destacará su uso subversivo por el colectivo de artistas del Movimiento Comunista, especialmente en el país vasco; y en revistas contraculturales, como la madrileña *Uronía* y la barcelonesa *El Viejo Topo*, aparte de colectivos libertarios.

Con una actitud más formalista, destacaron E. Dolcet, M. Falces y J. Fontcuberta. Entre los extranjeros, sobresalen las sobreimpresiones del norteamericano Uelsman; la técnica perfeccionista del holandés Paul de Nooyer y los paisajes desolados de su compatriota Horree; el enigmatismo del belga Karel Fonteyne; la teatralidad del inglés Tim Mara; y el conceptualismo del alemán Gert Weigelt. Tras la revolución mediática aportada por el vídeo en los ochenta, se puede considerar como gran maestro del arte del fotomontaje en esa década al neoyorkino Joel Peter Witkin, que refleja un mundo onírico brutal, repulsivo y de estética feísta, con complicadas escenificaciones.

A partir de los setenta, los publicistas se apropiaron de esta técnica de expresión, para acomodarla al llamativo despliegue visual de sus anuncios en vallas y revistas. El *chroma-key* posibilitó el empleo de una técnica similar (la incrustación de imágenes) en los programas de TV. Y con la expansión del vídeo, se propició la colaboración entre esta nueva tecnología y los fotomontadores, dando lugar a una variante de *videofotos* que está todavía en plena experimentación pero que promete espectaculares resultados, especialmente si cuenta con apoyo infográfico. El fotomontaje también se ha beneficiado de las facilidades operativas aportadas por las fotocopiadoras (dando lugar al *copy-art*) y el diseño por ordenador, con programas como el *Photoshop*, de fácil manejo y múltiples posibilidades, con destacados artífices como el mexicano Pedro Meyer, y es objeto de enseñanza incluso en algunas escuelas de primaria, como en las interesantes experiencias llevadas a cabo en Córdoba por Blas Segovia y su equipo¹⁶.

En conclusión, que sus posibilidades técnicas se han ampliado, y a pesar de su captura por los publicistas para fomentar tramposamente el deseo de posesión consumista (lo que puede alcanzar insospechadas cotas de subliminalidad con la *publicidad virtual* que se emite por TV), como arma política se resigna a morir, debatiéndose entre dos líneas discursivas: lo manifiestamente obvio (herencia de la *agit-prop*) y la mera sugerencia, que suele ser más difícil de plantear con rigor. Pero en ambos casos, conseguir una belleza formal beneficiará su finalidad comunicativa, al ser atractiva para el espectador, y potenciar su recepción de una diversa relación de los elementos del entorno visual.

16. Blas Segovia: "El fotomontaje", en *La revolución de los medios audiovisuales* (Aparici, coord.), Ed. de la Torre, Madrid, 1993, pp.303-329.

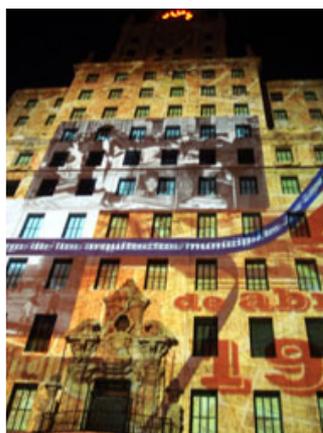
4 EVOLUCIÓN DEL FOTOMONTAJE

4.3 Una propuesta de definición

Partiendo de la propuesta de división de la fotografía en dos grandes campos operativos, que presenté anteriormente, de este esquema derivó la definición de *fotomontaje* como:

* "Una transformación fotográfica que, mediante distintas técnicas, integra imágenes diferenciadas -según diversos modos de producción- para mostrar una situación espacio-temporal manipulada, con variable verosimilitud, al servicio de una intencionalidad más o menos reconocible".

En cuanto a sus procedimientos de producción, pueden ser puramente fotográficos o mixtos (con inclusión de dibujos, objetos reales y entornos, además de trucajes varios); las imágenes utilizadas admiten una amplia gama de procedencia, desde todas de reportaje a todas de intervención (incluyendo sus posibles combinaciones); la autoría puede ser individual o repartirse (voluntariamente o no) entre varios autores; finalmente, se trata de imágenes únicas susceptibles de ser presentadas como *fotografía directa*. La comprensión del discurso construido dependerá de los códigos incorporados. Y en su evolución han influido tanto los hallazgos del cartelismo, las formas de los collages cubistas, las actitudes dadaístas/surrealistas y los usos de la *agit-prop* como los modos de producción de sentido del montaje cinematográfico. En esta definición enfatizo su consistencia como *proceso icónico*¹⁷, cuyo resultado final es *la construcción intencional de una nueva significación que se expresa fotográficamente*.



Proyección fotos sobre Telefónica de Madrid por el centenario de la Gran Vía, 2010, D. E. Brisset.

17 . Recordando la formulación de Dubois de que: "La foto no es sólo una imagen, es también un verdadero acto icónico que no se puede concebir fuera de sus circunstancias, que incluye también el acto de su recepción y de su contemplación. Es un objeto totalmente pragmático" (1992: 11).

4 EVOLUCIÓN DEL FOTOMONTAJE



Fotomontaje del autor, realizado en 1976. Una imagen de reportaje de un miembro de la iglesia Hare Khrisna (obtenida en la calle en 1971) se integra dentro del cementerio de Soria (imagen con gran angular hecha en 1973), con la intención de ilustrar la nueva vida de los españoles a partir de la muerte del dictador Franco. Se podría titular: *La resurrección.*

V

LA ETNO-FOTOGRAFÍA

Otro de los logros de 1968 es el establecimiento de un nuevo campo de investigación dentro de las ciencias sociales, la Antropología Visual, como fruto de asumir que la cultura se manifiesta mediante signos físicos, y por lo tanto, visibles. Se suele considerar como *imagen antropológica* a toda aquella de la que un antropólogo pueda obtener informaciones visuales útiles y significativas. Bajo este punto de partida, tanto la pintura y el grabado como las imágenes fotoquímicas y electrónicas, pueden ser de interés antropológico, aunque no hubieran sido producidas con dicha intención.

La explicación se encuentra en la gran riqueza de datos que contienen las imágenes icónicas, derivadas de su carácter de representación por semejanza con el objeto al que sustituyen. Pero además de *representar una ausencia*, plasman una *puesta en escena* (o *presentificación*) de una existencia. Y junto a su significado *manifiesto* (que se relaciona con una legitimación mimética), acarrear otro *latente*, que corresponde a su estructura profunda o simbólica, por lo que se las puede considerar como *imagen-laberinto*. En este aspecto, se las puede conectar con los sueños, que se basan en imágenes mentales, compuestas mediante unión y transformación de los recuerdos visuales. El mundo onírico, tal como ha puesto de relieve el psicoanálisis, posee sus significados ocultos o latentes.

En esta perspectiva, desde la década de los cuarenta se han asimilado las imágenes icónicas a los textos, por lo que su adecuada comprensión exige una lectura a dos niveles:

- a) Histórico: ¿cómo fueron construidas y percibidas en su momento?
- b) Actual: ¿cuáles son sus significados para el espectador del presente?

Y para descifrar su sentido, se deben interrogar tanto al texto en sí mismo como a los contextos de producción y recepción.

Los mayores esfuerzos para la *interpretación antropológica* de los textos visuales se han llevado a cabo respecto a los documentales

5 LA ETNO-FOTOGRAFÍA

etnográficos, aprovechando los logros de las diversas metodologías de análisis filmicos. Ya el mismo Sergei Eisenstein en 1934 efectuó un análisis ideológico-formal de un fragmento de su *Acorazado Potemkine*, preludiando los análisis estructuralistas de los setenta. Los filmes, tanto de ficción como no-ficción, se han convertido en objeto de estudio pluridisciplinar, con provechosas aportaciones desde los ámbitos de la historia, la iconología, el psicoanálisis, el feminismo, la sociología y la antropología cultural. Desde esta última disciplina, y teniendo en cuenta la numerosa realización de filmes etnológicos que reclaman su atención, es notoria la influencia del nuevo paradigma reflexivo, que privilegia la "tendencia participativa", al propugnar que se muestre al propio investigador y el "encuentro etnográfico" que tiene lugar durante el rodaje, cuando las personas filmadas dejan de ser objeto para convertirse en coautores. Y el discurso transmitido, una negociación entre ambas partes.

Sin abordar el vastísimo campo de las imágenes secuenciales documentales, tanto filmicas como magnéticas y digitales, nos limitaremos al terreno de la imagen fija fotoquímica.

5.1 Relaciones entre fotografía y antropología

Mientras que las obras audiovisuales gozan de un amplio corpus de análisis, en el caso de la fotografía antropológica no han sido muchos los trabajos teóricos, aunque en la década de los ochenta comenzó el interés por su abordaje¹. En palabras de Jay Ruby:

El estudio académico de la fotografía ha sido dominado por los historiadores del arte [siendo reciente] la emergencia de una aproximación social a la historia de la fotografía según la cual se considera a las fotos como artefactos socialmente contruidos que nos cuentan algo sobre la cultura reflejada así como la cultura del que toma dichas imágenes [para concluir que] la fotografía etnográfica es una práctica sin una teoría o método bien articulados².

Esta reciente valorización se debe en gran parte al actual descubrimiento del valor informativo de las fotos de archivo, justo cuando están sufriendo un deterioro que las aboca a su desaparición.

1 . Aparte de las publicaciones que mencionaremos, entre los precursores textos sobre este específico tema están los libros colectivos editados por H. Becker (1981) y R. Bolton (1989); y los de J. y M. Collier (1986), M. Banta y C. Hinsley (1986), Blackman (1986), y J. Tagg (1988). También son relevantes las aportaciones de Sol Worth (1981) para formular una antropología de la comunicación visual y los sugerentes ensayos de Jay Ruby, accesibles en la red en: www.temple.edu/anthro/ruby/jayruby.html. En la década de los noventa son numerosas las investigaciones publicadas, y el tema posee cierta actualidad.

2 . En su aportación a la *Enciclopedia de Antropología Cultural*, New York, H.Holt, 1996:1346

5 LA ETNO-FOTOGRAFÍA

También sucede que en los ámbitos de la antropología y la fotografía se plantean dudas similares. Según manifiesta Pinney³, ambas prácticas están descubriendo simultáneamente sus propias carencias: del mismo modo que en la antropología se discute su condición de *antropo-grafía*, como cierto "visualismo" retórico, por parte de la otra se evidencian sus conexiones con el lenguaje, convirtiéndose en una *foto-gramática*. Y al aproximarse sus trayectorias, se posibilita una convergencia creativa.

De hecho, en sus respectivos orígenes ya estuvieron entrelazadas. Por un lado, el surgimiento de ambas fue casi simultáneo: a los dos años de la 1ª exposición fotográfica con la que Daguerre divulgó su invención de imágenes positivas fijas, se fundó la Sociedad para la Protección de los Aborígenes (1841), precedente del Real Instituto Antropológico de Londres. Y escasos años después ya se utilizaba el nuevo invento para fotografiar tanto a los nativos chinos (Itier en 1843) y a los indios de EE UU (1847) como a los esclavos negros de Carolina del Sur (Zealy en 1850, para demostrar la inferioridad de la raza negra)⁴. En Europa, los fotógrafos ambulantes están presentes en las fiestas populares desde 1850. Poco después, en pleno período de expansión colonial, la Asociación Británica para el Avance de la Ciencia (BAAS) publicó en 1854 un *Manual para informes etnológicos*, donde se imparten una serie de instrucciones para cónsules, políticos, residentes y viajeros, en la que se indica como deben recopilar la información de manera estandarizada sobre los diferentes tipos raciales, usos y costumbres, recomendando la obtención de retratos individuales de estas gentes, mediante procedimientos fotográficos. La nueva fe en la *objetividad* de la fotografía la iba a convertir en sustituta de los dibujos de campo. Así, en España, la Comisión Científica del Pacífico en 1862 organizó una expedición por Sudamérica, a través de los ríos Napo y Amazonas, con la incorporación de un fotógrafo-dibujante, al que se le encarga:

El mayor cuidado en sacar retratos de cuerpo entero de todas las razas, así como vistas de las habitaciones y de cuantos objetos inmuebles puedan servir para ilustrar la historia de las poblaciones aún salvajes o semisalvajes [también] acompañará en sus expediciones a los encargados de recolectar, para sacar vistas de montañas, cortes de terreno, aspecto de la vegetación, etc.⁵.

3 . Christopher Pinney: "The parallel histories of anthropology and photography", en Edwards (ed.), reprod. en *Cadernos de Antropologia e Imagem* n1 2: "Antropologia e fotografia", Univ. do Estado, Río de Janeiro, 1996:29-52.

4. Joan Naranjo: "Fotografía y antropología: los inicios de una relación fructífera", en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LIII-21:"Perspectivas en antropología visual", CSIC, Madrid, 1998:9-21.

5. Puig-Samper (1988), cit. por Mª Dolores Adellac en "La formación del archivo fotográfico en el museo", *Anales del Museo Nacional de Antropología* III, 1996:244.

5 LA ETNO-FOTOGRAFÍA

Se iba extendiendo por las metrópolis un interés por recopilar el mayor número de imágenes que permitiesen el estudio físico de los *otros*, los pueblos colonizados, aunque los autores no fueran antropólogos sino viajeros o aficionados observadores, que podrían facilitar los estudios antropológicos sobre los *otros pueblos*. Asimismo, la inquietud por recopilar el mayor número posible de imágenes conlleva la edición de los llamados *álbumes etnológicos* que hacen referencia a un país, a un viaje o a un conjunto de ambos. Así, a partir de 1868 se reunió en 8 tomos la gran colección fotográfica *Pueblos de la India* (por Watson y Kaye) y en 1869 en Londres, Lamprey elaboró la *antropometría*, un método para rigurosas mediciones, consistente en colocar a los sujetos a fotografiar delante de una cuadrícula.

En este contexto, la Sociedad Berlinesa de Antropología pretendía fomentar en Alemania la naciente curiosidad hacia este tipo de imágenes, y encargó a Carl Dammann la realización de un álbum. El autor lo que hizo fue recoger fotos ya realizadas y agruparlas en su famoso *Álbum de fotografías sobre antropología-etnología* (especie de mapa de las razas de la Humanidad), editado en Hamburgo entre 1873-74 y que contenía 642 fotos de gente de diversas edades en los cinco continentes, hechas por varios autores con diferentes intenciones y tratamientos, y agrupadas geográficamente según las fronteras existentes en la época. Esta ordenación constituyó una gran innovación, ya que lo corriente eran reportajes sobre una zona concreta, resultado de un viaje personal. Las fotos se agrupaban en 50 láminas que correspondían a las diferentes zonas, con un pequeño comentario descriptivo y, en su caso, el autor de ellas. En unas ocasiones se trata de investigadores, y en otras de comerciantes o personas destinadas en dichos países. La mayoría de estas fotografías son retratos desnudos de medio cuerpo, que reflejan al modelo de frente y de perfil, normalmente sobre fondo blanco. Cuando se muestran de cuerpo entero, suele ser para apreciar deformaciones (como en las nalgas) o los genitales, como hace Gustav Fritsch en Sudáfrica. Casi todas las composiciones son poses en el estudio, separados de su contexto, siendo raro que se muestren grupos o gente en la calle con objetos (como sí se ve en las del Egipto Medio). Como ejemplo de tratamiento de reportaje, apenas se tiene el que Albert Frisch efectuó en la Amazonia, con indígenas realizando actividades cotidianas en su choza, en canoa y en la selva. A través del álbum, se permitía el acceso a "exóticas culturas" a un público más amplio que los viajeros, funcionarios y militares residentes allí, con fotografías

Que en muchos casos dan una imagen más romántica que científica de las otras culturas. En algunos grupos culturales la indumentaria y objetos con los que aparecen representados los individuos nos condiciona ya hacia la imagen de pueblos exóticos, mientras que en culturas consideradas 'evolucionadas', como las europeas, por medio de su indumentaria y composición, se intenta reflejar una sociedad más avanzada⁶.

6. Departamento de documentación del Museo Nacional de Antropología (Madrid), en el catálogo de la exposición del álbum celebrada allí en junio 2000.

5 LA ETNO-FOTOGRAFÍA

El éxito mundial de este álbum, uno de los más completos que se conocen de este tipo, marcaría posteriores publicaciones.

Por entonces, en España destacan los trabajos del francés Laurent, que al margen de sus obligaciones como retratista de la monarquía o las compañías de ferrocarriles, para vender como postales buscó temas populares, como las parejas de *bohemiens* o gitanos de Granada, lavanderas al borde del Tajo o recolectores de frutos de las palmeras de Elche.

A fines del siglo XIX surgen las primeras teorizaciones: a partir de su experiencia en la Guayana Británica, Im Thurn publicó el artículo "Usos antropológicos de la cámara" (1893)⁷, criticando la tendencia a mostrar *tipos raciales* con el método antropométrico que aislaba al sujeto de su entorno natural. Por aquel entonces, M.V. Portman estaba culminando su intensa investigación fotográfica y estadística sobre los habitantes de las islas Ardaman, que le proporcionaría material para 11 libros, incluyendo fotos sobre estudios faciales (con mediciones antropométricas) y secuencias narrativas que mostraban el proceso técnico para fabricar artefactos (arcos, enseres domésticos,...). Consecuencia de su práctica fue el artículo "Fotografía para Antropólogos" (1896) en la misma revista, donde defiende una fotografía como manifestación del descontextualizado y objetivado espécimen científico. Las opuestas posturas articuladas por Im Thurn y Portman fueron como un eco del debate planteado por la misma época respecto al arte fotográfico: naturalismo contra intervencionismo o manipulación científica⁸.

En 1898, con el patrocinio de la Univ. de Cambridge, A. C. Haddon emprendió su expedición al Estrecho de Torres, en la que se considera la primera recopilación etnológica sistemática organizada por los ingleses, con grabaciones de campo que incluían un extenso uso de la imagen: obtuvieron unas 500 fotos y cierto metraje filmico. El énfasis de esta fotografía antropológicamente orientada se puso en la vida cotidiana, el ritual y la cultura material, sin prescindir de los "tipos físicos". Cuando en 1901 B. Spencer llevó cámaras de foto y cine y un cilindro grabador de sonido para estudiar a los aborígenes de Australia Central, las nuevas tecnologías audiovisuales consiguieron imponerse como parte del proceso de investigación antropológica.

Pero en este período inicial fueron utilizadas dentro de la vigente relación de fuerzas colonial, sirviendo también como representante de la superioridad tecnológica (y de conocimientos) occidentales. Estos materiales formaban parte de los *datos brutos* que se enviaban a las

7 . En el *Journal of the Anthropological Institute*, 22.

8. Elizabeth Edwards: "Photography and Anthropological intention in Nineteenth Century Britain", en *Revista de Dialectología*, op. cit.: 40.

5 LA ETNO-FOTOGRAFÍA

metrópolis para ser desde allí analizados. Y de algún modo funcionaban como metáfora del poder, apropiándose del tiempo y el espacio de los individuos estudiados; aislando un único incidente dentro del flujo vital, a menudo fuera del contexto que le otorgaba su razón de ser, y para demostrar supuestas inferioridades. Pero sobre todo, actuaban como prueba testifical de la *presencia in situ* del antropólogo y el carácter *verídico* de su relato: eran una *autenticación*.

A medida que se afinaban los métodos de análisis, fueron apareciendo limitaciones a la capacidad cognitiva de las fotos, que se desvalorizaron hasta quedarse como mero producto de la investigación. En 1922, el antropólogo que sistematizó y convirtió en canónica la *observación participante en el trabajo de campo*, con sus estudios funcionalistas en las islas del Pacífico, decidió utilizar la fotografía como herramienta auxiliar en esta labor. Bronislaw Malinowski era consciente de la limitación descriptiva de las fotos, como registro de superficie, que no permitía la comprensión de la organización social: lo visual quedaba al margen del proceso de interpretación; la foto se deslizaba inevitablemente hacia el pintoresquismo. Otra carencia que constató, el registro de comportamientos en la esfera íntima, quedó ejemplificada por el escaso número de fotos que tomó relacionadas directamente con la vida erótica:

Pero como ésta evoluciona en una sombra profunda, lo mismo en el sentido literal que en el figurado, las fotografías sólo habrían podido ser obtenidas gracias a *poses* artificiales y simuladas, y no tengo para qué decir que una pasión (o sentimiento) artificial y simulado carece de valor⁹.

Uno de los fundadores de la antropología norteamericana, Franz Boas, se había interesado pronto por el uso etnográfico de las tecnologías de la representación, dudando de la validez científica que podían tener las imágenes obtenidas por los fotógrafos *artísticos*, no especializados en el conocimiento de las culturas. Bajo su tutela, se desarrolló una de las más ambiciosas experiencias jamás realizadas para tratar de aprovechar antropológicamente la fotografía, a cargo de su discípula Margaret Mead y el marido de ésta, Gregory Bateson. En una carta de 1938, Mead le escribe a su maestro Boas:

Cuando dije que pensaba ir a Bali, usted me dijo: 'Si yo fuese a Bali, haría un estudio de los gestos'. Esto es pues, una de las cosas que tratamos de llevar a cabo. Hemos coleccionado una gran cantidad de material fotográfico, y también cinematográfico, relativo a las actividades cotidianas y también a las más estilizadas, como la danza, la pelea de gallos, la plegaria y las posturas del estado de trance¹⁰.

9. Bronislaw Malinowski: *La vida sexual de los salvajes* (1929), Ed. Morata, Madrid, 1971:47.

10. Margaret Mead: *Cartas de una antropóloga* (1977), Bruguera, Barcelona, 1983:252.

5 LA ETNO-FOTOGRAFÍA

A base de dedicarle hasta la tercera parte de su tiempo a las actividades fotográficas, Mead y Bateson perfeccionaron un nuevo estilo de registro de acciones, anotando múltiples datos para precisar los elementos circunstanciales de cada imagen¹¹. Para su más adecuada interpretación, consideraron necesario contar con otro material semejante, de buena calidad, que permitiera la comparación. Y para obtenerlo, se fueron al río Sepik en Nueva Guinea. El resultado final de esta vasta labor fueron unos 43.000 negativos fotográficos de 35 mm. y alrededor de 12.000 metros de película, un corpus que, según la propia Mead,

Posibilita explorar formas de registrar los análisis teóricos de otras disciplinas a través de materiales visuales y de proporcionar una fuente continua para el planteamiento de nuevas hipótesis, desde el momento en que el comportamiento, una vez registrado en película, puede ser observado repetidamente bajo la luz de nuevos materiales¹².

Hoy día se cuestiona la utilidad real de esta inmensa masa de imágenes, así como se le recrimina descuidar el componente estético (Becker, 1981). Quizás como consecuencia de las prevenciones de Boas hacia las fotos artísticas, Mead recelaba que la sensibilidad estética pudiese interferir con la necesaria objetividad científica, en contra de la opinión del mismo Bateson, quien no equiparaba dicha objetividad con la nulidad estilística. La postura de Mead en este aspecto apenas se modificó con el tiempo, como expuso en uno de sus últimos y más conocidos artículos. Tras constatar que la antropología busca nuevos métodos para simplificar o mejorar el trabajo de campo, admite que la grabación de imágenes exige conocimientos más especializados que la simple toma de notas:

Es inapropiado pedir que el comportamiento filmado posea las marcas de una obra de arte. Seremos agraciados cuando ocurra, y podemos alabar esas raras combinaciones de habilidad artística y fidelidad científica que nos ha proporcionado grandes filmes etnográficos [para luego criticar la] desorbitada demanda que los filmes etnográficos sean grandes producciones artísticas¹³.

11. La investigación se publicó en 1942 con el título *Balinese Character*, conteniendo 759 fotos organizadas en 100 grupos, donde se ponían en relación los diferentes tipos de comportamientos culturales, colocando juntas varias fotografías mutuamente relevantes, acompañadas de observaciones analíticas de Bateson y trozos de las anotaciones detalladas tomadas por Mead. Otro de los escasos ejemplos de investigación de fotografía etnográfica publicada son los *Gardens of War* de Gardner y Heider (1968).

12. Mead, op. cit.:137-8.

13. En "La antropología visual en una disciplina de palabras", conferencia de 1973 publicada en 1975 en el libro colectivo que concedió carta de naturaleza académica a la Antropología Visual: Paul Hockings[ed.]: *Principles of visual anthropology*, Mouton, Berlin, 1995 (20):6-7.



Imagen de danza balinesa obtenida por Bateson.

Y mientras el matrimonio de antropólogos Bateson-Mead impresionaba ingentes cantidades de rollos, en la Gran Cordillera Central de la cercana isla de Filipinas, desde 1934 el fotógrafo Eduardo Masferré se dedicaba a captar "bellas fotos de la vida tradicional que mostrasen la nobleza de los nativos", tal como él mismo expresa que era su intención, sin que le impulsara la investigación antropológica. Una selección de tales imágenes constituyen una exposición fotográfica que ha organizado la Smithsonian Institution (Washington D.F.) y que ha recorrido varios países, dando a conocer la hasta ahora desconocida obra de Masferré, que resulta muy valiosa por mostrar una gran sensibilidad estética al mismo tiempo que documentar una forma de vida hoy ya transformada; y que parece demostrar que el autor filipino gozaba de la confianza y simpatía de sus vecinos, los personajes retratados, lo que la acerca a la categoría de posición *emic* o interna al grupo. Sin seguir con la nominación de tantos antiguos fotógrafos que han salido a la luz en los últimos años, cuando se ha valorizado la foto como documento cultural¹⁴, pasaré a considerar diversos aspectos generales de la fotografía etnográfica, dentro de la que podrían perfectamente ubicarse.

14. Como sucede con el manchego Luis Escobar, cuyo descubrimiento marcó el inicio de la labor como historiador de la fotografía española de su paisano Publio L. Mondéjar.

5.2 Algunos problemas de la fotografía etnográfica

Comenzemos con la definición de *fotografía etnográfica* elaborada por Joanna C. Scherer:

Es el uso de fotos para la conservación y comprensión de cultura(s), tanto la de los sujetos como de los fotógrafos [...] Lo que convierte una foto en etnográfica no es necesariamente la intención de su producción, sino cómo se usa para informar etnográficamente a sus espectadores.

A continuación, admite la validez de las fotos en investigaciones como las que se realizan respecto a:

Familia; roles femeninos; situación de los niños en sociedad; culturas populares en sitios y tiempos específicos y su comparación con valores cultos y prácticas sociales; escala física de eventos tales como la disposición espacial y el grado de participación individual; cultura material y cambio cultural;... Una vez localizadas las imágenes deben someterse a detallado análisis¹⁵.

Estas afirmaciones se pueden complementar con las de Sol Worth, para quien no podemos aceptar las imágenes fotográficas o fílmicas como *evidencia*, debido a que siempre reflejan decisiones humanas (sean conscientes o inconscientes) y condicionantes tecnológicos. Añade que el valor de la foto radica en el análisis: los investigadores-fotógrafos que comprenden las pautas que tratan de reflejar, tomarán fotos capaces de mostrar dichas pautas a los receptores. Otro uso de la foto y el filme es como objetos y eventos en sí mismos, que pueden ser estudiados en el contexto de la cultura dentro de la que fueron hechos y usados¹⁶.

Respecto a las relaciones de la fotografía con la antropología, John Collier Jr. (autor de un precursor libro sobre este tema en 1967), parte de la aportación que las fotos ofrecen a las ciencias, gracias a su capacidad para medir, contar y comparar. Y como en toda recogida de datos, a menos que se los consiga organizar y procesar, apenas serán útiles para la investigación. Los inventarios deben servir para construir modelos, a partir de la elección de las categorías a estudiar. Además,

La fotografía ofrece a la antropología una materialidad científica en los estudios sobre comportamiento humano [incluyendo que] la memoria fotográfica contiene detalles que ni fueron percibidos en el encuentro original [...] La fotografía sugiere, pero no explica COMO se ejecutan acciones¹⁷.

15. Joanna C. Scherer: "Ethnographic photography in anthropological research", en Hockings, op. Cit.:201-8.

16. Larry Gross: "Sol Worth and the study of visual communication", Introducción a *Studying Visual Communication*, Univ. of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1981:16 y 34.

17. John Collier Jr.: "Photography and visual anthropology", en Hockings, op. cit.:235-254

5 LA ETNO-FOTOGRAFÍA

Tras constatar que el reto planteado a la antropología visual es pasar de lo icónico a lo conceptual y sus expresiones discursivas, insiste en la necesidad de sistematizar y analizar rigurosamente nuestros datos visuales.

* Si regresamos a nuestro punto de partida, la equiparación entre fotografía (en cuanto imagen) y texto visual, que se debe analizar desde el doble eje temporal de su momento de producción y el presente de su contemplación, nos encontramos con una serie de problemas, que giran de nuevo en torno a la crucial pregunta de: ¿qué es lo *fotografiable*?

1) Para abordar esta cuestión esencial desde otro punto de vista, recordemos que la fotografía siempre posee fuerza *evidencial*, aunque no se pueda seguir manteniendo teóricamente la concepción tradicionalista de aceptarla como una mera *impresión o espejo de la realidad*.

De acuerdo con Peirce, en la imagen fotográfica se suman el carácter *icónico* con el *indicial*: es la huella de *una realidad*, la que constituye el entorno óptico que se fragmenta y materializa sobre un soporte emulsionado. Tanto la metáfora de Benjamin de que lo real *quema* la imagen fotográfica; como la admiración de Bazin hacia el poder representativo de la foto; pasando por la constatación de Barthes de que la fotografía es, en primer lugar una "emanación de lo real pasado", que si conmueve al espectador es por su poder de contingencia, que le "apunta" perceptivamente; se recalca la índole realista de las fotos. Una prolongación de lo anterior es considerarlas como *artefactos*, lo que supone incluirlas dentro de la categoría de los documentos históricos.

2) Pero a este discurso *de la semejanza, mimesis o transparencia* de la imagen fotográfica, se ha ido contraponiendo otro, semiótico-estructuralista, que denuncia el *efecto de realidad* y realza su carácter *transformador*, al ser una interpretación-transformación de lo real, como una creación arbitraria, ideológica y perceptivamente codificada. Y esta codificación es técnica y estética, cultural en suma.

Ya, para Bourdieu, la fotografía constituía un *sistema convencional*:

Si la fotografía es considerada como un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible, es porque se la ha asignado (desde el origen) unos *usos sociales* considerados 'realistas' y 'objetivos'¹⁸.

Y en este discurso de la *codificación* avanzan Eco, con su propuesta de que todos los fenómenos visuales interpretables como indicios sean considerados como signos convencionales, y Barthes, cuando se refiere al *studium* fotográfico como "los códigos que vienen a modificar la lectura de la foto". De las argumentaciones deconstructivistas se desprende que

18. Pierre Bourdieu: *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Minuit, París, 1965, pp. 108-109.

5 LA ETNO-FOTOGRAFÍA

la significación de los mensajes fotográficos está culturalmente determinada, que no se impone como evidencia para todo receptor, que su recepción necesita un aprendizaje de los códigos de lectura. Luego, el dispositivo fotográfico es un dispositivo culturalmente codificado.

Pero esta postura teórica ha sido matizada. Así, Schaeffer opina que se debe limitar el ámbito de la *convención* a ciertas relaciones semióticas, puesto que la representación y la realidad forman parte del mismo espacio lógico.

Dada la diversidad de las convenciones gráficas de una sociedad a otra, está claro que hay que admitir que se puede diversificar el mecanismo de reconocimiento analógico, es decir, que nuestra capacidad de reconocimiento no se limita a un solo esquema analógico (el de nuestra cultura respectiva).

A continuación señala que en el *icono fotográfico*,

Sus formas analógicas no son la consecuencia de una selección culturalmente específica, sino que son modelizadas según criterios de universalidad antropológica, a saber, su parentesco con la visión fisiológica¹⁹.

Schaeffer postula una lógica pragmática de la fotografía, al tratarla como un *signo de recepción*, al servicio de distintas estrategias de comunicación. Opina que, en el plano indicial, la imagen no funciona como mensaje. En cuanto al plano icónico, si bien:

Admite elementos convencionales referibles a una intencionalidad, y si puede en consecuencia transmitir un 'significado', sin embargo es incapaz de constituirse en mensaje diferenciado. Pero *toda* imagen fotográfica es a la vez signo informacional (índice icónico) y obra material (buena o mala), grabación de la 'realidad' y una figuración²⁰.

Por lo tanto, resultado de un 'saber hacer', y que constituye un *producto* cultural, que aunque a veces no responda a un objetivo comunicacional de sus autores, se incluye dentro de una comunicación social regulada.

Para concluir este apartado del que se desprende el carácter de *objeto pragmático* de la fotografía, se puede volver a Dubois, cuando aseguraba que la foto no es sólo una imagen, sino que:

Es también un verdadero *acto* icónico que no se puede concebir fuera de sus *circunstancias*, que incluye también el acto de su *recepción* y de su *contemplación*²¹.

3) Una vez reconocido que la imagen fotográfica debe ser ubicada

19. Jean-Marie Schaeffer: *La imagen precaria* (1987), Cátedra, Madrid, 1990: 34.

20. *Ibidem*: 74.

21. Philippe Dubois: *El acto fotográfico* (1983), Paidós, Barcelona, 1994 (20): 11.

5 LA ETNO-FOTOGRAFÍA

en un proceso producción-recepción; siguiendo a Barthes admitiremos que, considerada como texto, debe asociarse a su propio contexto de producción. No se trata sólo de buscar tanto las dimensiones ecológico-económicas como las socio-político-históricas del escenario cultural donde se *construyen* las fotos, sino también de investigar sobre los autores. Como dice Joanna C. Scherer:

Para apreciar las influencias sobre el fotógrafo, sus métodos de manipular a los sujetos, su selección y sus intenciones explícitas deben ser estudiadas a través del corpus completo del trabajo del fotógrafo, [por ejemplo] las convenciones estilísticas para posar los sujetos fotográficos pueden ser determinadas (Scherer 1988), incluyendo la elección del punto de vista y momento, así como las técnicas para controlar la imagen a lo largo de la duración de la exposición y la elección de las lentes.

Resulta pues necesario tener en cuenta las convenciones estéticas de la época y la escuela fotográfica con la que se relacionan, en lo que respecta a los tratamientos técnicos y creativos de las obras visuales.

Pero también se deberá investigar cuáles son las motivaciones del autor para realizarlas, qué uso pretende dar a dichas imágenes fotográficas, cómo las difunde y vende; en fin, a qué audiencia las dirige:

Reconstruyendo sus fines e intenciones, podemos categorizar y comprender sus fotos en los contextos en los que fueron creadas. Parece existir una correlación entre las intenciones explícitas del creador de imágenes, el proceso de selección y los estilos visuales resultantes²².

En resumen, que la correcta *contextualización* de la producción de la imagen fotográfica exige el conocimiento profundo tanto de la cultura del fotógrafo como la de los sujetos fotografiados²³.

4) Avanzando ahora por el terreno de las conflictivas relaciones imagen-texto literario, parece constatable que las fotos apenas tienen

22. Scherer, op. cit.:204-205.

23. Dentro de los estudios contextualizadores, Joanna C. Scherer menciona, entre otros, los de Blackman (1981) sobre la cultura Kaigani Haida a finales del s. XIX y tras sus recientes cambios; Gutman (1982) y MacDougall (1992) sobre las imágenes logradas por fotógrafos en India y los artefactos culturales no-occidentales que obtenían; Geary (1988) sobre las construcciones visuales del colonialismo tal como se desprende de las imágenes de los Bamum del Camerún; y Albers y James (1984, 1985) sobre las postales como creadoras de arquetipos populares, y su papel en desarrollar la imagen de los indios de las praderas como representativas de *todos* los Indios Americanos. En lo que concierne al análisis crítico del corpus visual de individuos particulares, señala los realizados sobre: Franz Boas -y las fotos tomadas por O.C. Hastings bajo su dirección- (Jacknis 1984); Edward S. Curtis (Lyman 1982); Robert Flaherty (Danzker 1980) y Martín Chambi (Harries y Yule 1986)(Op.cit.:205-206).

5 LA ETNO-FOTOGRAFÍA

relevancia en las monografías antropológicas, cumpliendo un papel más bien ilustrativo. Parece como si no se las equiparara con otras fuentes de información. Y también, como señalaba Luc de Heusch, algunas veces:

Un etnógrafo llega a publicar retratos de hombres que conoció y gustó, pero lo hace a regañadientes, como si el poder emotivo de la foto, siendo extraño a su propósito, le embarazara²⁴.

Si admitimos que la imagen fotográfica expresa un sistema de signos cuyo nivel informativo supera al de la simple ilustración, debería adquirir la misma relevancia que el lenguaje escrito. Sin embargo, en la interacción establecida entre los signos icónicos y lingüísticos, los significados de la imagen suelen estar condicionados por los del discurso escrito, que los ancla de modo monosémico. Es difícil conseguir que el mensaje icónico y el lingüístico participen de esa relación de *relevo* o complemento mutuo, combinándose como partes de un sintagma que les englobe en su unidad superior, como sugería Barthes. Y no deja de ser verdad que la capacidad discursiva de la imagen es más limitada que la del lenguaje, ya que es dudosa su capacidad de abstracción.

5) Al enfrentarnos con el signo fotográfico, siguiendo al lingüista danés Hjelmslev podemos diferenciar en él un *plano de la expresión* y un *plano del contenido*, regulados mutuamente por un código. El primero de estos planos viene dado por los significantes materiales emulsionados (luz, sombra, color) organizados de acuerdo con un modo plástico (encuadre, ángulo y composición). El segundo sirve para transmitir el significado o sentido del mensaje, estructurado según un modo discursivo. En cuanto a la codificación, siguiendo a Gubern, encontramos en la base una de tipo técnico, en función de los recursos materiales que la hacen perceptible al ojo humano. Luego se pueden aislar otras codificaciones que pertenecen al ámbito cultural y antropológico, como son la icónica (variable según los diversos sistemas representacionales de cada cultura), la iconográfica (los motivos artísticos que se plasman en temas o conceptos), la iconológica (que según Panofsky expresa los valores simbólicos), y la estética (su adecuación a los cánones del gusto dominante en un contexto cultural dado)²⁵.

La codificación técnica es la primariamente responsable de que podamos *ver* una foto. Es sabida la exigencia de que penetre por la lente una determinada cantidad de luz durante el tiempo de exposición del negativo, que luego deberá ser correctamente revelado y positivado. Si en la fase de la exposición no se cuenta con las apropiadas condiciones luminosas, por falta de nitidez no se distinguirán los elementos visuales impresionados. Y de esta ley fotográfica básica se desprende la evidencia

24. En Pinney, op. cit.:37.

25. Román Gubern: *La mirada opulenta*, G. Gili, Barc., 1987:113-4.

5 LA ETNO-FOTOGRAFÍA

de que, si no tenemos suficiente luz (natural o artificial), no hay foto.

Debido a ello es que puede ser necesario alterar ciertas condiciones de las situaciones reales para que puedan ser debidamente registradas en un film. Una consecuencia se tiene en el posible "engaño" al espectador. Pongamos como ejemplo el clásico film *Hombre de Aran* (1934), realizado por Robert Flaherty tras una estancia de casi dos años en esta remota isla irlandesa. Sin repetir las críticas respecto a la ficción presentada como drama real en varias escenas, apuntaré un dato: en ningún momento del film aparece la lluvia, cuando resulta que el clima aranés consiste en una inacabable sucesión de frentes lluviosos acompañados de vendavales, con breves pausas despejadas. Esta pluviosidad, que marca la climatología isleña, tiene que afectar a la fuerza el modo de vida de sus habitantes. Ahora bien, en los momentos lluviosos son muy pocos los detalles que una cámara puede registrar. La lluvia real se representa mal en cine. Pero al escamotearla, también se transforma la imagen del ecosistema cultural ofrecida al espectador.

Otro curioso documento relacionado con la lluvia es una de las fotos de los Nuer publicadas por el antropólogo inglés Evans-Pritchard en 1940. Titulada *Chubasco otoñal*, en ella se aprecia un rebaño que se moja impávido sobre el barrizal, encuadrado entre el mástil y la lona levantada de una tienda de campaña. Al alabar en esta foto la evidencia de la presencia del fotógrafo, dentro de la tienda, como un reflejo especular de la propia cultura del espectador, se la ha llegado a calificar como "las Meninas de la antropología moderna"²⁶. ¡Es curioso que al universal comportamiento humano de protegerse de la lluvia, se le otorgue un rango velazquiano! Pero no deja de ser cierto que no siempre se *expone* en la imagen icónica la presencia del autor. Lo habitual es buscar la *transparencia* de la imagen, como si fuera su espectador quien asimismo contemplase la escena real, sin ningún intermediario, ya que se borran las marcas de la enunciación y la imagen se ofrece *por sí misma*. Este voluntario *ocultamiento* del autor se facilita cuando se emplean herramientas técnicas poco llamativas: lentes, encuadres y ángulos de toma normales, y sin alteraciones en el laboratorio. En ocasiones, los condicionantes físicos imponen dejar rastros de la *construcción* de la imagen, como una sombra o un reflejo; una distorsión, filtro o flash. Y también puede desear voluntariamente aparecer el autor, por razones discursivas. En el caso de la comentada foto de Evans-Pritchard, habría que dilucidar primero si su *rastro* está causado por una circunstancia física (no mojarse él y/o la cámara) o por una decisión ideológica.

Para finalizar con el fenómeno atmosférico de la lluvia, una jugosa cita de Roy respecto al género fotográfico *de feria*:

26. Pinney lo atribuye a Fernández (1985), inspirado en Foucault (1970): "Este cuadro emergió como una metáfora de la pintura para un tipo de proto-modernismo reflexivo que, como observa Strathern (1987), se parece más al pos-modernismo" (*Ibidem* :32).

5 LA ETNO-FOTOGRAFÍA

El mundo de las fotos de ferias es similar a aquél que recompone la memoria con un optimismo selectivo. Es un mundo donde nunca llueve, donde el cielo no está jamás cubierto, un mundo de sol perpetuo²⁷.

¡No hay duda de que la luminosidad alegra el espíritu humano!

6) El punto anterior nos introduce en el área de la subjetividad. Tras el revisionismo posmodernista ha quedado manifiesta la inevitable dosis de subjetivismo que embarga la obra de cualquier investigador, tanto en su elección de temas y metodologías como en su estilo de *escritura*, bien sea icónica o literaria. Tal como expone David Macdougall respecto a la antropología, en las dos últimas décadas ha cambiado, con la emergencia de nuevas perspectivas, y ya no se confía en obtener grabaciones filmicas *objetivas*:

Se empieza a no exigir al film etnográfico que siga modelos científicos convencionales para ser válidos para la antropología. Se le reconocen sus propios métodos de legitimación [...] Esta variación en el énfasis quizás ofrece nuevas vías para el film en antropología, incluyendo films que desarrollan complejas redes de resonancias culturales y conexiones²⁸.

Además, cuando se trata de productos comunicativos que poseen un componente estético, el gusto del autor le llevará a elegir determinadas composiciones plásticas que respondan a su concepción de lo "bello". En el modo que selecciona los elementos y los encuadra, quedarán manifestadas sus preferencias respecto al plano de la expresión. Que pueden resultar más o menos apropiadas para transmitir la *situación social* en ese momento.

7) Demos entrada ahora a *los otros*, los sujetos representados. Siguiendo el ya citado artículo de Joanna C. Scherer, podemos preguntarnos: ¿Están ahí *así* debido a la visión del fotógrafo o a su propia auto-imagen? ¿Qué pensaban de la fotografía? ¿Tomaban ellos también fotos? ¿Quién deseaba poseer esas imágenes?, y esencialmente, ¿Cuál era la relación entre el fotógrafo y sus sujetos?

En primer lugar, la parafernalia tecnológica del fotógrafo puede asombrar y hasta paralizar a los sujetos, si no la conocen. Un ejemplo esclarecedor está en el film australiano de la década de 1930 que muestra el "primer contacto", cuando una tribu de las montañas de Nueva Guinea contempla por primera vez al hombre blanco, que además utiliza cámara de cine, hace sonar un fonógrafo y dispara con un rifle.

El fotoetnógrafo que "invade" el espacio social de los miembros de

27. En Irène Jonas: "Mensonge et verité de l'album de photos de famille", en *Ethnologie Française* XXI-n1 2, 1991. Repr. en *Cadernos...*, op.cit.:105.

28. David MacDougall: "Beyond observational cinema", en Hockings, op. cit.:129.

5 LA ETNO-FOTOGRAFÍA

otra cultura, es muy difícil que pase desapercibido. Lo habitual es que atraiga la atención pública, y se modifiquen las actitudes de los presentes. Como contaba Edmond Carpenter sobre uno de sus trabajos, precisamente en Nueva Guinea,

Comparar la grabación de un sujeto que no se da cuenta de la cámara, y más tarde toma consciencia de ella [...] es comparar diferentes conductas, diferentes personas²⁹.

Admitamos que la mera presencia de la cámara suele provocar cambios en el comportamiento de los sujetos. Pero también esa modificación se puede deber a una voluntad expresa, del autor o de ellos mismos.

Entramos en la dicotomía *instantánea* versus *pose*. O, en otros términos, fotografía *de reportaje* contra la *de intervención*. Son las dos posibles modalidades de la fotografía *directa*, cuando no se manipulan a posteriori las imágenes impresionadas.

El fotoreportero suele preferir pasar desapercibido, y captar el hecho desde fuera. Pero los ya mencionados condicionantes técnicos pueden exigir que dicha toma se haga cambiando de sitio alguno/os de los elementos, o repitiendo la acción, a fin de encuadrarla desde el punto elegido. Un caso modélico de intervencionismo, es el de ese turista en el Tibet, que al fotografiar un grupo de nómadas retiró de la entrada de la tienda la gran y multicolor botella térmica china que desentonaba con la imagen de resistente cultura tibetana que deseaba plasmar³⁰.

También se pueden diferenciar dos esferas de acción: la pública y la privada. En ciertas culturas, ni siquiera en el ámbito de lo público está aceptado que se tomen fotos, especialmente cuando tratan de hacerlo los turistas extranjeros, a menudo imbuidos de prepotencia. En cuanto a lo privado, recordemos la gran dificultad para registrar conductas eróticas. Sin embargo, hay una parcela privada que se muestra sin rubor a los extraños y resulta generosa en informaciones: los álbumes familiares. Desde Bourdieu (1955) no se ha explorado mucho esta práctica social que puede desvelar las representaciones simbólicas que la familia construye y espera transmitir a través de su álbum de fotos, con la fabricación casera de emblemas domésticos. En palabras de Irène Jonas, es una colección de imágenes significativas, compuesta por fotos que registran la crónica familiar y marcan un sistema de vida en una época

29. Edmund Carpenter: "The tribal terror of self-awareness", en Hockings: 486.

30. Resaltado por Phillips (1989), quien comenta que "la vida fue censurada en favor del sueño étnico de un Tibet sin hilos telegráficos ni carreteras" (En Pinney, op. cit.:52). Sobre este aspecto del artificial reflejo de una cultura, o la búsqueda de un primitivismo inmaculado, también se interesó Clifford (1988).

5 LA ETNO-FOTOGRAFÍA

determinada. Además,

El álbum permite, igualmente la lectura de un tipo de representación del mundo de sus autores. Revela de modo privilegiado la articulación entre las inclinaciones subjetivo-creadoras de los individuos y la reproducción de modelos sociales, tanto en su contenido como en su forma fotográfica³¹.

En lo que respecta a la *pose*, tal como dice Edwards, cuestiones de esencia estética e iconográfica son ingredientes importantes, a menudo no reconocidos, de las representaciones visuales en antropología. Ahí se pueden incluir tanto la fantasía erótica masculina como las convenciones exóticas sobre *el otro* de los occidentales. Asimismo, ítems de cultura material son empleados como marcadores de *primitivismo* y, de esa forma, de distanciamiento cultural. La pose, formas de acción (ritos, danzas, etc.) y contextos pueden funcionar como *marcadores culturales*.

Entroncada en esta relación se halla la posición del fotógrafo: ¿es interna o externa al grupo?. En otros términos, ¿ha sido admitido como miembro temporal o se mantiene un distanciamiento étnico y/o clasista?

Un paso más, y llegamos al tema de la coautoría: ¿se discuten o negocian las tomas que se van a realizar? ¿Participan los sujetos en las decisiones? ¿Tienen capacidad de elección?

Se puede incluir aquí la polémica suscitada en el simposio internacional sobre "Fotografía y museo" celebrado en Bonn en 1994, sobre si se debía devolver las viejas colecciones de fotos etnográficas a los pueblos que eran los sujetos de la documentación, o al menos concederles una remuneración por su uso y publicación. Si son *sus* imágenes, ¿no poseerán ciertos derechos sobre ellas?

Para terminar con este punto, volvamos a la experiencia que Carpenter realizó en el río Sepik, en apartadas aldeas que no conocían las cámaras. Tras un miedo inicial al ver sus propios retratos,

En un sorprendentemente breve lapso de tiempo, estos aldeanos [...] estaban grabando cintas ellos mismos, tomando fotos polaroid de los demás, y jugando sin cesar con los magnetófonos³².

Y los resultados pueden ser buenos, como se desprende de recientes proyectos desarrollados en Brasil, México y Ecuador, de enseñar el uso del vídeo a los indígenas y entregarles los aparatos necesarios para que ellos mismos realizaran sus grabaciones.

8) Hay que insistir en la adecuada habilidad técnica e intuición necesarias para conseguir captar el *instante esencial* de una situación cultural viva, y que posea los suficientes elementos visuales como para

31. Jonas, op. cit.:105.

32. Carpenter, op. cit.:484.

5 LA ETNO-FOTOGRAFÍA

contener una elevada *densidad significativa*.

Y recordar, con Marshall y De Brigard (1995), que el problema básico es la elección del evento a ser registrado.

Nuestros criterios de selección, tanto temáticos como técnicos y estéticos, deben responder a rigurosas opciones.

9) Creo que es indudable el interés que ofrece el análisis antropológico de obras fotográficas. Para ello se cuenta con una gran ayuda tecnológica, que aparte de facilitar el acceso a los materiales visuales, permite reconstruir detalles de la ordenación espacial de las secuencias, el microanálisis de los elementos presentes, los análisis fotogramétricos (añadiendo la tercera dimensión a las fotos planas), la coloración de imágenes en blanco y negro y su correcta datación. La tecnología digital, la realidad virtual e internet, facilitan las investigaciones.

Pero sin llegar al uso de estas sofisticadas herramientas analíticas, y antes de entrar en la ficha a la que someter las imágenes fotográficas para su posterior comparación, el ámbito de la postal y la obra de E. S. Curtis, me detendré en un aspecto de la obra de este autor. Se trata de *puestas en escena*, incluso recreaciones teatrales, es cierto; pero también lo es el que nos permiten vislumbrar con bastante rigor descriptivo unas situaciones culturales que de otro modo no se hubieran podido documentar gráficamente; y que, décadas más tarde, una vez desaparecidas han podido ser utilizadas por los descendientes de dichas tribus para recomponer imaginariamente sus antiguos rasgos culturales.

Terminaré con un caso propio. En 1980, realizando una investigación sobre los rituales de conquista en la provincia granadina, en la localidad de Aldeira asistí a una representación de teatro popular que conmemoraba auténticos episodios bélicos de la toma de Granada por los Reyes Católicos en 1492. Obtuve primeros planos de los protagonistas, cuando se retan épicamente y combaten con espadas. Los actores tratan de reflejar emocionalmente a sus personajes, y estos planos cortos gozan de vigor dramático. Pero si tuviese que elegir una foto que reflejase la fuerza popular de este ritual, prefiero alguno de los planos generales obtenidos con gran angular, que muestran a los actores y elementos simbólicos inmersos en el decorado y a los espectadores dentro de su entorno ecológico.

Creo que esta contextualización aporta mayor *densidad semántica* y ayuda a comprender mejor las claves culturales de este ritual tradicional.

5 LA ETNO-FOTOGRAFÍA



Aunque no deje de tratarse de *poses*, ya que los personajes están escenificando o *representando* frente al público, pero así es su rol en el ritual, y por lo tanto dichas imágenes fotográficas incorporan la simbología que los actores tratan de comunicar socialmente.

5 LA ETNO-FOTOGRAFÍA



Reos condenados a la picota en la Hungría de "los felices veinte", autor anónimo.

6 USOS DE LAS POSTALES

Las tarjetas postales, esas imágenes viajeras impresas en cartulina, se encuentran en plena transformación por la competencia de las imágenes enviadas por correo electrónico, aunque siguen siendo uno de los más utilizados medios icónicos de comunicación. Aquí haremos un breve recorrido por su mundo cultural, especialmente referido a España, aportando la visión *emic* o desde el interior del grupo social configurado por destacados coleccionistas; terminando con uno de los fotógrafos que más relevante uso cultural les ha dado, y que nos servirá para ejemplificar varios de los temas tratados en el capítulo anterior.

Al finalizar el S. XX, los servicios de correos españoles expedían casi 200 millones de tarjetas postales sin sobre al año. En lo básico, el mensaje incorporado a cada postal es triple: se saluda al destinatario, se pide un recuerdo para el remitente, se envía una imagen informativa con la que se mantiene cierto vínculo. En este último punto es en el que la postal consigue incorporar una función específica, que la distingue de la carta: lo mismo se ofrece una visión descriptiva del lugar donde se encuentra el remitente que se ilustra un estado de ánimo o se intenta compartir un sentimiento, por medio de fotos directas o manipuladas, dibujos o mezcla de técnicas.

En cada época, las tarjetas postales han reflejado la mentalidad dominante, por lo que se convierten en documentos histórico-culturales y sentimentales, que testifican por sí mismos cómo han ido variando tales aspectos de las sociedades desarrolladas. La multiplicidad de materiales, formatos y técnicas de expresión artística empleados, sirven de soporte tanto para efusivas felicitaciones como para recordar luctuosas efemérides, como es el caso de las series de *desastres bélicos* que atraparon el interés ciudadano a principios del siglo. En su reducida superficie casi toda emoción puede albergarse.

Podríamos remontarnos hasta 1777 para encontrar el precedente inmediato de nuestras postales, cuando al grabador parisino M. Demaison se le ocurrió estampar grabados en forma de cartas abiertas, y por lo tanto

6 USOS DE LAS POSTALES

visibles para cualquiera. Diversos artistas siguieron perfeccionando la idea, que en primera instancia era un modo de vender su obra y hacerse publicidad. En Austria, en 1869 la Dirección de Correos reconoció la validez de las tarjetas postales con el sello impreso, y se las favoreció con un franqueo menor que el de las cartas. Estas primitivas postales oficiales eran de total austeridad, persiguiendo tan sólo el utilitarismo: por una de las caras se escribía la dirección y por la otra el texto, que al tener un espacio muy limitado resultaba más sencillo de rellenar que las cartas tradicionales. Los países europeos fueron aceptando paulatinamente el nuevo sistema de comunicación postal, siendo en 1873 cuando se autoriza por parte española, al firmar el convenio de la Unión Postal Universal, fijando un coste de cinco céntimos para su franqueo.

Muy pronto se revolucionarán las tarjetas, al imprimirse ilustraciones en la tipografía Schwartz, de Oldenburg. En tamaño 14 x 9 cm., las imágenes de los balnearios, hoteles y monumentos visitados por los precursores decimonónicos del turismo masivo, se aposentan en una de las caras de las cartulinas, para confirmar los itinerarios y curas de reposo de los remitentes. Las primeras postales con temas españoles fueron editadas en Alemania en 1880, y mostraban varias vistas de la Alhambra granadina.

La técnica de los impresores germanos se difundió rápidamente, y a fines del S. XIX eran muchos los fotógrafos que recorrían Europa en busca de sus más típicas construcciones, paisajes, costumbres y rincones, como aquí haría Laurent. En España será la editorial Hauser y Menet quien imprima en Madrid motivos de todo el país, llegando a producir medio millón de postales al mes, con unos 1.300 modelos o temas.

Los últimos años del S. XIX y los primeros del XX constituyeron la Edad de Oro artística de la tarjeta postal, poseída por la estética del modernismo. Junto a los parajes turísticos se alzan otros grandes temas, como el de las nuevas invenciones y los eventos patrióticos, aunque la palma se la llevarán el amor y la belleza. Respecto a los enamoramientos, idílicas escenas bajo la luna llena son acompañadas de poemas y frases alusivas, entre barrocos dibujos de bordados, flores y follajes. En lo que toca a la imaginería femenina representada, destacan los encantos de actrices como la Bella Chelito, la Baronesa Solinda, la Diosa del Placer, la Fornarina o Pastora Imperio, que se podrían incluir dentro del género *pícaro*, mostrando lo que entonces se consideraban generosos escotes y sensuales posturas. En cuanto a las técnicas, lo mismo se utilizaban foto-montajes y *collages* que se coloreaba a mano o se imprimía en cartulinas superpuestas, con trozos desplegable e incluso con resortes. Hacia 1920, sólo en Francia se editan 800 millones de postales al año, y ya tienen solera diversas sociedades con el objetivo común de “promocionar el deporte cartófilo” entre la burguesía coleccionista, organizando el intercambio y compra-venta de las piezas.

A mediados del S. XX decae la industria de las tarjetas postales, manteniéndose con vigor apenas las dedicadas a felicitaciones navideñas, las vistas panorámicas y las dedicadas a las estrellas del cine. El teléfono

6 USOS DE LAS POSTALES

y las revistas ilustradas con su avalancha de imágenes, intervienen como factores responsables. Los gustos del público cambian, y a finales de los sesenta se registra la aparición de nuevas fórmulas para las postales, herederas de la expresividad del comic, la inmediatez publicitaria y las provocaciones surrealistas. Tras el estandarte de la imaginación surge en EE UU la *generación sicodélica*, que se lanza sobre todos los medios de expresión a renovar contenidos y formas, dándole a las postales un giro hacia lo lúdico: las *poppy-cards*, con sus absurdas imágenes. La iglesia medieval del villorrio había dejado de interesar a un público más viajero que en cualquier otra época y que parece haber ya contemplado todos los monumentos pintorescos. La originalidad de la postal quizás sea el actual factor prioritario a la hora de elegir las, y dado que se estima que uno de cada dos turistas compra tarjetas en las localidades que visita, la demanda sigue siendo considerable.

Aunque el destino lógico de la postal sea viajar por correo, mucha gente las guarda para recordar luego los parajes que ha visitado, cumpliendo así la misma función que las fotos de viaje. Su precio es inferior al de una copia fotográfica, y suelen ser hechas por fotógrafos de alto nivel profesional, que eligen con cuidado la escena y el momento, gozando de belleza compositiva, perfección técnica y cuidada impresión. A medida que se viaja, se incrementa el número de postales conservadas, que se convierten en "colección" casi sin quererlo, a veces con un objetivo de uso profesional o para el intercambio.



Postal humorística, posiblemente de la década 1920-30. Fotografiada en estudio, con accesorios artificiales, resulta muy reveladora de la situación cultural en la época que las mujeres comenzaban a romper las convenciones. Quizás se dirigía al mercado consistente en los novios de chicas *modernas*.

6 USOS DE LAS POSTALES

A finales del siglo XIX funcionaron en Barcelona varias sociedades de *cartofilia* o atracción por la carta postal, que llegaron a editar dos revistas: *Hispania* la primera, y entre 1901-1909, *España Cartófila*. Los avatares históricos del país pronto las arrinconaron y los aficionados al coleccionismo se dedicaron a los sellos u otros objetos. En la década de 1970-80 renació la cartofilia. Según los especialistas, el inicio del coleccionismo solía orientarse hacia la postal romántica o modernista, dividida en temas tales como: niños, toreros, parejas,... A medida que se ampliaba el número de postales, se acotaban más los temas, como en el caso de los coleccionistas dedicados a la gastronomía, las diligencias, gigantes y cabezudos, marina militar española, bomberos, etcétera. Pero el campo que cuenta con el mayor número de aficionados es el local o regionalista. Se suele comenzar con la ciudad natal, la de residencia o de veraneo, ampliándolo luego a localidades próximas y muy a menudo a toda la provincia.

Un experto en postales regionales es Martín Carrasco, quien fue vicepresidente de la Sociedad Española de Cartofilia, fundada en Madrid en 1983 y que cuenta con más de un centenar de miembros y una revista. En su opinión,

El tema del regionalismo es el más importante a nivel internacional. Se busca el pueblo y la calle donde uno nació, oficios y costumbres desaparecidas, como un reencuentro con un pasado que quizás no se ha conocido. Con un socio elaboré un catálogo sobre las postales de Asturias, que es mi tierra y colecciono desde siempre. Hemos identificado postales a partir de 1890, aunque es muy raro encontrar las del siglo pasado. En total, yo poseo unas 4.000, aunque calculamos que se han impreso hasta ahora unas 15.000 relacionadas con Asturias, cerca de la mitad editadas allí mismo por fotógrafos locales, y el resto por Hauser y Menet, impresores de París, etc. En concreto, Hauser y Menet sacó series estupendas, pero debido a sus periódicas renovaciones de material, no ha conservado las antiguas. En España es difícil este mercado, porque la gente no suele desprenderse de sus postales, ya que al estar escritas no se quiere que las pueda leer nadie ajeno. Tampoco es fácil distinguir qué postal vale y cuál no, ya que no contamos con investigaciones históricas ni catálogos orientativos. Pero como a todos nos suelen gustar las bonitas y las que reflejan un mundo ya desaparecido, su precio está aumentando mucho. Respecto al coleccionismo, el núcleo mas activo se halla en Cataluña, con un Círculo Cartófilo y su correspondiente revista. Tenemos contacto con otros grupos de Valencia, Bilbao, San Sebastián y Sevilla, y el futuro es prometedor (Entrevista realizada en 1985).

Hacia 1980 se puede situar el *renacimiento cartofílico*, al incluirse las antiguas tarjetas postales entre los objetos a la venta en tiendas de sellos o antigüedades, y abriéndose tiendas dedicadas sobre todo al coleccionismo de carteles y fotos de cine, revistas y postales.

A medida que se ha incrementado la afición, la postal se ha vuelto objeto de negocios e incluso de inversión. En 1982 la casa de Madrid *Filatelia Hobby* comenzó a organizar subastas de postales, que en movían millones de pesetas. En 1984 se pagaron 45.000 pesetas por la primera tarjeta privada emitida en España. Temas muy cotizados son los

6 USOS DE LAS POSTALES

de la Guerra Civil, la monarquía y las antiguas postales de Cuba. La cartofilia es un hermano menor de la filatelia, y se calcula que el 70 % de los coleccionistas postales también lo son de sellos.

Y para terminar con esta breve aproximación al mundo de la postal, señalemos que en Francia se calcula que existen más de 100.000 coleccionistas de este postales. Y que internet se está convirtiendo en gran suministrador de nuevos tipos de postales.

6.1 El caso de E. S. Curtis

Para profundizar en la problemática de la *pose* y su relacionada *recreación*, acudiremos a un fotógrafo que se dedicó obsesivamente a la labor de documentar unas prácticas culturales en vías de extinción, y que supo utilizar las postales para divulgarlas entre el gran público.

Edward S. Curtis (1868-1952), se interesó por los indígenas norteamericanos al trabajar como fotógrafo en la expedición enviada a Alaska en 1899 por un magnate de los ferrocarriles. A partir de ese momento, pasó más de treinta años recopilando notas etnográficas y grabando leyendas y biografías de los miembros de buen número de tribus indias, al mismo tiempo que les tomaba más de 40.000 fotos y grababa 10.000 canciones. Parte de este material fue publicado en *The Indians of North America*, alcanzando la cumbre de su fama con el volumen XX un poco antes de 1930. Curtis luego emigró a Hollywood, trabajando con Cecil B. de Mille como fotógrafo de sus epopeyas bíblicas, y ya anciano murió allí en la miseria.

En sus fotos de indios, Curtis aplicaba la misma técnica que había desarrollado en Seattle para retratar a los burgueses y conservar el recuerdo de sus bodas y ceremonias. Un ambicioso film puede ejemplarizar su modo de trabajo. Curtis pasó tres temporadas entre los kwakiutl de la isla de Vancouver, filmando una película de ficción, de amor y guerra, que revivía mitos y danzas tradicionales, ambientados en escenarios en los que trataba de reconstruir las formas culturales anteriores a la llegada del hombre blanco (en 1790). Con el título *En tierra de los cazadores de cabezas*, y 47 minutos de duración, su laboriosa película se estrenó en 1914, pero tuvo una vida comercial demasiado breve para costear todo el trabajo de documentación etnográfica que había requerido. Esta historia épica y romántica fue un fracaso económico, pero sirvió como precedente para el *Nanook* de Flaherty. Por querer mostrar a sus sujetos en un ficticio estado primitivo de la preconquista, fue acusado por el reputado antropólogo Franz Boas de usar métodos anticientíficos, aunque una comisión nombrada por el presidente Teodoro Roosevelt dictaminó a su favor. Pero el rechazo de su obra por Boas, fue seguido por el de la comunidad antropológica.

Admiradores de la película la mostraron en 1967 en las comunidades donde había sido rodada, ante algunos de sus protagonistas aún vivos, quienes ayudaron a montar una banda sonora con voces, cánticos y música instrumental apropiados. La nueva versión sonora, con

6 USOS DE LAS POSTALES

su título cambiado a *En tierra de las canoas guerreras* se reestrenó en 1972 suponiendo el redescubrimiento de un esforzado artista y etnógrafo, adelantado a la época que le tocó.

Actualmente sus fotos se consideran opuestamente como:

Productos de una romantizada visión decimonónica de los Nativos Americanos y criticada por su carácter racista y etnocéntrico (Lyman 1982). Al mismo tiempo, las imágenes de Curtis pueden examinarse por su valor para los Nativos Americanos contemporáneos que desean usarlas para construir su identidad cultural (Lippard 1992)¹.

Vamos ahora a analizar respecto a la *pose* algunas de sus fotos, reproducidas por Watson². Las copias originales se conservan en la Librería del Congreso de los EEUU, donde fueron depositadas a fin de obtener los derechos de autor, para ser vendidas como postales. En el tránsito del siglo XIX al XX, cuando las culturas indígenas estaban derrotadas y dejaron de ser un peligro en las nuevas fronteras, el público tomó un súbito interés por sus formas de vida a punto de desaparecer. Los indígenas simbolizaban la inocencia del primitivo pueblo americano, cuando el ferrocarril, las minas y el telégrafo absorbían al Oeste dentro de la economía de los blancos. Las tradiciones indígenas se convertían en espectáculo turístico, y en la explotación-consumo capitalista del lejano Oeste, llegaban a organizarse "expediciones fotográficas", especialmente en busca de rituales exóticos. Este es el contexto dentro del que surge el mercado turístico de las *postales de indios*, de autores como George Wittick, los hermanos Miles y el mismo Curtis.



Es apreciable el romanticismo transmitido por las postales de Curtis,

1. Jay Ruby: "Visual Anthropology", en *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, Levinson y Ember (eds.), Holt and Co., New York, 1996, vol. 4: 1346.

2. Kenet J. Watson.: *Imágenes de los indios de Norteamérica*, Dist. A. Mateos, Madrid, 1997.

6 USOS DE LAS POSTALES

habiéndose averiguado hace poco que los indígenas le mostraban de su vida sólo los aspectos que a ellos les convenía. Curtis deseaba describir con realístico detalle los objetos y actividades cotidianas (mujeres descarnando pieles o acarreado ramas, 1908) y se dejaba guiar por una pretensión artística (tipis reflejadas en el lago, 1910), que podríamos considerar semejante a la de sus sujetos: ¿no se busca el placer estético en todas las culturas, tanto en la decoración de sus utensilios como en los adornos corporales y emplazamiento de las viviendas? A este respecto, un fenómeno curioso es la actual pasión de la juventud occidental hacia los anillos que agujerean el cuerpo, forma de expresión estética que se consideraba propia de pueblos primitivos y culturalmente atrasados.

Curtis, en busca de la belleza compositiva, colocaba a sus personajes (recolectoras de frutos de cactus gigantes, ante los que posan con los recipientes sobre la cabeza, 1907), llegando en ocasiones a la simulación (guerrero ejecutando la Danza del Sol, traspasados sus músculos pectorales por unas cuerdas tensadas a un palo, fotografiado por la espalda en contraluz, en una majestuosa postura, 1908; kwakiutl observando espantado la momia humana puesta a secar, con una elevada dosis de truculencia, 1910). En estos casos, si bien las mujeres podrían estar efectivamente realizando dicha actividad, el danzante parece que está representando para la cámara, y en cuanto al ritual funerario, el personaje maquillado no es otro que su asistente, medio amerindio, al que a veces utilizaba para escenas rituales que de modo verdadero no le dejaban tomar. Se trata de *puestas en escena*, incluso recreaciones teatrales, es cierto. Pero también lo es el que nos permiten vislumbrar con bastante rigor descriptivo unas situaciones culturales que de otro modo no se hubieran podido documentar gráficamente.

Volvamos a su encarnizado enemigo académico Boas, quien entre 1888 y 1900 había realizado grabaciones fonográficas de canciones y cuentos de los antes citados kwakiutl de Vancouver. En su último trabajo de campo en 1930 -cuando ya contaba más de 70 años de edad y era reconocido como el fundador de la moderna antropología en los Estados Unidos- filmó diversos aspectos de la tecnología de esta cultura, así como sus danzas, juegos infantiles y oratoria. Su idea era utilizar estas imágenes para un estudio de los gestos (que no llegaría a completar) y como complemento de unas 10.000 páginas de etnografía escrita sobre este grupo indígena canadiense. Pues bien, entre sus filmaciones hay varias *recreaciones*: rituales danzas y discursos nocturnos en interiores, que se grabaron de día en exteriores y sin público, en puestas en escena ficticias para la cámara. Sobre ello opina Ruby:

Este metraje sólo tiene sentido si uno considera que los eventos conductuales removidos de su contexto normal, social y físico, conservan suficiente validez como para revelar pautas de cultura³.

3. Jay Ruby: "Franz Boas and early camera study of behavior", en *Kinesics Report*, Univ. de Temple, 1980: 7

6 USOS DE LAS POSTALES

Lo que es válido para uno, debería serlo igual para el otro.



Curtis tomó en 1910 esta imagen de un supuesto hechicero kwakiult frente a una momia que parece aterrorizarle. Aunque fuera una puesta en escena, la indumentaria del personaje, la propia momia y el entorno, son auténticos. Posiblemente no se conserven otros documentos gráficos sobre este tema. Su valor etnológico parece indudable, a pesar de la *recreación* de la situación.

PARA UN ANÁLISIS FOTOGRÁFICO

Parece indudable el interés del estudio de las imágenes fotográficas desde el ámbito de la comunicación humana, y para ello se puede contar con las herramientas que aporta la antropología visual. Tanto las fotos obtenidas en investigaciones etnográficas, como las procedentes de cualquier autoría para usos diversos, pueden aportar valiosas informaciones culturales, siempre que se las interroge adecuadamente.

Antes de proceder al estudio de estos productos icónicos que han caracterizado casi dos siglos de la historia de la Humanidad, es necesario establecer rigurosos ejes/categorías que permitan su eficaz clasificación y posterior comparación.

Para ello, pediremos ayuda a disciplinas complementarias. Por un lado, la iconología tal como ha sido desarrollada por Panofsky y Gombrich para la interpretación de las obras de arte, permitirá abordar las fotos desde su vertiente puramente icónica, buscando descifrar los temas representados. Por otro lado, desde la antropología se utilizarán diversas metodologías comparativas, que nos facilitarán ubicar las obras en sus contextos actuales e históricos, y nos permitirán comparar sus formas de expresión y modos de comunicar los significados.

7.1 La iconología

Definida esta disciplina como "ciencia de la interpretación de los contenidos simbólicos de las imágenes", desde su inicial aplicación a las obras pictóricas se puede ampliar su campo de operación al de las imágenes fotográficas.

Han sido los miembros de la *Escuela de Warburg* los que desarrollaron esta nueva ciencia. El fundador fue el alemán Aby Warburg (1865-1929) estudioso del Renacimiento temprano que se dedicó a buscar sus modelos artísticos en la Antigüedad pagana. Influido por los historiadores de las religiones (especialmente Mannhardt y Frazer) que pretendían entender los orígenes de las religiones griega y romana a través de las costumbres de las tribus paganas contemporáneas, en 1895-6 viajó por los EE UU para estudiar las formas de vida de los indios pueblo

7 PARA UN ANÁLISIS FOTOGRÁFICO

de Nuevo México. Allí descubrió nuevas relaciones entre la religión y el arte, si se consideraba al arte como abarcador de toda imaginería. Fue un viaje hacia los prototipos:

Sean cuales fueren los diferentes medios, las formas de expresión inventadas se transmiten a través de culturas distintas; los procesos de crear y heredar son comunes tanto para América como para Europa¹.

Enriquecido por esta experiencia, volvió a Florencia para aprender más sobre la naturaleza del Renacimiento. Como había visto el paganismo en vivo, el problema del Renacimiento se le apareció ahora bajo una nueva luz, y empezó a adivinar por qué los pintores florentinos tomaron prestadas las formas de expresión de sus antepasados paganos. Y se convirtió en el historiador de aquellas imágenes simbólicas que había creado el mundo antiguo y que sobreviven en la Europa moderna. De regreso en su Hamburgo natal, con el dinero de su herencia creó una biblioteca para el estudio general de las influencias clásicas, postulando una historia del arte nueva y ensanchada, que no se detuviera en ninguna frontera, que incluyera todos los períodos y muchas ramas del saber humano. En 1921, a partir de esta biblioteca, constituyó formalmente el Instituto Warburg. Un estudio como el suyo no podía limitarse al arte; puesto que su propósito era la psicología histórica, las formas artísticas habrían de estudiarse en relación con otras expresiones de la mente humana. Y mostró gran preocupación por las imágenes como la expresión recurrente, pero variable, de lo que es fundamental e inmutable en la mente humana. En palabras de su discípulo y continuador Saxl: "Nos enseñó que nuestros problemas esencialmente afectan tanto al mundo antiguo como al nuevo"².

A partir de las investigaciones del Instituto Warburg se fue desarrollando la llamada *escuela iconográfica*. Un papel decisivo en su organización fue ejercido por el ya mencionado Fritz Saxl (1890-1948), que si bien era especialista en la historia del arte, defendía que "lo que pueda demostrarse aquí, puede demostrarse en otros campos"³. Para él, la historia del arte debía equivaler a la historia de la visión artística, y la explicación histórica de un cuadro no lleva necesariamente en sí misma al disfrute emocional de sus cualidades. Y no cejó en insistir en la importancia del conocimiento de la historia de las imágenes para la mejor comprensión tanto de la literatura y la política como del lenguaje religioso.

- Uno de los teóricos del Instituto Warburg que Saxl apoyó fue Erwin Panofsky (1892-1968), quien mejor sistematizó el *método iconográfico* para el estudio de las imágenes artísticas, así como llevó a su cumbre la

1. Recogido por Fritz Saxl: *La vida de las imágenes*, Alianza, Madrid, 1989:293.

2. *Ibidem*:290.

3. *Ibidem*:12.

7 PARA UN ANÁLISIS FOTOGRÁFICO

iconología. Para este autor eran cruciales las conexiones (tanto en estilos como en significaciones) entre categorías formales y la matización que comportan en el pensamiento coetáneo. Profundizando en las conexiones entre imagen y significación, entre forma y contenido, insistía en recalcar que *todo testimonio humano tiene que ser situado en el tiempo y en el espacio*. Las observaciones deben ser interpretadas, y a su vez, estas interpretaciones deben ser ordenadas en un sistema coherente. Para que algo se considere obra de arte, tiene que tener una significación estética. Y para su estudio, se deben confrontar monumentos y documentos.

Para Panofsky, la iconografía es la "rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma." Luego define al *contenido* como opuesto a mero asunto -siguiendo a Peirce- como "aquello que una obra delata, pero no exhibe"⁴. Para él, el problema específicamente artístico que la obra plantea no está limitado a la fijación de los valores formales, sino que incluye la estructura estilística, el asunto y contenido, y el sistema de conceptos artísticos fundamentales en el que las obras de arte se inscriben.

En su propuesta metodológica destacan tres fases analíticas: a partir de las formas puras, cuya correcta identificación es tarea de la descripción pre-iconográfica, se deben descubrir los diversos *motivos* artísticos (*contenido temático primario*), que al relacionarse y combinarse entre sí van a expresar *temas o conceptos* que deben ser identificados por el análisis iconográfico estricto (constituyendo el *contenido temático secundario*, pudiendo los 'motivos' portadores de este significado ser llamados *imágenes*, y sus combinaciones, *historias y alegorías*), hasta llegar al descubrimiento e interpretación de los *valores simbólicos* transmitidos por las imágenes (interpretación que requiere cierta 'intuición sintética' y es el objetivo de la iconografía en su sentido más profundo, lo que constituiría la *síntesis iconográfica*). Todo esto, teniendo en cuenta los sutiles cambios que cada época va aportando a la interpretación de los motivos y temas⁵.

- Otro estudioso que en sus inicios como historiador del arte se especializó en el Renacimiento, y se puede considerar epígono de la *escuela iconológica de Warburg*, es Ernst H. Gombrich (1909-2001), cuyos análisis reflejan tanto la tradición formalista alemana como la naciente escuela psicoanalítica freudiana, con las que mantuvo estrechos contactos. Se le considera "el padre y el mejor exponente de la semiótica de las artes, un verdadero puente entre iconología y semiótica"⁶.

Su tema fundamental es el del cambio de los modos de representación pictórica a través de los siglos, buscando las razones del

4. Erwin Panofsky: *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 1992:XXI.

5. Resumido de su introducción al libro anterior, pp.13-37.

6. Omar Calabrese, *El lenguaje del arte*, Paidós, Barcel., 1987:cap. 1.7.

7 PARA UN ANÁLISIS FOTOGRÁFICO

cambio de estilo, entendido como un complejo de signos y normas. Y considera que la *representación pictórica* no es más que una ilusión, incluso en los casos del 'realismo' más aparente, puesto que está siempre determinada por convenciones, por una articulación esquemática de lo que ya se sabe, por normas que organizan la percepción y la transfieren técnicamente en un lenguaje. Con un aparato científico en el que utiliza por igual las teorías de la percepción visual, la psicología experimental y la información, junto a las doctrinas clásicas de la pintura, intenta delinear una teoría de la representación basada en 'lo que se sabe' y no en 'lo que se ve', que culmina con la afirmación de que ningún artista puede pintar lo que ve prescindiendo de todas las convenciones que constituyen el sistema de la pintura.

Para proceder a la *lectura de la imagen*, dice que intervienen el código, el texto y el contexto (expectativas previas basadas en la tradición), acudiendo el espectador al surtido de imágenes almacenadas en su mente. Respecto al rol de las convenciones en la construcción de la imagen, que son una tabla de equivalencias que hay que aprender, intervienen el método o idioma representacional y el significado ("nuestra supervivencia depende en ocasiones de nuestra capacidad para reconocer rasgos significativos."). Ante el problema de ¿qué parte de nuestro mundo es naturaleza y qué parte es convención?, proclama que nuestros sentidos sirven para aprehender no formas, sino significados, y que reconocer una imagen es un proceso complejo que pone en juego facultades humanas, tanto innatas como adquiridas. Respecto al significado, dice que no depende del parecido (que sólo existe cuando hay un concepto de comparación) y que nos lleva a la convención, y no al revés⁷.

Con Gombrich se da un paso decisivo en entrelazar la historia del arte con la antropología y la historia de las religiones, con la psicología, e incluso con disciplinas históricas contemporáneas. Y junto con Pierre Francastel, se le puede colocar como iniciador de una tendencia microsociológica del arte, por propugnar que en el análisis de la obra de arte se tengan en cuenta las categorías que definen el comportamiento social en un ambiente específico, como la *institución-arte* (y por lo tanto: las actitudes mentales, las expectativas y las preferencias de público y artistas, las disposiciones psicológicas y otras).

Y tales son las ideas-fuerza de la iconología, que ofrecen múltiples aportaciones para el análisis de las imágenes, tanto fotográficas como cinematográficas. En ambos casos, el pasado artístico está presente.

7.2 La antropología cultural

Todas las fotografías son productos culturales, y se hallan inmersas en una cultura determinada. Y este factor cultural se debe tener en cuenta desde una doble perspectiva: en lo que se refiere a los autores, su

7. E. H. Gombrich: *La imagen y el ojo*, Alianza, Madrid, 1993:261-279.

7 PARA UN ANÁLISIS FOTOGRÁFICO

selección de formas e ideas; y respecto a los espectadores, las claves interpretativas que les ofrece su propia cultura. La disciplina científica que tiene a su cargo el estudio de las manifestaciones culturales es la antropología, que nos puede aportar aprovechables elementos de juicio para el análisis de las imágenes fotográficas, como se ha mostrado en el capítulo dedicado a la foto etnográfica, con unos planteamientos que se pueden extender al resto de las fotos.

- Una obra que se está redescubriendo es la del investigador soviético Mijail Bajtin (1895-1975), a partir de sus teorías sobre la especificidad cultural, la comprensión creativa y, especialmente, la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento⁸. Bajtin es uno de los máximos exponentes de las teorías contemporáneas sobre la crítica literaria y la novela, y su trabajo se puede ubicar en la intersección de varias de las corrientes dominantes en las ciencias humanas de nuestro siglo - formalismo lingüístico, freudomarxismo, etnohistoria-. De sus variados campos de actividad, el que más nos puede interesar aquí es su esfuerzo por identificar, a través de diversos sistemas culturales, los fundamentos míticos, las expresiones rituales y los mecanismos de producción de sentido del carnaval o la fiesta popular en su sentido más amplio. Allí encuentra una concepción cíclica del tiempo, un papel regenerador de los reinados provisionales, división entre bandos enfrentados, vuelco del orden establecido, ambivalencia de las imágenes rituales. Y propone el concepto de *sistema de imágenes*, para explicar la suma de creencias, acciones y comportamientos que están conectados con las expansiones festivas populares, y que han conseguido sobrevivir a través de los siglos y a pesar de las persecuciones, tanto por parte de las autoridades civiles como de las religiosas. Este *sistema de imágenes* se fue configurando a partir de formas rituales y espectáculos carnalescos para dar lugar al 'realismo grotesco'. Las imágenes (verbales y materiales) centrales en este sistema están relacionadas con la fertilidad, el crecimiento y la superabundancia. Son de tipo colectivo, y su rasgo más sobresaliente es la degradación (como parte del proceso de regeneración) con un acentuado sentido topográfico (lo alto -delicado- y lo bajo -soez-). Y tales imágenes grotescas ya existieron en la mitología y el arte arcaico de todos los pueblos.

Esta modalidad del realismo se fue formando a lo largo de milenios, se amplió con un sentido nuevo al absorber las nuevas experiencias e ideas populares, y se refinó al adquirir nuevos matices, funcionando como arma poderosa para el dominio artístico de la realidad. Al conectarse con los cánones clásicos y sufrir la influencia de la concepción burguesa, pasó a convertirse en el 'realismo renacentista'. Hablando luego del estilo artístico de Rabelais, encuentra que sus *imágenes literarias* están basadas en la realidad, reflejando con enorme precisión de detalles:

8. Mijail Bajtin: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (1965), Alianza, Madrid, 1990.

7 PARA UN ANÁLISIS FOTOGRÁFICO

objetos, lugares y personajes vinculados a la vida del autor, así como situaciones referidas a la actualidad política de su época y a las fiestas populares.

- Las aportaciones de Claude Lévi-Strauss (Bruselas, 1908) a la antropología estructural le convierten en autor de referencia inexcusable. De entre su vasta producción, el libro que más interés creo que ofrece para incluir en las metodologías para el análisis de las fotos es *La vía de las máscaras* (1979), donde procede a comparar dos máscaras en apariencia totalmente diferentes, utilizadas en sus ritos por dos grupos étnicos del estuario del río Frazer (en la Columbia Británica).

En esta investigación parte de la hipótesis de que las máscaras son equiparables a los mitos, ya que en ambos casos su sentido se encuentra en su *grupo de transformaciones*. Admitiendo que la forma y el contenido poseen la misma naturaleza cultural, que las relaciones de transformación entre mensajes son equiparables al existente entre sus formas, Lévi-Strauss se esforzará por demostrar que, dada la vinculación entre la máscara y el mito que sustenta el ritual en el que se usa, es factible extender a estas obras de arte el mismo método de análisis diseñado para el estudio e interpretación de los mitos. Tras un análisis de los mitos locales y de la cultura de ambos grupos, procede a una comparación de la forma plástica de estas máscaras, lo que le permite definir un *campo semántico* en cuyo seno se completan las funciones respectivas de cada una. Y al verificar que existe un paralelismo entre los elementos semánticos de cada una de las dos máscaras, demuestra su hipótesis inicial: "Igual que el mito, una máscara niega tanto como afirma"⁹.

- Otro gran antropólogo cultural, desgraciadamente poco conocido fuera de España, es el polifacético Julio Caro Baroja (1914-1995). Como gran modelo metodológico, diseñado por él para el estudio comparativo de los rituales festivos, tenemos el *análisis morfo-histórico-cultural*, que a partir de un enfoque dia-sincrónico de las variantes formales de los hechos culturales, permite su rigurosa comparación y posible interpretación. Creo útil y válido aplicarlo a cualquier producto cultural, manteniendo su mismo rigor en cuanto a las fuentes de información y minuciosidad de los análisis.

Apenas ha teorizado D. Julio sobre las imágenes, a pesar de ser un excelente dibujante etnográfico. Tan sólo en su ensayo "Sobre arte primitivo y arte popular"¹⁰ ofrece algunas ideas, como destacar la plasticidad y variedad de sistemas expresivos de las artes populares, que analiza bajo un doble aspecto:

a) Sus *formas*, obligadas a la utilidad, dependientes del uso de las materias primas, la experiencia técnica, el tiempo dedicado y la destreza

9. Claude Lévi-Strauss: *La vía de las máscaras*, Siglo XXI, México D.F., 1985:124.

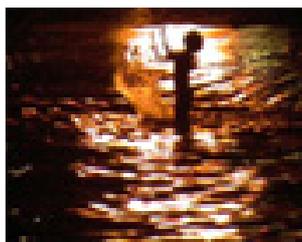
10. Julio Caro Baroja: en *Arte visoria*, Tusquets, Barcelona, 1990:187-209.

7 PARA UN ANÁLISIS FOTOGRÁFICO

del autor-artista, que adoptan diferentes estilos y relevan de la estética.

b) La *voluntad de representación*, en un determinado ámbito cultural, para que tales objetos cumplan con un triple objetivo: utilidad + arte + esoteria (magia/religión).

Pero, para el artista decorativo actual, la forma decorativa es más importante que la significación, con lo que se está prescindiendo de la intencionalidad, del significado, para quedarnos con formas muertas.



Hay otro aspecto de los aportes de esta disciplina cultural, el relativo a la *antropología visual* como rama específica de la antropología conectada con los diferentes medios de expresión visual, y que ya se ha abordado en el capítulo 5.

Con ella se introducen nuevas posibilidades de análisis, expresión y divulgación del conocimiento antropológico. Se distinguen dos grandes ejes de acción en esta nueva disciplina:

a) En primer lugar, tenemos la dependencia contextual que presentan la fotografía y el cine para su adecuada interpretación, siendo igual de significativas las presencias [+] como las ausencias [-]. Estos modos de expresión son productos culturales asequibles como *artefactos*, por lo que se deben analizar por igual su forma, uso, motivo y significado. Y esto nos lleva a la pregunta crucial de ¿cómo se crean los significados? Para responder, la antropología ofrece su aportación sobre los mecanismos de *representación*.

Respecto a los modos de representación dominantes, es un hecho que responden a las formas culturales euro-americanas. Como consecuencia, nos enfrentamos a un dilema central en la *política de la representación*:

¿Puede un autor [...] enraizado en una cultura, en un sexo, producir jamás una representación de otra cultura o sexo que no sea, en alguna medida, un estereotipo?¹¹.

Y, desde el punto de vista del espectador, el dilema equivalente: ¿puede aplicarse una nueva comprensión cultural, una *nueva mirada* sobre los documentos culturales visuales? Sobre este punto, se está descubriendo en las ideas de Bajtin sobre el dialogismo o comprensión cultural, un favorable apoyo intelectual.

b) Por otro lado, tanto las fotos como los filmes cada vez tienen más importancia en la descripción y la formulación de un pensamiento antropológico. La imagen ha pasado de ser un documento

11. Leslie Devereaux (ed.): *Fields of Vision*, Univ. of California, Berkeley, 1995:15.

7 PARA UN ANÁLISIS FOTOGRÁFICO

complementario a convertirse en parte integrante de la investigación, que permitirá al espectador (confrontado a los dilemas de la representación) otras posibles interpretaciones.

El discurso etnográfico icónico, que es una modalidad científica de las imágenes documentales, constituye una exploración creativa de la realidad, en la que se intentan conciliar los criterios puramente etnográficos con los estéticos, propios de una obra de expresión. Lo que provoca una tensión conflictiva entre la búsqueda del realismo y los deseos estéticos, la belleza formal tal como es valorada en una cultura determinada. Otra tensión paralela es la existente entre la *descripción* y el *drama* o fuerza narrativa, manifestada ya por John Grierson en su formulación de los principios del documentalismo, y acudiendo a *Nanook* de Flaherty como ejemplo, al diferenciar el método descriptivo que puede reflejar las cualidades superficiales de un fenómeno y el método que de modo más 'explosivo' revela su naturaleza real, profundizando en la vida de los personajes, que se nos muestran en su total cotidianidad.

Aquí se puede equiparar la posición del fotógrafo con la del cineasta, cuando buscan los mismos objetivos con distintos medios tecnológicos. La realización de un filme con fines etnográficos impone al cineasta que se elige la posición de observación participante, una inserción específica entre las personas filmadas, que a su vez ejercen una puesta en escena por su modo de presentarse, en la vida y frente a la cámara, por los que se les deberán considerar como *coautores*. Y que tienen derecho a expresar su *voz subjetiva*. El cine documental tiende a engendrar una categoría de realizador, el etnólogo-cineasta, que filma tanto como pone a punto herramientas de reflexión, lo que puede revertir luego en el cine de ficción.

Por último, en 1989 Renaud propuso la búsqueda de una *antropología cultural de las superficies*, como necesario cuestionamiento teórico de esas operaciones técnico-lingüístico-estéticas de puesta en superficie que se llaman *escena* (teatro, opera), *cuadro* (pintura, grafismo), *fachada* (arquitectura), *cliché* (fotografía) o *pantalla* (cine, tv, vídeo, infografía), y que apenas han sido tomadas en consideración por los científicos sociales. Ante la tradicional y ya caduca aproximación metafísica a lo Imaginario, este nuevo planteamiento,

Sería capaz de rendir cuentas de las mediaciones visuales, al mismo tiempo técnicas, semánticas y estéticas, que organizan (especular y especulativamente) la producción y la reproducción de los Sujetos humanos concretos de una Cultura especial¹².

Para que estas aportaciones teóricas y metodológicas sean eficaces, hará falta diseñar modelos de fichas comparativas.

12. VV.AA.: *Videoculturas de fin de siglo*, Cátedra, Madrid, 1990:18.

8 MODELOS DE FICHAS

Para establecer productivas comparaciones entre diversas obras fotográficas, con las metodologías avanzadas en el anterior capítulo, es necesario elaborar una ficha-tipo. Que ha de cumplir con dos requisitos básicos: eficacia y simplicidad; que aporte el máximo de datos relevantes sin que se convierta en tan densa que luego no se pueda utilizar. Y para ello será útil inspirarse en trabajos precedentes, que aunque no se refieran estrictamente a las fotografías, tengan bastante conexión.

Moles, enfrentado a los métodos de estudio de esos millones de imágenes que constituyen nuestra *iconosfera*, y que en parte se archivan en iconotecas, opina que:

Es posible considerar a las imágenes en su generalidad y buscar una clasificación *eidética* [por semejanza] basada esencialmente en criterios morfológicos ya establecidos: iconicidad, complejidad, calidad, estandarización, historicidad, valor estético, funciones sociales, magnitud y reproductividad,

y al plantearse el problema de la construcción de la clasificación analítica de una iconoteca, se pregunta si:

¿es posible realizar un lenguaje documental suficientemente adecuado a lo real representado, para que el individuo que quiere explicitar su necesidad de imágenes en ese lenguaje pueda acceder a una imagen que le satisfaga? (En otras palabras,) ¿podemos proporcionar una herramienta que permita expresar a partir de un discurso icónico que se extendería progresivamente en especificaciones cada vez más detalladas? [...] Si es así, disponemos entonces de una teoría de la imagen más o menos identificada con la lógica interna de ese lenguaje documental¹.

Por tanto, para este autor cualquier modo de clasificación analítica de una iconoteca equivale a una *teoría de la imagen*.

En cuanto a la *fototeca*, tal como suele existir,

1 Abraham Moles: *La imagen. Comunicación funcional*, Trillas, México, 1991:61-4.

8 MODELOS DE FICHAS

Es el almacenamiento de tesoros de imágenes, las cuales son sometidas a una clasificación que permite encontrarlas, es decir, identificarlas. Por esto, es partícipe de todos los métodos de clasificación de las imágenes, basados en su morfología externa (formato, calidad, iconicidad, historicismo, copyright, etc.), pero cuando alcanza algunos millones (*Life*, *Match*, *Rapho*, rebasan 20 millones de imágenes) debe apoyarse en un 'análisis de contenido'².

Más adelante regresaremos a estas ideas, pero ya se puede adelantar un hecho relevante: todos los modelos de fichas que se van a presentar, fueron elaborados con la intencionalidad de que sirvieran para la catalogación de fototecas. En nuestro trabajo, no va a ser ésta la finalidad, sino la de comparar varias unidades.

Sentadas estas precisiones, ahora pasaremos a Jean Cuisenier, quien en el prefacio de *Ethnophoto* -libro que luego se comentará-, advierte que en las fichas se deben obtener:

Informaciones que posibiliten una primera crítica del documento en su materialidad bruta [siendo] más difícil capturar el contenido icónico, porque esta aprehensión es inseparable del desciframiento de la misma imagen. [Para ello propone] atrapar los contenidos icónicos a través de descriptores, neutralizando en lo posible las distintas inversiones semánticas de los usuarios,

lo que es factible con los *thesaurus* o catálogos de materias, inspirados en los *árboles clasificatorios* de los naturalistas de la Ilustración, que tan útiles han sido para el avance científico.

En Francia, Garnier presentó en 1984 su *Thésaurus iconographique*, un sistema descriptivo de las representaciones icónicas, de excesiva complejidad.

- A partir de esta propuesta, y de la experiencia en el estudio de las imágenes medievales que tenía el Grupo de antropología histórica del Occidente medieval de la EHESS (Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, París), con el propósito de constituir una iconoteca fueron de modo progresivo elaborando un modelo de ficha, que publicaron en 1993 en el libro *Thésaurus des images médiévales* (Para la constitución de bases de datos iconográficos)³. En sus propias palabras, con esta ficha no pretendían

Un análisis exhaustivo de las imágenes, y todavía menos una interpretación de éstas, sino permitir al investigador encontrar rápidamente, al interrogar un número limitado de descriptores, las imágenes que necesitaba para su investigación (p. 3).

Al concebirla, habían privilegiado tres criterios: simplicidad, rapidez en el trabajo de indización y eficacia para el usuario de la base de datos. La finalidad de esta indización era producir un instrumento de investigación documental sobre la producción figurativa del Occidente

2 *Ibidem*:217.

3 Centre de Recherches Historiques de la EHESS, París, 1993.

8 MODELOS DE FICHAS

medieval, sin considerarla como "un análisis de la imagen, ni siquiera como una verdadera descripción de ella" (p.5). La eficacia pragmática fue su objetivo, y para no acumular datos ni entrar en complicaciones metodológicas, tuvieron que prescindir de muchos aspectos significativos, tales como elementos formales, vestimentas y, sobre todo, gestos y posiciones.

Entrando ya en la ficha de indización de cada imagen, se estructura en dos partes principales:

- A) Informaciones para la *catalogación*: número de referencia, lugar de conservación, registro y página, autor y título de la obra, fecha, origen.
- B) *Campos iconográficos*:
 1. Leyenda: breve enunciado resumiendo los principales aspectos de la imagen.
 2. Decorado secundario: respecto a letras y márgenes.
 3. Temas: acciones o disposiciones representadas.
 4. Personajes: identificación de las figuras antropomorfas.
 5. Lugares: espacios geográficos y simbólicos.
 6. Elementos naturales.
 7. Objetos: fabricados o transformados por el ser humano.
 8. Inscripciones. incluidas dentro de la imagen.

En el libro se presentan las diversas denominaciones de lo que puede incluirse dentro de cada apartado, resultando rápida la elección de la más apropiada, siempre que se cuente con un buen bagaje de conocimientos sobre la cultura medieval.

Ahora bien, esta ficha está planteada para aplicar a imágenes pictóricas y grabados medievales. Algunos de sus *campos iconográficos* nos pueden servir también para las imágenes fotográficas contemporáneas, pero las diferencias tecnológicas exigirán distinta aproximación, tener en consideración nuevos factores y desdeñar otros que no intervienen.

- Al enfrentarse con el problema de la catalogación de las 280.000 fotografías etnográficas y 135.000 cartas postales conservadas en el Museo Nacional de Artes y Tradiciones Populares de París, tras 30 años de experiencia sus documentalistas han elaborado otra ficha-tipo, publicada en 1997 en *Ethnophoto* (Tesoro para el análisis de la fotografía etnográfica en el dominio francés)⁴.

La indización también es aquí concebida como una ayuda para la investigación, que responde a un objetivo: alertar sobre la presencia de tal o cual elemento. Así, "el análisis consiste en una indicación de los

4 De Philippe Richard y Brigitte Lozza, editado por la Maison des Sciences de l'Homme, París, 1997.

8 MODELOS DE FICHAS

elementos que figuran en la imagen, una suerte de inventario iconográfico de las materias tratadas (para lo que es necesario) señalar el tema general, destacar los elementos originales, sin ahogar con detalles la base de datos", por lo que proponen una estructura de análisis simple.

El modelo de ficha es así:

- I.
 - a) Número de referencia.
 - b) Ubicación de la foto en el archivo.
 - c) Autor de la foto.
 - d) Soporte del documento.
 - e) Lugar de origen.
- II.
 - A) *Tipología*: tipo de documento que reproduce la foto y si es foto de escena, indicar el tema principal.
 - B) *Descripción*: Anotar elementos secundarios de la representación, que no se trataron antes pero merecen un descriptor.
 - C) Observaciones.

Como principios generales, partieron de: una estructura y un conjunto de nociones debidamente probadas en el museo, con la posibilidad de permitir introducir términos concretos en el seno de una estructura articulada sobre nociones abstractas. El resultado fueron 40 capítulos donde se organizaban 10.000 términos jerarquizados distribuidos en 14 niveles, donde se deberían poder incluir el conjunto de objetos, actividades o situaciones relacionadas con el estudio de la etnología en Francia. Por tanto, simultáneamente se contemplan términos concretos y nociones abstractas, todos ellos inmersos en la cultura francófona.

Aquí se otorga importancia a una serie de "palabras-instrumentales", tales como:

destacable, al tratarse de un documento raro;

utilización, si el objeto designa el desarrollo de una actividad;

reconstitución, si se representa una actividad desaparecida;

retrato, cuando un personaje posa en primer plano.

En revancha, no se señalan términos del tipo plano general o plano detalle, por considerarlos técnicos y no documentales. Esta información se indica recurriendo a los descriptores conectados con los personajes o principales elementos presentes en la imagen; por ej., se señala que se trata de un plano general al usar las palabras clave "con personaje", de un plano medio con "vestido de mujer" y de un plano detalle si se especifican los componentes de tal vestimenta, "chal, joya".

Este catálogo se compone de una lista razonada de términos (190 págs.) y otra lista alfabética (113 págs.).

Los autores advierten que no se trata de:

Una herramienta neutra para una representación de las imágenes. La elección de los temas abordados, la importancia que se concede a tal o cual concepto, la estructuración de los descriptores, el abandono de ciertos elementos de la realidad en

8 MODELOS DE FICHAS

beneficio de otros: todo es el resultado de una elección voluntaria, a la vez explícitamente buscada y constatada a posteriori (p. 4).

Y concluyen que, al no creer en los métodos perennes, si esta base de datos "significa un avance en relación a los ficheros tradicionales que la han precedido, sin duda no es más que una etapa hacia un sistema de mayor rendimiento y facilidad de uso" (p. 5).

Esta vía clasificatoria demuestra su eficacia cuando se trata de colecciones de fotos museísticas dentro de una cultura dada, pero no me parece práctica si el material a estudiar se compone de escasos documentos. Además de su desinterés por la técnica fotográfica en sí misma, que considero relevante.



Habitantes de un pueblo en Las Hurdes esperando la visita del rey Alfonso XIII en 1922, foto Alfonso. Este fue el ambiente recreado por el republicano Luis Buñuel en su famoso documental etnográfico.

- Finalmente, volviendo a la propuesta de Moles, éste enuncia tres tipos generales de indicaciones analíticas, que se pueden resumir en:

- 1) El individuo que se encuentra en la fuente misma de la fotografía debe proporcionar *él mismo* el pie de la ilustración.
- 2) Las imágenes son más fácilmente aprehensibles cuando se encuentran en grupo que cuando se encuentran aisladas.
- 3) Toda clasificación analítica es necesariamente deficiente. Por ello,

La clasificación siempre incluirá un *cajón de inclasificables* que duermen allí tranquilamente esperando que surja un nuevo concepto en la mente del clasificador al manipularlos, concepto que cristaliza cierta cuota de imágenes bajo un nuevo criterio de manipulación.

8 MODELOS DE FICHAS

Y clasificar resulta ser proyectar conceptos sobre un conjunto, que así se va diferenciando, pero,

El problema radica en saber si esta segmentación es operacional; en saber cuál es el mínimo de conceptos que permite definir mejor el grupo de imágenes,

lo que le lleva a proponer dos grandes modos de clasificación:

Uno es el más clásico: *la proyección de temas*, traducidos generalmente mediante *palabras clave*, que luego se agruparían en 'árbol' de subordinación documental (en la línea del ya mencionado tesauro de *Ethnophoto*);

El otro partirá de las imágenes y de su *valor connotativo* o *significante*, que permitirá construir algunas *matrices de similitud*.

Y propugna que "la investigación fotosociológica" se base en una mezcla a diferentes grados de ambos procesos⁵.

8.1 Una propuesta de ficha

En mis investigaciones etnológicas, me encontré ante la necesidad de diseñar modelos de fichas para aplicar al estudio comparativo de las fiestas populares y de las representaciones rituales de conquista.

En el primer caso, nos hallamos ante una multiplicidad de elementos que pueden intervenir, poseyendo a menudo tal complejidad, que el recurso a la descripción les haría singulares.

En el segundo caso, se trata de parlamentos teatrales, que a menudo se declaman durante varias horas, con numerosos personajes y peripecias. Tampoco serviría la vía descriptiva, porque nos ahogaríamos en datos. Aquí me resultó muy útil el método de Propp para el estudio de los cuentos maravillosos.

Pero esta vez, el objeto a fichar son documentos icónicos.

Después de haber estudiado los dos recientes modelos franceses ya reseñados y las ideas de Moles, traté de aprovechar sus propuestas en lo que me parecía útil para el objetivo buscado: facilitar el estudio comparativo de fotografías en cuanto objetos culturales.

Por un lado, se trata de abordar una foto que se encuentra en un sitio dado, como un objeto material que posee ciertas características físicas, que ha sido elaborado por una persona con determinada intención.

Por otro lado, describir-analizar el contenido de la imagen, para aislar los elementos significativos (explícitos e implícitos), tal como han sido puestos de relieve por el autor, lo que a su vez nos informará sobre su posición ante el referente.

En conjunto, considerar el doble plano de la expresión y del contenido; que la foto es signo indicial y simbólico; que lo que se muestra puede ser tanto como lo que se oculta; y que la opinión del autor está presente en la imagen.

5. Moles, op. cit.:218-221.

8 MODELOS DE FICHAS

A partir de las anteriores propuestas, he elaborado el siguiente modelo de ficha:

I. IDENTIFICACIÓN

- a) Número de catálogo
 - Procedencia
 - Soporte material
 - Formato
- b) Autor
 - Fecha de la toma
 - Lugar de la toma
 - Pie que acompaña la foto
- c) Tipología de la imagen
 - Técnica en la toma
 - Técnica en el acabado
 - Finalidad para la que se tomó

II. DESCRIPCIÓN

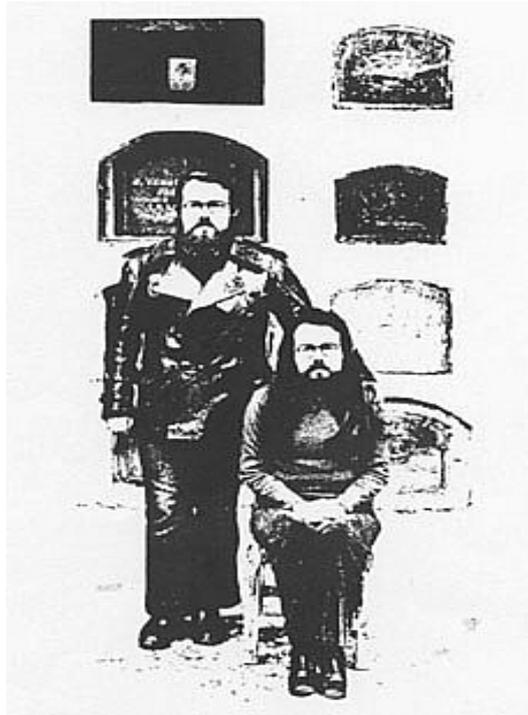
- a) Tema o Situación
- b) Espacio representado
- c) Acciones:
 - En 1^{er} término
 - En fondo
- d) Elementos:
 - En 1^{er} término
 - En fondo
- e) Observaciones:
 - Simbología
 - Otras

III. AUTORÍA DE LA FICHA

Persona, profesión, lugar, fecha

* Con dos ejemplos de aplicación de este modelo de ficha, se concluirá.

I.-



I. IDENTIFICACIÓN

- | | |
|---------------------------|--|
| a) Número de catálogo | <i>Ejemplo 1</i> |
| Procedencia | <i>Revista "Psicodeia" (Madrid, 1974)</i> |
| Soporte material | <i>Papel prensa / Blanco y Negro</i> |
| Formato | <i>Vertical (2 x 1)</i> |
| b) Autor | <i>Demetrio Enrique</i> |
| Fecha de la toma | <i>1973</i> |
| Lugar de la toma | <i>Cuenca (España)</i> |
| Pie que acompaña la foto | <i>-----</i> |
| c) Tipología de la imagen | <i>Transformada</i> |
| Técnica en la toma | <i>Pl. Gen. , Gran angular , frontal , luz solar</i> |
| Técnica en el acabado | <i>Fotomontaje repitiendo un elem. interno,</i> |
| | <i>Contrastada</i> |
| Finalidad | <i>Creativa</i> |

II. DESCRIPCIÓN

- | | |
|--|--|
| a) Tema o Situación | <i>Retrato de una pareja</i> |
| b) Espacio representado | <i>Ext. Cementerio</i> |
| c) Acciones: En 1 ^{er} término | <i>El posa de pie, ella sentada</i> |
| En fondo | <i>-----</i> |
| d) Elementos: En 1 ^{er} término | <i>Él con barba, gafas, chaquetón de cuero</i> |
| | <i>Ella con barba, gafas, pelo largo, silla</i> |
| En fondo | <i>Nichos con lápidas</i> |
| e) Observ.: Simbología | <i>Dominio del modelo masculino en la pareja</i> |
| | <i>heterosexual</i> |
| | <i>Burla del retratismo convencional</i> |
| Otras | <i>Muerte, Invierno , Clonación</i> |

II.-



I. IDENTIFICACIÓN

- | | |
|---------------------------|--|
| a) Número de catálogo | <i>Ejemplo 2</i> |
| Procedencia | <i>Revista "Anales del Museo Nacional de Antropología" (Madrid, 1998)</i> |
| Soporte material | <i>Papel prensa / Blanco y Negro</i> |
| Formato | <i>Vertical (3 x 2)</i> |
| b) Autor | <i>Demetrio E. Brisset</i> |
| Fecha de la toma | <i>1980</i> |
| Lugar de la toma | <i>Aldeire (Granada, España)</i> |
| Pie que acompaña la foto | <i>"N^a S^a del Rosario, Patrona de Aldeire, en cuyo honor se hace la función"</i> |
| c) Tipología de la imagen | <i>Reportaje</i> |
| Técnica en la toma | <i>Pl. Gen. , Gran angular , frontal , luz solar</i> |
| Técnica en el acabado | <i>Composición ajustada</i> |
| Finalidad | <i>Documento etnográfico</i> |

II. DESCRIPCIÓN

- | | |
|--|---|
| a) Tema o Situación | <i>Representación de teatro popular</i> |
| b) Espacio representado | <i>Ext. Plaza de pueblo</i> |
| c) Acciones: En 1 ^{er} término | <i>Espectadores de pie</i> |
| En fondo | <i>Un jinete se aleja del bando enemigo
Público rodea a los actores</i> |
| d) Elementos: En 1 ^{er} término | <i>Estatua de piedra blanca de la Virgen, de espaldas a la representación</i> |
| En fondo | <i>Tablado que figura un castillo, casas tradicionales con balcones engalanados,
actores con atuendo militar, un caballo
espectadores con ropa de calle</i> |
| e) Observ.: Simbología | <i>Dominio de la religión sobre el pueblo</i> |

8 MODELOS DE FICHAS

Otras *Tradicionalismo rural*
Fiestas de 'moros y cristianos'
El espectáculo bélico es popular

III. AUTORÍA DE LAS FICHAS

D. E. Brisset , antropólogo , Málaga , 20-02-2002.



Pirámide de Gizeh, El Cairo (2007), foto del autor.

Bibliografía

- BRISSET, Demetrio E.: *Los mensajes audiovisuales*. Málaga: Univ. de Málaga, 1996.
- Cadernos de Antropologia e Imagem* nº 2: "Antropologia e fotografia". Río de Janeiro: Univ. do Estado, 1996.
- CARPENTER, Edmund: "The tribal terror of self-awareness", en HOCKINGS (1995: 481-492).
- COLLIER Jr., John: "Photography and visual anthropology", en HOCKINGS (1995: 235-254).
- CRAWFORD, P.I. y SIMONSEN, J.K. (eds.): *Ethnographic film aesthetics and narrative traditions*. Aarhus: Intervention Press, 1992.
- DEVEREUX, L. y HILLMAN, R. (eds.): *Fields of vision*. London: Univ. of California Press, 1995
- DUBOIS, Philippe: *El acto fotográfico* (1983). Barcelona: Paidós, 1994 (2ª).
- EDWARDS, Elizabeth (ed.): *Anthropology Photographed*. New Haven: Yale Univ. Press, 1992.
- Su "Introducción" reproducida en *Cadernos ...* (pp.11-28).
- : "Photography and Anthropological intention in Nineteenth Century Britain", en *Revista de Dialectología ...* (pp. 23-48).
- GUBERN, Román: *La mirada opulenta*. Barcelona: G.Gili, 1987.
- GROSS, Larry: "Sol Worth and the study of visual communication", Introducción a *Studying Visual Communication*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1981.*
- HOCKINGS, Paul (ed.): *Principles of visual anthropology* (1975). Berlin: Mouton, 1995 (2ª).
- JEZEQUEL, Hervé: "La photographie dans la fête foraine", en *Ethnologie Française XXV-Mélanges*, 1995. Reprod. en *Cadernos ...* (pp.127-134).
- JONAS, Irène: "Mensonge et verité de l'album de photos de famille", en *Ethnologie Française XXI-nº 2*, 1991. Reprod. en *Cadernos ...* (pp.105-114).
- MACDOUGALL, David: "Beyond observational cinema", en HOCKINGS (1995: 115-131).
- MALINOWSKI, Bronislaw: *La vida sexual de los salvajes* (1929). Madrid: Ed. Morata, 1971.
- MARSHALL, J. y DE BRIGARD, E.: "Idea and event in urban film", en HOCKINGS (1995: 133-146).
- MEAD, Margaret: *Cartas de una antropóloga* (1977). Barcelona: Bruguera, 1983.
- : "Visual anthropology in a discipline of words", en HOCKINGS (1995: 3-10)
- NARANJO, Joan: "Fotografía y antropología: los inicios de una relación fructífera", en *Revista de Dialectología ...* pp. 9-21.
- PINNEY, Christopher: "The parallel histories of anthropology and photography", en EDWARDS (ed.), reprod. en *Cadernos ...* (pp.29-52).
- Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LIII-2º : "Perspectivas en antropología visual", CSIC, Madrid, 1998.
- RUBY, Jay: "Franz Boas and early camera study of behavior", en *Kinesics Report*. 1980. *
- RUBY, Jay: "Visual Anthropology", en *Encyclopedia of Cultural Anthropology*. D. Levinson y M. Ember (eds.), New York: H. Holt and Co., vol 4.
- SCHAEFFER, Jean-Marie: *La imagen precaria* (1987). Madrid: Cátedra, 1990.
- SCHERER, Joanna C.: "Ethnographic photography en anthropological research", en HOCKINGS (1995: 201-216).
- WATSON, KENET J.: *Imágenes de los indios de Norteamérica*. Madrid: Dist. A. Mateos, 1997.



Autorretrato en el Festival Internacional de Fotografía de Arlés (Fr), 1978.