

## **Acerca de las discursividades.**

En nuestro andar nos hemos encontrado con que la fotografía a tomado un sitio que nunca antes había tenido en nuestro país, incluyendo los periodos de máximo fulgor de Ricardo Larrain y Antonio Quintana. En el caso de Larrain éste hizo su carrera en Londres y más específicamente bajo la atenta mirada de la agencia Magnum. Famoso es su libro sobre Londres, además de otras imágenes creadas fuera del país, que dista, por lo tanto, de la cultura nacional. El caso de Quintana es mucho más local, el trabajo que realiza entre las décadas del 50 y el 60; que culminan con una exposición que recorrerá gran parte de Europa es un proyecto que efectivamente concita una mirada en torno a la identidad y a los sistemas de relaciones sociales en el interior del territorio.

Sin embargo, su actividad no fue determinante en la apropiación de la técnica fotográfica, ni al interior de los discursos del formato. Ciertamente sus figuras marcan unas tendencias respecto del quehacer fotográfico en nuestro país, pero no hasta el punto de inaugurar escuelas o dar inicios a corrientes del hacer en torno a la cultura.

Desde este punto de vista nos es grato acudir al nacimiento de la fotografía en Chile como medio efectivo de expresión tanto en el terreno estético como en el de la apropiación cultural. Estamos en un momento en que la fotografía ya no es sólo el "mono" que ilustra una noticia o bien decora una revista de moda, estamos en el proceso de entender a la técnica y al formato como un sistema representacional que recupera las memorias los ritos y las fiestas de los actores de las relaciones sociales.

Desde este punto de vista me interesa entrar en un problema de mucha complejidad, y poco explorado: ¿ es posible entender a la fotografía, su imagen, como un discurso social?. Entrar en esta lógica nos supondría escarbar a grandes rasgos en lo que ha sido el tratamiento de la imagen durante su historia. Desde sus inicios, los teóricos e intelectuales han desnudado la fotografía analizándola desde la perspectiva semiológica y semiótica, aventurando tesis en torno a su hacer y su lectura, es así que en la década de los 80 Philippe Dubois, depositario de la tradición semiótica francesa y participante del grupo "q" ligado al estudio de la imagen, aventura una posible clasificación de los distintos estadios de la imagen fotográfica. En un primer momento la fotografía es vista y comprendida como un espejo de lo real, se establece su carácter mimético, y según muchos intelectuales de la época como Baudelaire piensa que esta solo podrá ser una auxiliar menor de las ciencias.

Un segundo momento de la evolución ya a principios del siglo XX nos entregara la idea de la fotografía como un instrumento de transformación de

la realidad, es decir, un acto arbitrario, desde todos los puntos de vistas técnicos y estéticos, que actúa como un entorno simbólico de apropiación, sería entonces la transformación de lo real. En esta lógica intervienen Pierre Bordieu, Arnheim y los cahiers du cinema, fundamentalmente Alain Bergala.

Un tercer instante, el actual, tendera a pensar que efectivamente la fotografía se construye, el ángulo de toma, la iluminación, la elección del objetivo, el revelado etc. Pero la complicación estaría en que efectivamente pareciera ser que no se puede desconocer que existe una realidad y la fotografía sería la huella de ésta. Entonces tenemos que al amparo semiótico con relación a la noción triádica de signo de Peirce, la fotografía sería en un primer momento icono (mimesis), en un segundo momento; Símbolo (transformación), y en un tercer momento Index (huella).

En este sentido, existe la posibilidad concreta de quedarse con estas categorías y operar según sus lógicas, es más me parece que los últimos estudios en torno a la imagen apuntan normalmente hacia este ámbito: Sin embargo, me parece que podría haber otra forma de encarar el problema de la imagen, que en este caso es fotográfica, y es pensar que la fotografía puede estudiarse como un discurso social, pero no visto como lo hace benveniste en Problemas de lingüística general. 1962, Sino más bien orientado hacia la conformación de un discurso que se separa de la lingüística, siendo depositario de ella aún, y se ancla en la producción de sentidos, al amparo de la semiosis social, planteada por Veron.

.. ..

Una de las razones fundamentales de inclinarse por entender la fotografía de esta manera se suscita a raíz de que ciertos conceptos claves de apropiación de la imagen están a mi modo de entender agotados. Como por ejemplo la idea de semejanza y analogía dos conceptos que soportaban el peso de la verosimilitud al interior del mensaje fotográfico, la idea fundamental aquí, consistía en entender que un objeto pudiese ser real. Este será el estatuto que se le asigne, en tanto que sea semejante con el objeto plasmado en el papel, esto se da a raíz del concepto de analogía, que implica que algunos de los rasgos fundamentales del objeto actúan como semejanza. Para Max Black (1983) existen diversos tipos de semejanza:

Semejanzas por comparación: comparación, por copresencia de dos objetos; por recuerdo, cuando uno de los objetos esta ausente; Por confrontación, como el caso de un delincuente que es reconocido a través de la fotografía o del dibujo del policía; Por analogía, cuando se compara el rojo de la bandera por el rojo de la sangre. Por analogía conceptual, por ejemplo si se comparara las figuras de Joyce y Cervantes entre sí.



Al recoger las nociones propuestas por Black, nos podemos dar cuenta que el concepto es ambiguo en su interrelación y que efectivamente funciona como comodón, como concepto-saco para el ulterior análisis de las imágenes, más aún si a esto se le agregan las dificultades al momento de la interpretación de los distintos enunciados proferidos.

Cuando hablamos del estado de la semejanza entre una fotografía y su referente, nos ponemos de lleno en uno de los problemas insignes de la fotografía, la representación. Sin duda el problema de la representación es donde se aloja este concepto comodín o más bien intenta explicar cada obra en función de su potencial representacional. Mas aún cuando el fenómeno de la representación está sujeta al compromiso de la parte enunciativa de cada mensaje.

En este sentido Black estudia con profundidad las distintas determinaciones propuestas por el concepto, explora en las formas lingüísticas para poder ver si es posible o pertinente disponer de este concepto para referirse en términos icónicos.

Decir por ejemplo, que una fotografía "parezca semejante" a un árbol, un hombre o a cualquier otra cosa según cada caso, no tiene relación con la función de la foto como imagen, sería una premeditada violación al sentido común. Ciertamente una imagen puede "parecer semejante", al tema en cuestión, pero el problema estriba en si podemos decir algo útil acerca del sentido de "parecer semejante". Quizá valdría la pena examinar más de cerca los conceptos vinculados con la expresión "parecer semejante" o con sus variantes gramaticales.



En estos términos sería conveniente convenir que no-solo desde la filosofía del lenguaje hay unas ciertas resistencias para comprender el concepto de icono, también eco se suma al problema y lo critica desde sus bases epistemológicas, comenzando desde las teorías peircianas de los conceptos de icono y de semejanza, así su principal tesis consistirá en decir que:



El signo icónico no mantiene ninguna vinculación natural con el objeto y que sólo es posible pensar en una correlación de tipo convencional .

Lo que significa que destierra de una u otra manera la posibilidad de que exista sólo "la" forma de significar del icono, esto incluye que la imagen puede ser tratada de otras formas (cuestión que trataremos más adelante).

Eco se sostiene, para afirmar esto, desde la noción de código, que permite "crear procesos culturales que estarían mediados por la convención cultural," a que son sometidos. Esto supone que en la articulación de un signo, sea este icónico, indicial o simbólico se ponen en despliegue, cuestiones fundamentales como los principios básicos de asociación en términos perceptivos, en términos cognitivos y en términos contextuales.

Sin embargo, la promesa se complica en el ejemplo, ya que toda vez que la convención actúa queda de manifiesto la semejanza entregada al sentido común en este sentido VILCHES dirá:

Si se quiere hablar de semejanza en la semiótica, esta se debe estudiar como una correspondencia no entre un objeto real y una imagen sino entre el contenido cultural del objeto y la imagen. Y ese contenido es el resultado de una convención cultural.

Otro de los conceptos que se utilizan para intentar dialogar con la imagen es el concepto de analogía, este termino tampoco resulta exacto para el análisis de la imagen pues en sí comporta otra serie de conceptos que debieran ponerse en desplazamiento al momento de buscar analogías, como por ejemplo semejanza, isomorfismo o de proporcionalidad tanto espacial como física.



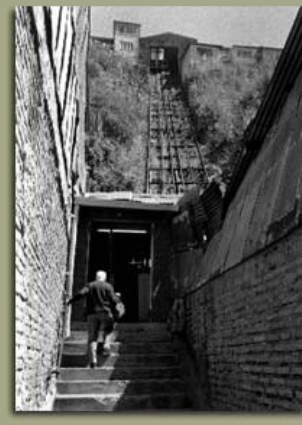
Como afirma VILCHES, las analogías no se dan naturalmente sino que son condiciones necesarias para realizar transformaciones icónicas, como por ejemplo, las que se dan entre un silogismo y su gráfico(o como las utilizadas en las metáforas visuales) Cuando un niño monta un palo de escoba.. como si fuera un caballo, no lo hace porque ambos objetos se asemejen sino porque se han seleccionado unos criterios de proporcionalidad del objeto (por ejemplo el trazo horizontal del palo es análogo no al lomo del caballo sino al trazo horizontal del lomo del caballo .

Esto implica que la analogía no se establece entre el contenido visual del icono caballo y el contenido visual, del icono palo de escoba, sino más bien en ciertas convenciones, que se integran a la vida social del niño a través de la experiencia.

Otro criterio que se usa para establecer la relación de realidad con el estado icónico sería la motivación (planteado por VILCHES 1984), pero en sus propias palabras también se da problemático y plantea el siguiente ejemplo,

Un turista español hacer la fotografía del coliseo de roma, vuelto a casa enseña su fotografía a un amigo, sin especificarle el tema de su foto. El amigo dice que le parece una excelente foto en contraluz de una plaza de toros que desconoce.

Entonces el autor reflexiona en torno a que ha pasado allí en donde él turista había encuadrado el coliseo romano, Vilches, argumentará respecto del estado de la producción de la fotografía, revelado, copiado, refracción de la luz, diferencias cromáticas en el traspaso al papel, óptica, encuadre y todas las funciones que hace posible un recorte espacio temporal.



De este modo lo que el amigo tiene frente de sí es efectivamente una plaza de toros, esto es lo que su campo cognitivo le permitido leer, pues por un lado habría que preguntarse si el sujeto conoce el coliseo romano, o bien cual coliseo romano conoce. La distinción aquí radica en que existirán tantos coliseos como fotografías, grabados y pinturas pueda haber. Esto implica que el estado objetual de la fotografía del coliseo se inscribe más bien en una suerte de proposición, que en una representación icónica.

En este sentido rescatamos la noción del joven Wittgenstein, para referirnos al estado de la proposición él dirá que:

La proposición es una figura de la realidad. La proposición es un modelo de la realidad tal como nos las pensamos (4.01) en su teoría de la modelación el autor plantea que en toda proposición (satz) subyace una imagen modelo (bild, abbild) y en toda imagen modelo habría una proposición, o como lo dice Tomas Maldonado (1994) En toda proposición se muestra una imagen modelo y en toda imagen modelo se ve una proposición



Wittgenstein lo dirá así:

La figura (imagen) es un modelo de la realidad (2.12)

A los objetos corresponden en la figura los elementos de la misma (2.13)

Si miramos el problema citado por VILCHES respecto del turista nos encontraremos con que lo que tiene el amigo en sus manos no es exactamente una representación icónica del coliseo romano, sino más bien un signo proposicional de éste y que el amigo podrá reconocer sólo en la eventualidad de ser capaz de tener los campos culturales y sensorperceptivos adecuados (para el estado de la convención) que le permitan optar por entregarle el estatuto de "verdad" que el turista reclama. El lineamiento general que persigue Wittgenstein, se sitúa en el plano del acontecer lógico de las posibilidades de la imagen, esto es reconocer que en cada figura no va a existir más que una proposición, una proposición que está sujeta al estado natural de las cosas, lo que es lógico, lo que deviene lógica.

La proposición determina un lugar en el espacio lógico. La existencia de este espacio lógico viene garantizada únicamente por la existencia de las partes integrantes, por la existencia de la proposición con sentido

Además, Wittgenstein establece que dicha proposición puede ser verdadera O falsa y que en ningún caso existirá una figura proposicional verdadera a priori. Esta forma que plantea Wittgenstein nos resultará mucho más atractiva para acometer en el análisis ulterior de las imágenes, pues el concepto icono y sus delimitaciones nos parece que articulan unas formas que de suyo sólo pueden ser desplegadas en el estado puro de la convención.



Una posibilidad es entender la fotografía y su estado representacional en los términos que plantea Wittgenstein: como una proposición.

Pero retomando a Veron nosotros podríamos entender la imagen fotográfica como un discurso social, esto es una forma de enunciar que es capaz de producir sentido.

Esto implica destituir cierta mirada sobre la imagen anclada en el referente, es decir, la fotografía no puede estar mediada por el referente, no la constituye, no asigna voluntad de significación, dicha significación se da al amparo de la semiosis social. Mas bien sería una opción de establecer que en tanto condición de posibilidad, lo que implica que el autor contiene unas gramáticas y unas condiciones de producción que imprimen sentido en lo que hace. Al decir de Veron:



Por semiosis social entenderé la dimensión significativa de los fenómenos sociales: el estudio de la semiosis es el estudio de los fenómenos sociales en tanto que procesos de producción de sentido .

En dichos procesos de producción de sentido lo que se produce es que cada acto de producción real en el autor tiene unas variantes significantes, es decir, el encuadre, la elección del plano, la película, el revelado etc. Forman parte de una unidad significativa mayor, pero en su constitución están al amparo del discurso.

Veron dirá:

**a)** Toda producción de sentido es necesariamente social: no se puede describir ni explicar satisfactoriamente un proceso significativo, sin explicar sus condiciones productivas.

**b)** Todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido, cualquiera que fuere el nivel de análisis (más o menos micro o macro sociológico)



El punto consistiría en no caer en el reduccionismo semiótico de reducir los fenómenos sociales a meros fenómenos significantes:

***Toda forma de organización social, todo sistema de acción, todo conjunto de relaciones sociales implican, en su misma definición, una dimensión significativa las "ideas" o las "representaciones"***

A esta dimensión debemos agregar ciertas condiciones, como por ejemplo que se traspase efectivamente el límite de la comprensión de la realidad, a



través de la relación-modelo del sistema binario del signo esto implica anteponer una lógica triádica de comprensión semiótica. En este sentido se debe sobrepasar el límite de la frase en el análisis estructural de los fenómenos sociales, a su vez esto contiene sobre sí elementos destinados a comprender la globalidad de los mensajes.

Me refiero, en este sentido, a marcas incluidas en los textos cualquiera sea su formato, que servirán para reconocer, y para dar una comprensión global del mensaje en cuestión. Estas marcas, al decir de Veron serán las condiciones de producción y las condiciones de reconocimiento, de donde se deriva que existirán unas gramáticas de producción y unas gramáticas de reconocimiento Veron lo dirá así:

*Cualquiera que fuere el soporte material, lo que llamamos un discurso o un conjunto discursivo no es otra cosa que una configuración espacio-temporal de sentido. Las condiciones productivas de los discursos sociales tienen que ver ya sea con las determinaciones que dan cuenta de las restricciones de generación de un discurso, o de un tipo de discurso, ya sea con las determinaciones que definen las restricciones de su recepción. Llamamos a las primeras condiciones de producción y a las segundas condiciones de reconocimiento. Generados bajo condiciones determinadas, que producen sus efectos bajo condiciones también determinadas, es entre estos dos conjuntos de condiciones que circulan los discursos sociales.*

Dichas condiciones tienen que ver con las formas en que se generan los discursos sociales esto es, con la dimensión ideológica, la política, con ciertas formas cognitivas del sujeto y con su entorno relacional más inmediato, esto a su vez son unas dimensiones que se reproducen en la generación como en la recepción. Por lo tanto el pensar que una fotografía puede estar mediada por el azar o bien por un determinismo positivista es complejo, en tanto que cada obra en sí misma no puede estar determinada por el objeto, por la referencia.

La lógica empleada hasta el momento indica que el análisis más recurrente en las imágenes fotográficas, es el análisis que tiene que ver con la imagen misma, con la inmanencia del texto, es decir, con lo que dice la imagen. Entonces uno podría entender que las imágenes hablan, dicen cosas, que "la imagen me habla, como diría Barthes en la "Cámara lucida" (1984). Pero en este sentido ¿quién habla?, ¿La imagen? O sea, es pedirle a los objetos y elementos representados, que se expliquen, que nos expliquen cual es su dimensión?

Yo creo que más bien el análisis se suscribe al ámbito de los transcontextos implícitos en una fotografía, es decir, con las gramáticas de producción y de reconocimiento que se ponen en juego en el acto mismo de entenderse como sujeto operador del tiempo de una fotografía. Al tomar una fotografía de un elemento determinado no va a ser el elemento el que me entregue las claves de lectura sino que su contexto social, sus delimitaciones políticas, sueños y sus avatares.

Entender la fotografía desde este enfoque nos permitirá entonces desligarnos de la falsa dicotomía entre objeto y verdad, puesto que esto nos permitirá reconocer que existe una construcción de realidad, que se produce y es material, y que nos involucra en la actividad de entender a la producción de imágenes como una forma de lenguaje que nos entrega un mundo posible.

## **Bibliografía**

Dubois P, "**El acto fotográfico: de la representación a la recepción**" , Editorial Paidós, 2º edición Barcelona 1944.

Black M. Gombrich E. H., Hochberg J, "**Arte percepción y realidad**", Editorial Paidós 2º edición Barcelona , 1993.

Maldonado T, " **Lo real y lo virtual**", Editorial Gedisa , Barcelona, 1994.

Veron E, "**La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad. Colección**" El mamífero parlante" Editorial Gedisa Barcelona 1987.

Vilches L, "**La lectura de la imagen: prensa cine y televisión**", editorial Paidós 6º edición , Barcelona, 1995.

Eco Humberto, "**Tratado de semiótica general**", editorial, Paidós, Barcelona,1978.

Wittgenstein L , "**Tractatus Lógico Philosophicus**" , Ediciones Altaya s.a., Barcelona,1997.