UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica



TESIS DOCTORAL

El adjetivo visual : de la figura retórica al significado de la imagen fotográfica

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Hernando Gómez Gómez

Directores

Francisco García García
María Jesús Abad Tejerina

Madrid, 2014

© Hernando Gómez Gómez, 2014

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica



TESIS DOCTORAL

El adjetivo visual. De la figura retórica al significado de la imagen fotográfica

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Hernando Gómez Gómez

Directores

Francisco García García

María Jesús Abad Tejerina

Madrid, 2014

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica

TESIS DOCTORAL

El adjetivo visual. De la figura retórica al significado de la imagen fotográfica

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Hernando Gómez Gómez

Bajo la dirección de los doctores

Francisco García García
María Jesús Abad Tejerina

Madrid, 2014

Agradecimientos:

Agradecer en pocas palabras a cada una de las personas involucradas en este proyecto no resulta tarea sencilla. La inmersión absoluta en la investigación durante cinco largo años han conformado un conjunto cercano a mi ser y todo lo que éste ha representado. Mis conversaciones han sido intensas pero gracias a ellas hoy estoy delante del primer gran proyecto concluido.

En primer lugar, y por el cariño esencial que me han procesado, agradecer a mis dos grandes mentores; María Jesús Abad Tejerina por su entusiasmo incuantificable y a Francisco García García por su enorme, incansable y admirable actividad. Sin su apoyo hoy seguramente habría desistido, habría caído en el fondo de la desesperación y la conclusión de esta fase se habría visto truncada definitivamente. Gracias

A mis compañeros de profesión, buenos entendedores de la aventura investigadora y grandes pilares emocionales: Carolina Meloni, Julio Díaz Galán y Gala Arias. Los más que sabios consejos que me han aportado también las doctoras Paola Nieto, Elena Gómez, Belén García-Delgado. Y necesariamente a Alejandro Morales y Fernando Ávila por recordarme cada día que *lo esencial es invisible a los sentidos* en un mundo dominado por un universo visual. Gracias de corazón.

Una especial mención debe recaer sin duda en Giaime Alonge quien me devolvió el sueño de regresar a la Università degli Studi di Torino, esta vez ocupando las aulas que un día fueron mi ubicación de estudio, pero sobre todo permitiendo rencontrarme con la persona que posiblemente para mí encarnó la figura del cine y su fotografía, Giulia Carluccio. Grazie anche a voi.

No menos importante son Federica Muzarelli, Claudio Marra, Daniele Vitturini y la Università di Bologna (Italia) que gentilmente me abrieron las puertas de la institución que hoy tiene para mí además de un valor sentimental una enorme experiencia académica.

No podré jamás dejar de observar la importancia de la coherencia en el discurso, la responsabilidad del saber y la dureza pero eficaz necesidad del acto del buen hablar sin la presencia del doctor Nunzio Gentiluomo.

A Guillermo Domercq, para darte el empujón que te falta y que te conviertas en mi compañero de fatiga, para obligarte a trasladar la armonía de tus notas musicales en palabras y para que nuestras conversaciones algún día se materialicen.

A mis queridísimos Babo por ser mi dos en uno de aquí a la eternidad, y a Kike por su maravillosa, entusiasta y generosa forma de sentir el mundo.

Sin embargo, es a mi madre y a Fernando a quienes le debo el entusiasmo de la vida, el constante apoyo que siempre he sentido en cada una de las decisiones vitales que he ido adoptando, la confianza absoluta en la apertura al mundo y, como no, por ser mi punto de referencia.

No sin antes dedicar también a mi entera familia por todo el esfuerzo y cariño depositado en mí, por la bondad que les caracteriza y por encarnar los momentos más felices de mi vida. Vuestra presencia siempre será la mayoría de las cosas que hoy soy.

Millones de gracias a Bego por ser mi vida, la persona que mejor me entiende, quien más me admira y a la que más adoro. Todo lo especial que hay en estas páginas eres tú.

Y como no, a todas aquellas personas importantes que habéis pasado por mi vida, que habéis enriquecido mi saber. Os quiero siempre aquí.

A mi madre, a Bego

“Les grands poétes et les grandes artistes ont pour fonction sociales de renouveler sans cesse l’apparence que revêt la nature aux yeux des hommes”.

G. Appolinaire, *Méditations esthètiques*

ABSTRACT **21**

0.1 Versión en inglés 22
0.2 Versión en italiano 47

INTRODUCCIÓN **75**

1.1 Presentación del objeto y su contexto 77
1.2 Justificación 82
1.3 Hipótesis (generales y particulares) 84
1.4 Objetivo Principal 86
1.5 Fuentes básicas 91
1.6 Metodología 97
1.7 Estructura del trabajo 99

MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN **103**

2.1 Fotografía y representación 104
2.1.1 Figuras icónicas en la fotografía 109
2.1.2 Construcción del concepto fotográfico 112
2.1.3 Análisis metodológico para el estudio de la fotografía 115
2.1.3.1 Análisis de la fotografía desde la psicología 118
2.1.3.2 Perspectiva semiótica de la fotografía 120
2.2 Retórica de la imagen 124
2.2.1 Antecedentes 124
2.2.2 Retórica versus poética 142
2.2.3 Declaración retórica y jerarquización de sus partes 149
2.2.4 Dirección última de la retórica. Aproximación semiótica 152
2.2.5 Retórica en la fotografía 154
2.2.6 Las figuras retóricas 170
2.3 Poética 216
2.3.1 Noción y significado de “poética” 217
2.3.2 La verdad poética 220
2.3.3 Construcción de la poética en lingüística, en fotografía 231
2.3.4 Formatos y formaciones poéticas en la imagen 272
2.4 Semiótica de la imagen. Significado de un concepto 284
2.4.1 Lógica significativa a través de la poética 289
2.4.2 Perspectivas de apoyo. Corrientes significativas del estudio del lenguaje 293
2.4.2.1 Funcionalismo 294
2.4.2.2 Estructuralismo 295

2.4.2.3 Marxismo 300
2.4.2.4 Escuela de Fránkfort 302
2.4.2.5 Gestalt 303
2.4.3 Modos de representación. Herramientas para el artista-fotógrafo 306
2.4.3.1 Instrumentos de distribución de los elementos en la imagen 317
2.4.3.2 Herramientas 325
2.4.4 Semiótica en la fotografía 339
2.4.4.1 Del producto mental a la captura de la imagen fija 341
2.5 Fotografía 371
2.5.1 Definición de práctica fotográfica 371
2.5.2 Qué es la técnica fotográfica 377
2.5.3 Diversas dimensiones de la imagen fija 380
2.5.3.1 Fotoperiodismo 385
2.5.3.2 Fotografía científica 389
2.5.3.3 Fotografía artística 390
2.5.3.4 Fotografía publicitaria 392
2.5.4 Importancia de la fotografía considerando el contexto actual 393
2.5.5 Selección de la captura o encuadre de la imagen 404
2.5.6 Arte y Fotografía 419
2.5.7 Significado de la imagen fotográfica 426
2.5.8 Concepto de belleza 431
2.5.9 Imagen y poesía 435
2.5.9.1 Concepto poético y relación con el espectador 439
2.6 Sistema lingüístico: el adjetivo 443
2.6.1 Revisión de la gramática actual 443
2.6.2 Descripción del adjetivo lingüístico-visual y tipología 447
2.6.3 Forma y estructura de los adjetivos 457
2.6.4 Adjetivos combinados con diversas estructuras 458
2.6.4.1 Adjetivo + Sustantivo 458
2.6.4.2 Adjetivo + Adverbio 459
2.6.4.3 Adjetivo, cuantificador, determinante y pronombre 459
2.6.4.4 Otro tipo de relaciones 459
2.6.5 Adjetivo e imagen. Realidad comparada 465
2.6.6 Conformación del sistema lingüístico. Suma de unidades, realidades directas. 467
2.7 PHotoEspaña 470
2.7.1 Nacimiento de PHotoEspaña. Esperanza de la nueva expresión artística 471

2.7.2 Elenco de artistas participantes en el festival PHotoEspaña 474
2.7.3 Organización de la estructura de PHotoEspaña..... 477
2.7.3.1 Trasatlántica 478
2.7.3.2 PHE Festival..... 478
2.7.3.3 PHE. es..... 479
2.7.3.4 Master PHE 479
2.7.3.5 Espacios PHE 479
2.7.4 Premios y Galardones de PHotoEspaña 481
2.8 Construcción de las imágenes. Pensamiento abstracto..... 482
2.8.1 Chema Madoz 483
2.8.2 Duane Michals..... 484
2.8.3 Nan Goldin 487
2.8.4 Helena Almeida..... 489
2.8.5 William Eggleston..... 490
2.8.6 William Klein..... 493
2.8.7 Hiroshi Sujimoto 494
2.8.8 Robert Frank..... 496
2.8.9 Martin Parr 498
2.8.10 Malick Sidibé 499
2.8.11 Graciela Iturbide..... 500
2.8.12 Thomas Ruff..... 502
2.8.13 Alberto García-Alix..... 504
DISEÑO DEL TRABAJO DE CAMPO 507
3.1 Objeto formal de la investigación 509
3.2 Cuestiones de la investigación 511
3.3 Objetivos (Generales y Particulares)..... 513
3.4 Metodología 514
3.4.1 Marco metodológico 515
3.4.2 Variables de control 520
3.4.3 Instrumentos y técnicas 521
3.4.4 Obtención de datos..... 525
3.4.5 Procedimientos..... 527
3.4.5.1 Observación..... 528
3.4.5.2 Participación..... 533
3.4.5.3 Exposición de la técnica de investigación..... 534

3.4.5.4 Fase del enfoque cualitativo (Estructural) ... 540
3.4.5.5 Los Datos disponibles (datos secundarios) ... 544
3.4.5.6 La medición a través de las ciencias sociales ... 544
3.4.5.7 Grado de Validez ... 550
3.4.5.8 La Muestra ... 552
3.4.5.9 Síntesis de la elección del diseño experimental ... 554
TRABAJO DE CAMPO ... 561
4.1 Ejercicios piloto. Previos ... 562
4.1.1 Ejercicio 1: Cabeza de turco ... 562
4.1.2 Ejercicio 2: Origen de creación artística. Localización del adjetivo ... 564
4.1.3 Trabajo de campo1. Análisis de contenidos ... 568
4.1.4 Justificación ... 571
4.1.5 Modelo de cuestionario ... 571
4.1.6 Evaluación ... 572
4.2 Trabajo de campo 2. Ciencia matemática y fotografía ... 573
4.3 Trabajo de campo 3. Figura retórica en campaña publicitaria ... 587
ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS DATOS ... 601
5.1 Descripción cuantitativa/cualitativa de los datos ... 608
CONCLUSIONES ... 627
6.1 Versión en castellano ... 628
6.2 Versión en italiano ... 632
6.3 Versión en inglés ... 636
DISCUSIÓN ... 641
7.1 Futuras líneas de investigación ... 647
APLICACIONES ... 651
BIBLIOGRAFÍA ... 667
ANEXOS ... 691
10.1 Imágenes elaboradas. Análisis ... 692
10.2 Cuestionarios ... 706
10.3 Ejercico cabeza de turco. Imágenes ... 715
ÍNDICE DE TABLAS ... 725
ÍNDICE DE FIGURAS ... 727
ÍNDICE DE IMÁGENES ... 736

0.1 Versión en inglés

First of all to summarize every single information, results knowledge and conclusions removed from this research work will not be very easy, but nevertheless we will try to clarify, enrich and above all to make people who face the evaluation enjoy without the need to undergo the hard work of decoding.

To be able to make understand easily and effectively to the readers who feel interest about this project developed in the last few years, and in particular by emphasizing the period that gave me more enrichment in the University of Bologna, here is established a simple summary of all sections that make up the scientific process.

So, we will proceed to determine the categories that compose the formal structure of the research paper. The chapters which give title to the main entity will be discussed shortly, but delving into the true importance and significance of the project titled *The adjective visual. De la figure of speech to the meaning of the photographic image*

Chapter I: Introduction
Chapter II: Theoretical Background and status of the matter
Chapter III: Research Design
Chapter IV: The fieldwork
Chapter V: Analysis and interpretation of data
Chapter VI: Conclusions
Chapter VII: Discussion

Chapter I: Introduction

This section starts from a slight appreciation that revolves around the trend of the photographic image to include a large amount of symbolism in it and like this make understand the viewer that before he or she was in front of a product a packaged product and full of poetic meanings. But the reality is in express categorically that this poetical character carries a great way semantic, syntactic, phonological and structural, where the symbol will disappear and so creates fixed structures with predefined effects, large messenger of the creator or by its artist. It refers to the figure of speech as a linguistic resource of enormous importance and thus helps to understand the meaning of magic in the word or in any visual domain.

From the moment that photography and image in general work closely to art, the rhetoric figure is not considered an independent entity but result of previous structures

combination even if it is necessary to make the language. This presence is materialized through the word as a unit stronger.

The great skill and dexterity of words is in the lifting of coherent discourse, produced by the correct positioning of the symbols that make up the whole linguistic system.

The great skill and dexterity of the words is found in the lifting of coherent discourse, produced by the correct positioning of the symbols that make up the whole linguistic system.

During the research project course is discussed the possibility of considering more than one structure belongs to the universe of words, however the complexity of each of them brought the experiment towards a very concrete result that refers to a specific type of speech. For this reason has been discriminated those who didn´t have the strong behaviour needed to build the meaning of each speech.

Finally, the research chooses the structure that accompanies the name, so specific and clear as abstract and diffuse. A type of word that obliges to specify its characteristics, which will behave as adjacent and will coincide in number and gender. Admits affixes, morphemes grade superlatives and the descriptive ability is added to the superiority or inferiority comparative nature, ... the power of the adjective is been talked, and also understood as a referential element and in order to make up the reflexive action bases.

What interests about the adjective is necessary to specify. It means the previous position that the language uses to implement the figure of speech, and like this complete the poetic essence process. And then it is confirmed that the poetic presence is not able to exist if it is not previously preceded by the rhetoric figure, and even less the creation of stylistic devices without the presence of adjectives and other grammatical structures.

So, do the photographic image and poetic stream really have this formula in the essence of their existence?

Therefore, all inquiries focus on the last decade photographic image, and then these are able to determine the poetic component involved in rhetoric sphere similar to a literary poem.

From the logical structures as the poetic arts which complement is pretended to be closer to dialectic, understood as the result of a thematic synthesis of the concepts that define this and the analysis of the ideas that constitutes it.

After entering the initial essence or the first research approach, to define a set of concepts necessary to start the investigation is considered specially important. So specify the main object of study should be done. The doctrines that they need each other in order to exist and to test the questions will be essential to recognize the effects on the

photographic viewer proposed here. Disciplines involved in this work are:

1. **Photography:** the birth of photography has made capturing the moment, freeze memories, package graphic knowledge, but above all has been a realistic component that accompanied the news and historical events with the aim of keeping the eternal memory. The twentieth century was crucial for the arts and the use that was made of photography, always seen as a poetic and powerful tool.
   Today it is considered one of the most important arts to communicate and understand the world. Above all the artists who compose it.
2. **Poetics:** Since the artists take the photographic technique to capture moments, photography is engaging in an activity that would reach to change the meanings, would be able to create feelings and emotions, reactions in spectators and especially would arouse memories and experiences during observation. If this situation has occurred more than a century ago, the visual poetics through the camera is sensed. The poetic concept will be understood in terms of beauty, harmony of forms, need to express the feelings through the vision and also poetry as connection of the elements that appear. The rhetorical discourse establishes the poetic canons and it continues with its formal and same structure.

3. **Rhetoric** has the artistic techniques to get good effects in predetermined speeches in order to persuade. It believes in the presence of non-absolute truth and even more in structured arguments that will convince the listeners or observers. This discipline also embraces the poetry and applies its formulas to get the beauty in the speech, as the rhetorical figure who will provide formal beauty in the written message.

4. **Linguistics:** the power of speech is the ultimate expression of language. To know the rules and meanings is the synonym of having absolute power and being able to control the communicational thoughts. The language is pure logic, like any system of communication and therefore ¿why do not adapt this formal logic to photography in order to get the absolute results?

5. **Adjective:** It will be the most loyal ally in this research work relating to photographic poetry and being the most important consideration here. Through the adjective the noun description can be faded and also feel the adjective word power into the photographic image, suggested in PHotoEspaña festival and focus in the last decade. It will be the main research work aim.

Therefore, to find visual poetry without implicit rhetoric figure in the photographic image will be impossible. But even more, the figure of speech includes a crucial element in this investigation, being the adjective definition and its different uses.

Summarizing, the visual adjectives will be found in a type of photography close to the artistic languages and it will build rhetorical figures too. Therefore, from that point the visual poetry will be conceived.

The **main research focus** needs to clarify the real dialectical discourse beginning. The extraction of this knowledge could resolve some unknowns to be still defined, and above all it could accelerate the communicational processes, basically for societies which receive so many messages as visual constellations exist in the universe.

But the question is, how is possible to find imprecise concepts after asking *what is the visual poetry* or *where is it found in photography*? The first task before executing must clear up the *visual* and *poetry* concept. After solving this problem if the entity that refers to poetic recommends a complete adherence to linguistic rather than just the visual arts, should not cause any surprise.

The assumption compliment in relation to the art work that defines or not someone as a real visual poet could proceed to fatal mistakes that could separate the art critics of artists. This research refuses the gratuitous descriptions in photographic works and it will establish a scientific method in order to test the hypothesis (the poetic existence contained in a very specific type of photography: photography related to the visual arts).

The photographic image is the most important section of this study. Everything will be defined through the still image captured by a photographic camera, considering that this is the highly specialized field in the research. Photography is not only a physical system of lenses that captures and freezes moments, but also considers feelings and emotions that transcend the traditional and sublime landscapes, portraits or kinds of life. This is referred to the emotional state understood like the authentic essence of photography.

It purports to verify a parallelism between visual languages and sign systems used by the linguistic. It requires to find the aesthetic and poetic forms in photographic universe. Once this equation is solved, we can reformulate the rules of photography procedures, offering a poetical product through fixed images. From this point the visual poetry term begins acquiring the shape it deserves.

As a point of reference and closing the entire photograph, all the attention will be focused on one of the most important Spanish cultural event; PHotoEspaña festival. A strong symbolic trend, conceptual, emotionally significant and combined poetics here is offered. So, the contempt of some lines of interventions could be directly proportional to the number of projects. To formalize a poetic action guide may also speed up the whole process in artistic productions.

The PHotoEspaña festival welcomes the most important photographers around the world and awards the professional path. Despite the categories previously mentioned, the reality demonstrates that the public attention especially appreciates the

originality of its expression and also the meticulous work in the course of their careers. Looking at all the award-winners in the last decade, there is a photographer´s search for the beauty in the images, meanings and a reflective sense, but above all especially the way to combine these two elements.

Therefore, the main object of study is focused on the **localization of elements which interact in the production of visual poetry**, and the **link that will define the construction of stylistic devices** and therefore the visual poetry meaning. Without a doubt it will be the existence of the adjective in the image.

The **justification** which explains the reason of the adjective existence in photography is basically:

1. Establish a **standard method of alternative study** that must refer to the different modes of action and poetic purposes.
2. Therefore, the previous justification should trigger a **procedure able to accelerate the artistic creation processes**.
3. It could be a **pedagogical advance** in order to help the educational work in disciplines related to the photographic and poetic image.

The real significance takes part in contributing to the various areas of knowledge like philosophy of language and the visual arts. Therefore, there is a double justification: the **effective implementation of rhetorical theories** and **recognize this materialization**.

The theories that motivated the creation of this research work were found in the following references, both literary form as content;

(Image and meaning)

- *La lógica del Sentido* (**Deleuze**, 1971)
- Alcune sezioni trovate nella *cámara lúcida* (**Barthes**, 2004)
- *Sobre la fotografía* (**Sontag**, 2006)
- Umberto Eco and all specific operations that revolve around the semiótica text. *La sttrutura assente* (1980) and *Il segno* (1976)

(Rhetoric and language)

- *Rhetoric* de **Aristóteles** (trad. 2007)
- *Curso Superior de Sintaxis Española* di **Gili Gaya** (1989, p. 215-226)
- *Gramática de la Lengua Española* (**Alarcos Llorach**, 2005)
- *La nueva gramática de la lengua española* (**R.A.E**., 2010, p. 235-279)
- *Diccionario de la lengua española* (**R.A.E**., 2001)
- *Manual de retórica literaria* (**Lausberg**, 1981, Vol. I)

- *Tratado del Signo visual: Para una retórica de la imagen* (**Grupo μ**, 1993)
- *Diccionario de Retórica y Poética* (**Beristain**, 1995)

(PhD on photography and rhetoric of the image)

- **La Fotografía como herramienta del pensamiento mágico** di Gabriel Mario Vélez Salazar (2004)
- **Muerte de la fotografía referencial de la imagen fotográfica como representación a la imagen fotográfica como herramienta discursiva de** María Victoria Legido García (2001)
- **La fotografía como objeto: la relación entre los aspectos de la fotografía considerada como objeto y como representación** de Jaime Munárriz Ortiz (2000)
- **El objeto fotográfico: la fotografía como representación** di María Gómez Redondo (1995)

These works were directed by the doctor **Joaquín Perea González**.

Chapter II: Theoretical Background and status matter

As in the chapter before was specified, it is necessary to make a previous distinction to clarify the dissertation objectives, due to the importance of multidisciplinary study properties and the impossibility of separation. This research project would never have been conceived if the different teachings wouldn´t had been considered.

The photograph will be the circle that surrounds the main essence of this research and the real wishes to know how every single communicational system works. It will represent the complementary element which will provide the sense during the hypotheses testing.

But, what is the factor that tends to connect the language with the Still image? The most important is certainly the need to clarify necessary rules, as the artistic community as students in photography who need to understand the poetic backgrounds through a formal logic. Despite the linguistic system is the most important entity capable of creating written poems, should be understood how the mental functioning works in the poets to receive the poetical results. The only way to put yourself in their thoughts and devise ways to produce the beauty will be through the absolute language knowledge, the legal grammar and rhetorical strategies adopted.

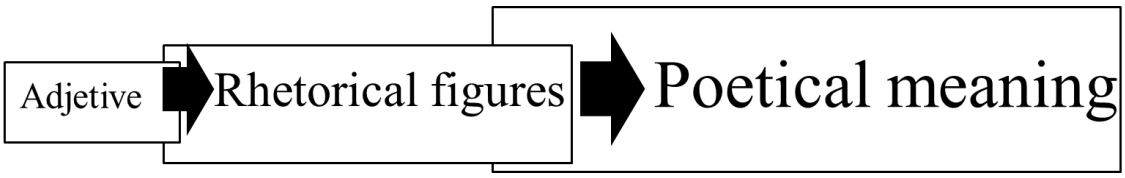
After realizing the wide dimension which offered the language system, to direct a “specific attention” seemed to be quite complicated. Therefore we decided to

minimize the field of study, discriminating entities not so significant and remaining with the strongest one (from the "communication skill" point of view). Adjectives got together all the necessary conditions to become the key which would give meaning to certain assumptions, primarily due to the great quality to describe to others and other things through its capacity and proximity of going in depth to the detail and the description. Now it is much easier to determine one of the reasons that got the poetic system works. The absolute knowledge of the *adjective importance* in the artwork analysis could be linked to the control of the poetic message.

Once the identity which accelerates the written poem creation have been determined, to observe the word transfer in the image will be possible. And immediately raises the next question, ¿How is the word introduced in the written speech? , ¿how does it become a poem? First of all is necessary to respond if the desire is to go forward. The whole art community answered that the immediate transformation and located before poetic meaning was without a doubt the **rhetoric figure**.

The language system configuration, understood as a reference in the communication process of poetic construction, is simple but now is time to abstract the words in order to make them visual.

In summary:



The poetic into the photographic message is due not only to the hidden words in the real meanings that contain the signs involved in the visual scene. To have a control of all of these can make the speech much more interesting, however, if the discourse pretends to take part of the contemporary art sphere should be a fundamental thought in artistic praxis. Semiotics is considered the science that studies signs taking into account all cultural phenomena, and therefore must be an intrinsic part in the construction of dissertations. But the fact is this procedure is part of many cultural habits learned, accepted and applied in a specific context referring to "the Spanish language in Spain". Is not possible to transfer to other languages such as Italian, English, Swedish, because each has its own code and rules and therefore it can never be brought to a global system (Saussure, 1945).

The subjects discussed in this research try to achieve how to make the best through the words and the image. Photography as identity reference, linguistics as system of codes parallel to the approach that art can bring with similar purposes, the

poetry and poets as adapted to the visual sphere, rhetoric as dialectical quality and the festival PHotoEspaña, which will offer to the viewers the latest trends of the image.

Therefore, the sections that define the entire structure of the theoretical background must include

• Photography as a meaningful identity
• Rhetoric of the image
• Poetics as intrinsic concept to the art essence
• Semiotics. Communication formal skill and cultural system.
• Adjective becoming visual
• PHotoEspaña and the concentration of photographic proposal as a reference

Through this interpretive scheme is going to be much easier to understand the words looked for and the formulas used to create photographic art will never be forgotten. First of all a structured equation is claimed in order to get a visual poem, preceded by the stylistic resource (commonly called rhetorical figure), and predetermined by the adjective. The latter is not understood as the only particle capable of motivating the essence of the poem but the truth is that it actively provokes the most intimate part of the language, as visual as written.

The photographic image was considered a magical and significant tool since its birth. It is possible to make a very clear distinction between the real meaning of watching and record the observed. The first concept corresponds to the eyes and the second being part of the camera genius.

Nevertheless, the recording process of what is observed corresponds to objectives experience without omission of reality. Any other theory, which denies it, is wrong because the only true is that trough the lenses is captured a moment and it remains in the eternity forever. The technical skill that holds the moment never be ignored, and consider this as the result of artist genius means don´t recognize the scientific knowledge responsible of the first essence and always looking forward to resolve the possible questions. Therefore, a list of technical importances materialized in theoretical formalism that today is known must be established. Two strong structures compose the type of photography that interests us: technique and interpretation.

Rhétorique de l'immage (Barthes, 1964) emphasizes the denotation and connotation within the photographic image as the only system of signification, in spite of to hide the code means to give unreality to reality. In this research work is pursued first of all the confidence of artists for a grammar implementation of photography so that it reaches the poetical art experience. Both Krauss (2002) and Barthes (1964) argue that the construction of the visual discourse is conditioned by the language, rising like this the next question ¿why don´t to establish and materialize a specific parallelism between the construction of photographic discourse and language? It would be an easy procedure because the previous study was made by the poets. Now it is time to adapt them to new conceptions.

Now, a special moment for arts is being lived because of intrusions caused by the mass media. The artistic values have been changed for this reason and the real solution is the observation, recognize how they play and learn to live with them, even if a significant amount of experts, scholars, academics, artists and intellectuals have rejected this phenomenon from the beginning. Umberto Eco has dared to say that mass culture is counter-culture.

There is no possibility to deny the obvious: the photography understood as an element of the mass culture, has a great character and a truthful essence, however, "It has inaugurated the era of technical reproducibility" (Marzal Felici 2010, p.28). The art therefore considers its environment, what surrounds itself. It is related with human beings, not only in the presence but above all as a reference. It has an anthropological character and thus the immediate need of the arts in every culture and no matter how small it is.

"The art was created by the need to live with the being that is around" (Eco, 1980). One of the problems that arise in debates on the artistic nature is about of intentionality. Actually, the direct association of the artistic and photographic patrimony is conceived in order to express something. The author of the work must transmit the feelings that have caused this creation.

There are some theories which support the argument where is ratified that art must possess two fundamental features: the indeterminacy and auto-reflexivity (Eco, 1980). This promotes the reflective character of the image, being in continuous correlation with the text inside and its meaning. The viewers should be aware that the image contains an implicit message much richer than their sensitive experiences and with the need of being deciphered.

Every meaning assigned for the artist during the creative process will create links with the elements, even with the icons which compose the image. The photographer can´t do the same and therefore establishes a direct contact between the aims and their meanings.

The speech will focus on text supporting in the image, so it is necessary study the symbols science (commonly called semiotics) and the cultural space which will help to shape it. Therefore, should be allowed to have an eternal identity, with its ambiguities and its characteristics (Perreault, 2004).

The appearance of the photograph released to other artistic disciplines of that obsession to represent and describe the reality accurately and without interruption. When this appeared the whole tradition in art becomes disoriented in the philosophical change that was coming. If the artists desire focus on the *well done reality*, it was there and then to go on with the artistic purpose was craft. The traditional tendency toward imitation (mimesis) (Aristotle, trans. 2009) was tremendously challenged. But the reality was another, painters and the rest of artists linked with the representation of reality continued with their work even if they had to follow a strategy in order to adopt

an attitude in another sphere. Some became photographers, others used the brush, but the representation always kept up to date.

The photographic image construction has had an evolution in a technical and figurative level. If the art history development were observed, the clear tendency to imitation would appear as a first choice and remaining constant in time. In the Renaissance could appreciate the space possibilities even if they didn´t know the concept which defined the rectilinear propagation of light. This entity helped enormously to the pictorial creation faithfully represented. Subsequently the tendency towards figurative forms continued until 1839 where there was the first formula to capture the elements of reality. is the date that establishes the birth of photography.

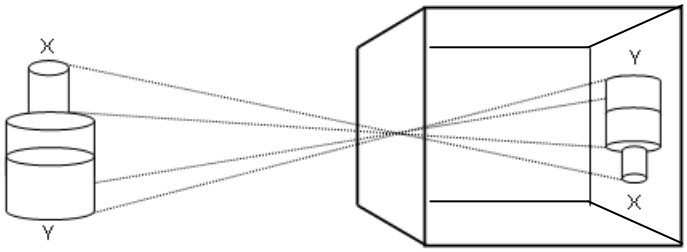


Figura: Pinhole camera. Rectilinear propagation of light

Today, the concept that defines the way of photographing is completely different and its contributions of French semiotics with Roland Barthes has analyzed the speech from the structuralist viewpoint, even considering all the elements that make up the photographic image as a system or a structure of interrelation. Its methodology begins with this analysis requirement, and focuses in particular on photojournalism. Roland Barthes declared that he couldn´t ever stop to consider all the elements that define the whole visual language shown. It is not possible to contemplate any isolated structure, but it must contain a significant relationship with the title, with the accompanying article, etcetera. He also believed in the image reading, in the same way that a manuscript or any other written text. The sum of the spelling rules, created words in a logical order and previously meditated will make a representation and interpretation of what was said. The projected image in the readers mind behaves in the same way that the photographic images in the spectators. Both readings will be encoded.

In 1999, a University of Wisconsin wanted to show all these mental representations that occurred in the human brain at the time to represent and build mental models (Nelson & Chandler, 1999). The conclusions were similar to those issued by Barthes: the perception behaves as a process of conceptualization where a stable relationship (object and sign) is offered in the events or elements that in fact can modify their meaning.

This study focuses on the tools that the brain uses to perceive the image and then let it become words. It is also interested in the link between science and arts. The photography, understood as a scientific discipline derived from art, develops a task that will measure the precision of a concept in order to get the previous designed effects. Following the parameters considered in this research project the logical languages will be analyzed also.

The important contribution of semiotics, after the classical structuralism, encouraged a large part of the scientific community to study and analyze the photographic message. The trust in the formalized system will be the simplest way of construction.

Therefore, if everything which comes close to the literary scheme with poetic aims is considered a poem ¿why could not be found in the photograph also?

Few studies have been made about photography, but much less related in how to analyze the image, unlike the cinema or painting, where there was a tendency to search. Without a doubt one of the most popular communication systems has been created by Laswell (1980). He shows an interesting approach between the important elements of discourse. In this graphic the considered pieces can be observed:

- Issuer
- Receiver
- Channel
- Content
- Code
- Context

In summary:

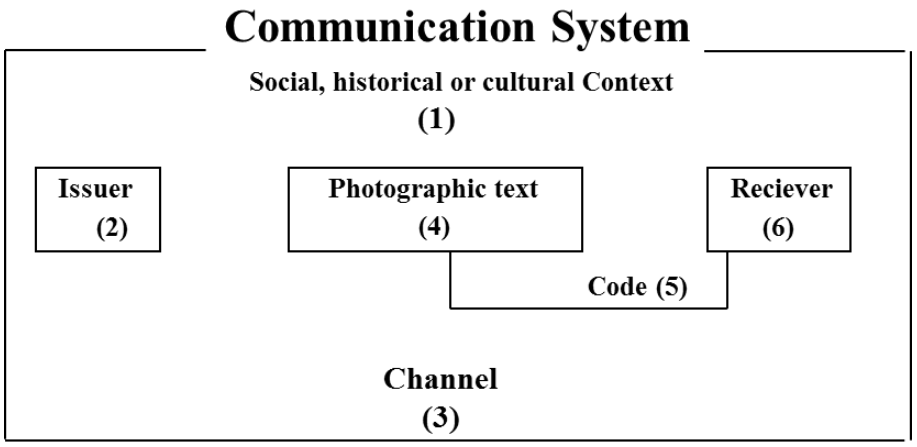


Figura. Communication process, Laswell

The main difficulty in photography is the analysis that follows the production of the poetic message. In the course of this research it will be observed from semiotics and psychology point of view.

The importance of psychology and the great advantage over other human disciplines, will make this one of the most important contributions offered to the art analysis methodology began in the nineteenth century. In particular, the relationship between object and subject.

"We are what we perceive" and perception includes the entire sum of all the elements that are closed to a membership in order to create sensations, feelings and images. It could be a passive process. However, the Gestalt theory is opposed to this point of view, cause it considers the system fully active. So when human beings perceive a photographic image the result is the capture of the image features itself.

Therefore, when passion is in photography, it is neither legitimate nor fair to assume that this is due to the sensitivity of the viewer. It is because of the same composition and the image structure; arrangement of parts such determinants. This will form a system which produces in the observer a sense of harmony. For the Gestalt theory everything which the senses perceive have an extra value similar to "independent unit". Any small change in the elements, forms, locations, etcetera ...will be considered a new entity, influencing finally the meaning.

The psychoanalysis of Sigmund Freud (2002, p. 208-219) also includes both analysis of certain works of art and its transfer to photography. It shows the presence of some neurotic states in the artists and their works. Freud declares that the icon has been the most important structure which forms part of the visual surface, and the symbolic nature will be increased, regardless of form, content and style. From a psychoanalytic point of view, the photographic images which are provided have an iconology that influences the meaning, gender and the construction.

From the semiotics perspective, since the beginning of the twentieth century the meaning which has artistic languages and mass media have been appreciated. Above all with a preference to explain something more and what is perceived by the senses. The language is taken as a reference and being considered a communication system of human beings. However, the real importance resides both in the non-linguistic signs and communicator icons.

Saussure found a fundamental principle, *The sign* (1995, p. 65). He determines that it has two points of view which are associated with each other and these are called signifier (expression) and the level of significance (content). If the photographic image was conceived from the perspective of semiotics, a significant totality would be shaped such the result of the addition of all elements that appear in the photograph. If tools to simplify the analysis of the photographic were wished to develop, probably the Umberto Eco´s theories would appear again. He is considered one of the most important experts

in semiotics studies (Science which creates the sign theories and meaning skills capable of producing theories of codes also).

- Semiotics in communication→ Theories of sign production.
- Semiotics of signification → Theory of codes

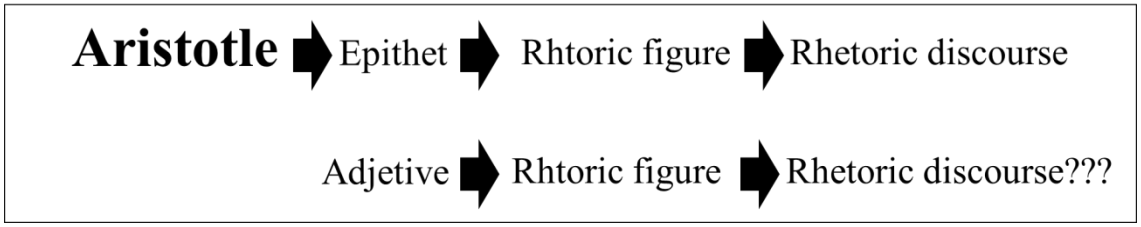
Another category of theoretical background is refered to the need to beautify any message in order to make it much more attractive to the viewer, and therefore considering the impact on emotions. The discipline that offers this type of persuasive strategies is the **rhetoric**. This was traditionally linked to the ancient Greek philosophers but materialized by Aristotle

In this research project the evaluation is focused on the possible existence of unconscious determinants (rhetoric figures) that affect to the viewer. And if photography is considered a mode of expression linked to visual arts, then the factors which get it should be named. The power of persuasion, and not always deceptive, is the result of using similar instruments by advertising.

In the Aristotle's Rhetoric is refered in how language is made up of nouns and verbs, among other grammatical structures, and of course examined by *Poetics* (trans. 2007, p. 243, 1404b). The metaphors and epithets must be adequate. Somehow it suggests the importance of both structures throughout the entire rhetoric. With the stylistic devices the meaning will be found and perhaps is being anticipated that both the adjectives and stylistic device are intrinsic part of the poetic message. But ¿how and in what way the two structures appear in photography?

The rhetoric figure appears implicitly in the photography meaning and the adjective is yet to be discovered. This grammatical structure could be equivalent to the element in charge of creating poetry.

In summary:



A right structure position that makes up the visual set can ensure a controlled rhythm in the image. A better control of tools establishes the effectiveness in poetry.

The rhetorical statement or the expression itself should not be underestimated if is wanted to transcribe a beautiful speech and relevant in its connotation, denotation and lyrical. So, that is the reason because there are not arguments neither good nor bad rather different way of exposing it. This will lead to reach the true essence of things.

The poetic discourse must face the following actions to get the visual poem:

1. Prefix the assumption before of convincing or persuasion. Establish the fundamental reason of rhetorical discourse
2. Presence of certain elements that will make up the photographic image (as a rhetorical discourse).
3. Modus operandi. This will be the highest expression and the first moment to materialize what is supposed to be said. In photography it refers to the explicit definition to produce the image and questioning the traditional dilemmas (how, when, what and where).

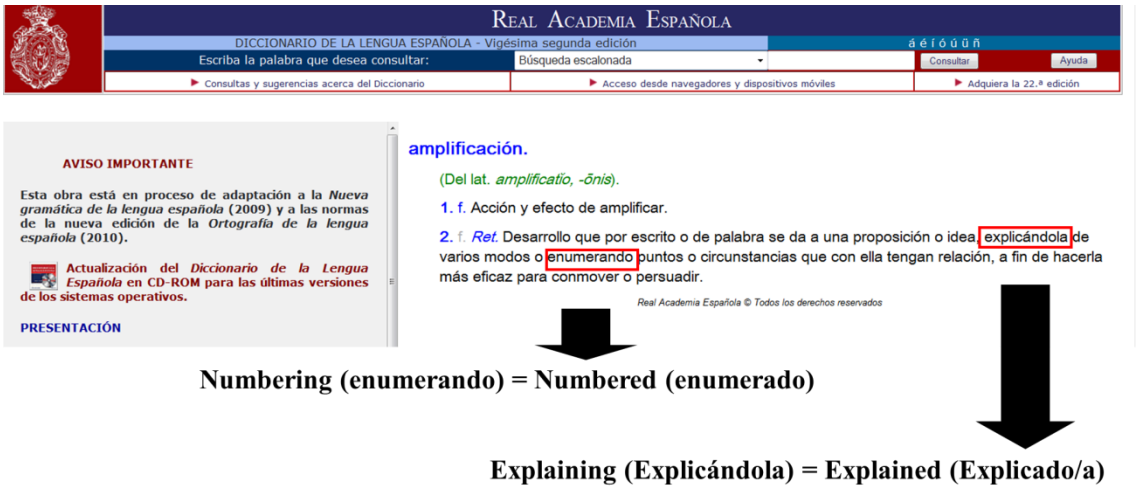
The rhetoric figures are words or syntax alterations used to emphasize an idea or feeling. There is a wide typology that helps to classify these resources in accordance with the essence of their existence. In this research project have been catalogued so many figures (at least 270), those that correspond to the figures of addition, elimination, substitution and permutation. This taxonomy was proposed by the Professor Francisco Garcia García.

If we pay attention to the title of the research *"The adjective vision. From rhetoric figure to the meaning of the photographic image"*, the adjectives is the main element to be studied but the real originality is in the way to connect here the figure of speech with the adjective in order to find the poetry into the photographs.

Having considered that, ¿how is the connection established between the figure and the adjectival structure? The answer is simple:

1. Location of rhetorica configuration.
2. Look up the definition in the Spanish language dictionary and stay with the definition
3. Take the specific term which provokes the power of the definition
4. Make the transfer to the adjective
5. Verify the visual poem

In summary:



In this dictionary the term "**amplificación**" (amplification) is considered the rhetorical structure, being its literal translation *the development that through the written or the word is given a proposition or idea, explaining it in different ways or listing the circumstances or points that with them they have a relationship, in order to make more effective and move or persuade.*

So, the significant force key in this case is **explaining it** and **numbering it**. The transfer to the adjective is simple, being **explained** and **numbered**, in addition to all their synonyms and plurals. The rhetoric figure list is made through this literary formula related to adjectives.

Before concluding with the theoretical framework, is considered relevant to explain the reason of the *adjective* choice, the connection with photographic image and its poetic production. Before the poetical meaning the poets took the language, did turn, embellished its form and then they disposed it to be perfect. That was ready to be handled as a harmonic structure. Now something is clear: the language is constituted by words in charge of making exists any kind of discourse. After considering the nouns, verbs, adverbs, etcetera, the choice that holds the main principle of this research project was in relation with the structure capable of offering the qualities of things, animals, human beings, inanimate, or everything that can be described through the language. The adjective, and in this case becomes visual, is the strongest part in any discourse… regardless of the surface which supports it (written or visual)

The reason because this research work has decided the adjective as a purely descriptive structure is due to the opinion of some of the most important language experts. Torrego stated in one of his manuals (2010) that the fundamental property of the speech in charge to get the significant beauty of the word is using the adjectives instead of propositions that replace the specification.

Chapter III: Design Research

It provides a description of the various statements selected for this section so that al the topics needed in the research work can be treated with the maximum rigor. This chapter explains the research keys through:

- Research object
- Questions raised during the investigation
- General and specific objectives
- General and specific hypothesis
- Methodology

Research object. This is found in three main areas that converge in a fourth;

1. The adjective
2. The resource stylistic and rhetorical
3. Visual poetry
4. Photography and Poetry

The first phase is refered to the formal and theoretical definition of the adjective and the rhetoric figure meaning, obviously without losing the sign value in the discourse. Then, the task consists of abstracting the information of its linguistic forms and immediately later to materialize in form of image and content. Once the definition is specified, the real poetical meaning will be understood, place of birth, why it exists and its reason for being, the feeling transmission that evokes the words and the automated language. In this way the original starting point will be reached, it means to understand what is the way that poetry has chosen to be attached to the photographic image or the causes that have motivated to the photograph to choose the poetry such a significant tool.

The linguistic adjective deconstruction and the photographic image transfer represents the general essence in the work in progress, taking into account the sign analysis in the image captured by a camera. The logical structure found in any language that conforms a coherent meaning, lives with a serie of fictitious elements which still provide a signification value assumed by the culture. The most popular example is "words that make up the Spanish language".

If the general rule of behavior in the creation of speeches is applicable to any communication system, then the language of images would have to respect the regular functioning commonly used to achieve this claim. The adjective is one of the structures to be created visually and respecting any form assumed in the linguistic system will be able to design the visual adjective and all the rest of important structures needed in the construction of language.

Questions raised during the research work.

This section pretends to confront the questions emerged in the researcher mind during the research process. It assumes all the doubts to be responded after a painstaking process of research. It will be resolved after the deep analysis of the collected material, absolutely necessary for the theoretical and objective execution based on theorems previously determined by experts. Through various methods and reliable instruments these are renewed in a direct and constructive way and following with the hypothetical and speculative origin.

The proposed questions are:

1. **Is it necessary to find a clear relationship between the adjective and the rhetoric figure in the communication system?**
2. **Is the adjectival structure the responsible to build and define the poetic image?**
3. **Is it the same in the photographs related to the visual arts?**
4. **If it were so, ¿where is the "word" that makes up the rhetorical figures (formations intrinsically linked to the poetic personality)?**

The universe of images that the control group will study in order to verify the hypothesis is around PHotoEspaña (festival that annually hosts and awards the most important national and international photographers of the moment)

Therefore, another uncertainty derived in the following enquiries:

1. During the process of construction of the photographic image **¿there may be a protocol of action parallel between the literary poets and the mode of action of those considered visual poets?**
2. **What would the recognition of the adjective suppose as a *direct access* during the photography creative process? Would it be beneficial? ¿Would it limit the creative process?**
3. **What would for the teaching activity mean to recognize in the adjective the immediate agent of artistic or poetic creation?**
4. **Will it affect on the poetic resolution of projects produced by students in courses related to art/photography?**
5. Related to the message construction; if minimal units of signification were determined during the visual speech production, **would it make easier the process of creation?**

General and specific objectives. The general and specific objectives are referred to those set first. The need to find a language that will facilitate the creating image process (photographer) and learning process of any discipline related to photographic image

expression, makes decrease the distance between the general and particular idea that the artist finds. From the indeterminate concept until the poetical and visual materialized process.

a. **General objective:**

- Adjective to be transferred in a visual way
- Specific location to obtain the rhetoric figure
- Defense of the stylistic device as a prelude to the poetic meaning
- Verify the visual adjective as the essential link to get poetry in the images. Only way to specify the rules which will help to create a grammar in the photographic production
- Art and science, understood as a logical procedure close to the mathematical theories.

b. **Specific objective:**

All the problems related to the meaning and characteristics of adjectives, the rhetoric figures and photography as an artistic discipline will be resolved. The main aim will be the omission of the improvisation concept, in order to conform precise formulas close to logical languages.

Summarizing the specific objectives;

• Define the concepts *linguistic adjective* and *rhetorical figure*
• Importance of linguistic specification in all areas relating to the process of communication
• Extend the instrumentation teaching for a strong fortress of poetical visual discourse
• Extinction of improvisation concept in poetical discourse
• Defense of the visual adjective theory as creative alternative (without discrediting the postulates which support the opposite)

General and specific hypothesis. Phase to verify the research project. In this case the current tendency to visual poetry (from the visual point of view) predetermined by the adjective will be evaluated. The adjective predetermination and the existence of a creator capable to get implicit rhetoric figure in photography with a poetical aim also. The absence of adjectives in the discourse automatically would denote a non symbolic character in the image.

The specific hypotheses to be tested will be the following, but not before remembering that the exclusive use of the adjective implies a visual form transferred in a non-linguistic sphere:

1. **The adjective (linguistic or visual) is the link to begin the poetical creation in photography.**
2. **The adjective located in a controlled manner involves rhetorical figure in the photographic image**

Then:

Adjective + strategic layout of the elements = Rhetoric figure = Visual poetry

3. **The stylistic device in the photographic image implies an added value; the visual poetry**

Methodology. Here is defined how the data were collected during the field work, ready to be interpreted and processed in depth. The type of analysis chosen was a combination of quantitative and qualitative procedure. The first quantify the data collected, considering also the observation of its quality, intrinsically linked to the meaning but paradoxically requiring the numerical value to support the results. The quantitative and qualitative method must be empirical. One of them establishes the identity and the other one will get the unit.

The principles considered in this research will be referred to all those perspectives that appear in the search. Therefore, they need to be mentioned in order of importance:

• *Abstraction skill.* How and in what way the discussion gets the best results in terms of transfering and transcending the image. Have a good abstraction skill means greater understanding of the image and therefore more accurate results.

• *Visual Education.* It was considered as a result of a previous exposure to the mass media (cinema, television, commercials, etc…) A knowledge of the management of registers which are operating with poetic purposes.

• *Sensitivity of the observer.* It refers to the instrument that requires creativity to get the creative element, indeed the emotion attached to the feeling.

• *Level of attention.* It´s fair to value it, considering that it is well linked to the visual education and therefore the sensitivity, decoding and abstraction.

The selection of groups or statistical sample that have been studied contained a clear distinction (field of study);

• Students in grade / degree in Fine Arts
• Students in grade / degree Advertising and PR
• Students in grade / degree Communication Studies and Multimedia
• Students in grade / degree Journalism
• PhD Students
• Students in grade / degree in Architecture
• Students in grade / Fine Arts + Architecture degree (double degree)

TOTAL: 86 students (79 valid)

The **control variables** manipulated in the first phase were the following:

1. Sex: male / female
2. Age
3. Degree
4. Year of study. Degree course

These four variables were crossed in order to determine the conclusions related to the adjective presence in the artistic discourse and the importance of creative production.

The techniques and tools that have helped to collect the necessary and relevant data for the survey were determined from a *distributive* point of view, and it was composed in 3 phases:

(1st phase) Selection of the sample;

- Non equivalent control group
- Undergraduates in different disciplines of study and ages
- Universe: all of the university students with all ages
- Control variables: Age, sex, degree and Course

(2nd phase) Fieldwork. Execution;

- Questionnaire
- Content Analysis
- Statistical Questionnaire
- Socio-analysis

(Stage 3) Perspective of analysis: *combined*

- Qualitative or structural
- Quantitative or distributive

Chapter IV: The fieldwork

Although this is the most important section in the research study, there are not specific rules or theories to study the social reality, particularly in what concerns the visual essence. The paradox in this study called *the visual adjective* is the absence of visual theories which study the discourse and social reality such the first entity of this research. It will become a useful tool for creating and description.

Two phases regulated and formulas for data collection

(1st Phase) Observation

- Direct and participatory
- Indirect
- Systematic and structured

Type of measurement: Qualitative or structural

(2nd phase) Register

- Direct measurement: frequency of the adjective
- Direct measurement: frequency of rhetorical figures
- Indirect measurement: expression and maturity
- Indirect measurement: rhetorical link and adjective
- Indirect measurement: level of attention
- Other results

Participation will be combined with the questionnaire. In the case of this project is needed to meet several conditions:

1. Classroom
2. Image projector
3. Pencil / Pen
4. Questionnaire
5. Timer / Clock
6. PowerPoint presentation with images previously chosen

The verbal presentation was controlled minutely. The protocol presentation followed the same rules in different sessions in order to avoid any possible interference in the visual analysis.



Diapositiva 1ª



Diapositiva 2ª



Diapositiva 3ª

The data collection did not require a certain strategic position of those who conformed the sample and even a sexual differentiation. The moderator was established in a random position and with no apparent authority to lead the experiment.

Detailed description of the procedure. The experiment was done according to the following steps:

1. Thank to all participants
2. Emphasize the neutral position of the experiment leader
3. Few words of explanation about the research objectives and short introduction of the subject without revealing the final purpose. Cite and include the institution that supports the project (Complutense University of Madrid)
4. Test delivery
5. Visual presentation and temporal nature of the exercise
6. Explanation of how to act and how to complete the questionnaire
7. Exemplifying through three slides
8. Start the exercise. Two minutes per image in a total of 20 (total: 40 minutes)
9. A brief observed discussion (the observer analyzed the happened facts)
10. Reveal the main aim project (Voluntary basis. The exercise leader determinates if it´s necessary)
11. Conclusions

The fieldwork has been collected data from several years before reaching the grand experiment which has expressed the values related to the adjectives in the image, the link with the rhetoric figure and the final conclusions in the form of visual poetry. Being the following:

a) **Cabeza de turco** (*Turkish head* in Spanish is referred to that person who pays unfairly for something not made for him / her). Preparation of concept through one or more images that describes the concept.
b) **Origin of artistic creation**. Location of the adjective from a simple empty canvas until the subsequent introduction of visual elements.
c) **Final fieldwork**. A content analysis of 20 images corresponding to the winners of the photographic festival PHotoEspaña. Through the analysis made by the students we proceeded to remove the adjectives that appear in the texts.

Straightaway the different rhetoric figures will be connected with its different adjectives extracted before and so the implicit presence of poetry will be considered. With this exercise, the data collected were subsequently checked for the hypothesis of this research. It represents the most important data collected for this search.

Chapter V: Analysis and interpretation of data

Through the sum of all the data collected, in which a content of 20 images was analyzed, have been established different theories that at the same time it has also considered the different variables.

The mathematical statistics was the responsible to locate the data in charts/graphics where the behavior of compiled figures by gender, age, degree and year of study is visibly explained.

We have estimated the mode, median, variance and standard deviation of the experimental measurements in order to analyze and interpret datas through a representative sample, both to help in the decision-making process and to explain the regular or irregular conditions of any random phenomenon or conditioned. However, the statistics is more than that, it is the vehicle for carrying out the process related to scientific research.

86 questionnaires have been made (79 valid for the year) where respondents had common characteristics. The tests were developed in the classrooms from different schools and universities, broken down by areas of study:

- Advertising and P.R-Female / Male
- Arts H- Female / Male
- Architecture-Female / Male
- Graduate, Doctorate or PhD-Female / Male
- Audiovisual Communication-Female / Male
- Advertising and PR+Audiovisual Communication-Female / Male
- Architecture+ Arts-Female / Male
- Audiovisual Communication+ Multimedia-Female / Male

A significant distinction of the two sections that gives to this work a sense of inquiry is produced: the frequency of adjectives in the content and analysis of rhetoric figure frequency in the process of connecting with adjective (previously positioned in the tables of analysis necessary to be studied).

A: frequency of occurrence of the adjective in the speech
B: frequency of rhetoric figures

The line of action for the interpretation of the data will be determined by two types of analysis:

- Model 1
  1.a) Description
  1.b) Data Exploration

- Model 2
  2.a) Explanatory analysis
  2.b) Confirmatory

The mode of action will be explained from two perspectives proposals. In both models for analyzing the three most important phases of action research will be implemented firs of all:

1. Universe and Sample Selection will be subjected to the experiment
2. Hypotheses and Objectives formulation
3. Preparation of figures that will serve to justify the final interpretation.

The processing of data must be subdivided in tasks that help to understand the information obtained in order to achieve general theories. These are:

- **Classification and putting in group**s of the data in terms of themes, ideas and concepts are concerned. This phase is proceeded for a previous test reading to be analyzed. This cataloguing is not only inserted in the data, but also in the theoretical framework and the disciplines treated, it means a coding process where all the raw data will be treated under very specific criteria. It includes three moments:

  1. Quantitative analysis
  2. Enumeration
  3. Classification

- **Central categories formation**; after determining certain categories is possible to proceed to the matching data, comparison, interpretation, etc. From now on some central categories emerge with new information about it.

And of course the most important point is that related to the data encoding. It refers to the data conversion phase, quantitative data transfer and subsequent enumeration, and qualitative analysis.

The data, which were collected, were performed in two different stages, however although the data increased by 100% (compared to the first phase), the adjective and rhetorical tendency were behaved similarly. It didn´t alter the results too much. This chapter provides tables related to the study disciplines, gender of respondents, year of study and age. The four variables of this are crossed to thereby obtain four different perspectives concerning to the variable approaches proposed.

The major and minor data regarding to the presence of rhetorical figure and adjectives are easily visible because of the emphasis through the chromatic distinctions. Of course the statistics is the science that organizes the data proposed in here, in order to offer postulates referring to the adjectives in the photographic discourse. These are mode, mean, median, standard deviation and variance. These data positions the quantified results in an objective and unquestionable framework. The data are real and the manipulation doesn´t exist.

Chapter V: Conclusions

The conclusions will be contrasting with the hypothesis considered at the beginning of the research and after five years of hard work.

In summary, the work has been constantly linked with the following premises:

1. **The adjective (linguistic / visual) is the trigger link for the poetic meaning creation and production in the photographic language.**
2. **The adjective arranged in a controlled manner involves rhetorical figure in the photographic image.**
3. **The stylistic device in the photographic image implies an added value; the Visual Poetry**

And the final determination has positioned the adjective as a clear agent in charge of motivate the poetic discourse due to the massive presence of the descriptive structure capable to compose the rhetoric figure, therefore the visual poetry is increased in 200% compared to the data derived of the written adjective.

0.2 Versión en italiano

Innanzitutto non sarà facile sintetizzare ognuna delle informazioni, i risultati, le conoscenze e conclusioni estratte nel corso di questa ricerca, tuttavia cercheremo di chiarire, arricchire e soprattutto permettere a tutte le persone che si dedicheranno alla valutazione di non doversi sottoporre al duro lavoro di decodifica.

Per essere in grado di far comprendere, in modo semplice ed efficace ai lettori e a tutti quelli interessati, il presente lavoro sviluppato in questi cinque anni (e in particolare, il periodo che piú mi ha arricchito nell´università di Bologna) si presenta un semplice riassunto di ciascuna delle sezioni che compongono il processo scientifico.

Quindi, si procederá a stabilire le categorie che compongono la struttura formale della ricerca scritta. I capitoli che danno titolo alle principali entità verranno trattati brevemente ma sempre approfondendo nell'importanza e significato del progetto intitolato *L'aggettivo visiva. De la figura retorica al significato dell´immagine fotografica*

Capitolo I: Introduzione
Capitolo II: Sfondo teorico e lo stato della questione
Capitolo III: Design Research
Capitolo IV: Il lavoro sul campo
Capitolo V: Analisi e interpretazione dei dati
Capitolo VI: Conclusioni
Capitolo VII: Discussione

Capitolo I: Introduzione

Questa sezione parte da una semplice considerazione che gira intorno al trend dell'immagine fotografica per includere una grande quantità di simbolismo e in tal modo fare capire allo spettatore che si trova di fronte a un prodotto confezionato e pieno di significati poetici. Ma la realtà viene a esprimere categoricamente che questo carattere poetico porta dietro una grande via semantica, sintattica, fonologica e strutturale, dove il simbolo scompare e cosí crea strutture fisse con effetti già predefiniti, di grandi dimensioni da parte dell messaggero creatore o proprio artista. Si riferisce alla figura retorica come risorsa linguistica di enorme importanza e cosí aiutare a capire il senso magico nella parola oppure in ogni dominio visivo.

Dal momento che la fotografia e l´immagine in generale lavorano in un'area prossima all'arte, la figura retorica non si lascia vedere come un´entità independente ma come risultato della combinazione delle precedenti strutture di grande semplicità, anche

se necessarie, per la costruzione del linguaggio. Certa presenza si materializza attraverso la parola come unità più forte.

La grande abilità e la destrezza delle parole si ritrova nell'elevamento del discorso coerente, prodotto attraverso il corretto posizionamento dei simboli che conformano l´intero sistema linguistico.

Durante il percorso di questo progetto di ricerca, si ha discusso la possibilità di considerare più di una struttura appartenente all'universo delle parole, tuttavia la complessità di ognuno di queste ha portato l'esperimento verso un resultato concreto che fa riferimento a un tipo specifico di parola. Per questa ragione si ha discriminato coloro che, per diversi principi non possedevano la forza necessaria per la costruzione del significato di ciascun discorso. Nella parte finale, la ricerca ha optato per la struttura che accompagna al nome, sia quando questo si presenti specifico e chiaro sia quando si presenti astratto e difuso. Un tipo di parola che obbliga a specificare le sue caratteristiche e che coinciderà in genero e in numero. Si sta parlando del potere dell' aggettivo come elemento referenziale per cosi poter confezionare le basi d´azione riflessiva. L'aggettivo ammette affissi, morfemi di grado superlativo e la capacità descrittiva; inoltre aggiunge un carattere comparativo di superiorità, inferiorità...

È necessario specificare ciò che interessa dell' aggettivo, cioè la posizione precedente che il linguaggio utilizza per implementare la figura retorica e cosí completare il processo di essenza poetica. E allora si conferma che la presenza poetica non è in grado di esistere se non è preceduta dalla figura retorica e ancora meno la creazione di dispositivi stilistici senza la presenza di aggettivi e altre strutture grammaticali.

La domanda che ci si pone è se l'immagine fotografica e poetica, attuale, contiene questa formula nell'essenza del suo essere.

Pertanto, tutte le indagini si basano sulle immagine fotografica dell'ultimo decennio, e sono in grado di determinare il supposto componente poetico che é avvolto in una sfera di retorica simile al poema letterario.

Dal punto di vista delle strutture logiche qui vengono gestite come arti poetiche che complementano e con ció si pretende un punto di vista più vicino alla dialettica, intesa come il risultato di una sintesi tematica, dei concetti che definiscono questo e dell' analisi delle idee che lo costituiscono.

Dopo aver inserito l'essenza iniziale o il primo approccio a scopo di studio, è considerato particolarmente importante definire un insieme di concetti necessari per iniziare la ricerca. Si deve quindi specificare il principale oggetto di studio. Le dottrine che hanno bisogno l'una dell'altra poter esistere e le verifiche delle cuestioni che qui si impostano, saranno essenziali per conoscere gli effetti sullo spettatore o osservatore delle opere fotografiche che si propongono. Le discipline coinvolte in questo lavoro sono:

1. **Fotografía:** La nascita della fotografia ha fatto catturare il momento, congelare i ricordi, confezionare la conoscenza grafica, ma soprattutto é stata una componente realistica che ha accompagnato le notizie ed eventi storici con lo scopo di mantenere la memoria eterna. Il secolo XX è stato cruciale per le arti e l'uso che si é fatto della fotografia, sempre intesa come uno strumento poetico molto potente.
   Oggi è considerata una delle arti comunicative fondamentali per poter comprendere il mondo e la sensibilità degli artisti che lo compongono.

2. **Poetica:** Dal momento che gli artisti utilizzano la tecnica fotografica per catturare momenti, la fotografia si sta impegnando in un'attività che riuscirá a modificare i significati, sará capace di creare sentimenti ed emozioni, causerà reazioni negli spettatori e soprattutto susciterà ricordi ed esperienze durante l'osservazione. Se questa situazione si é verificata più di un secolo fa, si intuisce l´inizio della poetica visiva attraverso la fotocamera. Il concetto poetico sempre inteso dal punto di vista della bellezza, dell´armonia, delle forme, del bisogno di esprimere i propri sentimenti attraverso la visione. E inoltre poetico considerando il coinvolgimento degli elementi che appaiono nel discorso retorico. Questo ultimo stabilisce i canoni della poetica e continua con la sua struttura formale.

3. **Retórica:** La retorica utilizza delle tecniche artistiche per ottenere determinati effetti nel parlare che possono portare alla *persuasione.* La retorica crede nella presenza della non verità assoluta e negli argomenti strutturati che convincono chiunque possa ascoltare. Questa disciplina ospita anche la poetica e applica le sue formule per ottenere la bellezza nel discorso, essendo la figura retorica quella che fornirà di bellezza formale al messaggio scritto.

4. **Linguistica:** Il potere della parola è la massima espressione del linguaggio. Conoscere le regole e i significati vuol dire avere il potere assoluto ed essere in grado di dirigere e controllare pensieri comunicazionali. Il linguaggio è logica pura, come ogni sistema di comunicazione, e perciò *¿perché non spostare questa logica formale alla fotografia per ottenere risultati assoluti?*

5. **Aggetivo:** Sarà il più fedele alleato in queste pagine, essendo la categoria analizzata più importante. Attraverso l'aggettivo si può sfumare la descrizione del sostantivo e sentire il potere della parola aggettivale all'interno dell'immagine fotografica; come si puó osservare nelll'ultimo decennio del festival PHotoEspaña che sarà il primo obiettivo di questo lavoro di ricerca.

Si osserva quindi che sarà impossibile trovare una poesia visiva se non esiste una figura retorica implicita all'interno dell'immagine fotografica. Inoltre, la figura retorica comprende un elemento che é cruciale per questa indagine: l´aggetivo.

In sintesi in questo lavoro si troverano gli aggettivi visivi di un tipo di fotografia che é prosima alle arti visive, a sua volta si costruiranno diverse figure retoriche. Qui sará quando si veda la poesia nell'immagine, o per meglio dire la poesia visiva.

L'obiettivo principale della ricerca é quello di chiarire la vera origine del discorso dialettico. Chiariire questo concetto potrebbe accellerare i processi di comunicazione. Questi ultimi sono fondamentali nell'attuale societá iconica.

Il facile riconoscimento della componente poetica nella immagine fotografica inizia ad essere abbastanza comune, come è possibile trovare imprecisioni dopo essersi chiesti ¿che cosa è la poesia visiva? e ¿dove si trova nella fotografia? La prima cosa che si deve fare, quindi, sarà definire con precisione il concetto di poesía e quello di visivo. Dopo aver risolto questo problema, non dovrebbe causare nessuna sorpresa se il termine che si riferisce alla poetica suggerisce piena adesione al linguaggio e alla scienza cha la studia, piuttosto che alle arti visive.

Questa ricerca cercherà di evitare la gratuità nelle descrizioni delle opere fotografiche e stabilirà un metodo scientifico per quindi verificare l'ipotesi intorno all'esistenza poetica contenuta in un tipo molto specifico di fotografia quella legata alle arti visive.

L'immagine fotografica è la sezione più importante di questo studio. Tutto sarà definito attraverso l'immagine fissa e catturata da una macchina fotografica, essendo questo il campo altamente specializzato della ricerca. La fotografia non è solo un sistema fisico di lenti che catturano e congelano dei momenti, ma anche un insieme di stimoli ed emozioni che trascendono il tradizionale paesaggio sublime o i generi di vita. Si se referisce allo stato emotivo é in grado di affrontare esperienze di vita e generare vere emozioni. Qui si trova l'essenza della fotografia.

Durante il lavoro, si auspica verificare un parallelismo fra i linguaggi visivi ed i sistemi di segni utilizzati dalla linguistica e quindi trovare le forme estetiche e poetiche dell' universo fotografico. Una volta risolta questa equazione si potrà riformulare il codice di condotta del fotografo, offrendo così un prodotto poetico attraverso delle immagini fisse. Da questo punto il termine poesia visiva inizierà ad acquisire la forma che merita.

In questa ricerca come punto di riferimento, si concentrerà l'attenzione su uno dei eventi culturali più importanti del nostro paese, il festival PHotoEspaña. In questo spazio si offre una forte tendenza simbolica, concettuale, emotivamente significativa e di poetica.

Il festival PHotoEspaña accoglie fra i più importanti fotografi di tutto il mondo e premia il percorso professionista. Nel Festival esiste una categoria, dedicata a ques'tultimo, che premia l'originalità espressiva e il meticoloso lavoro del fotografo nel corso della sua carriera. Osservando tutti gli artisti visivo premiati negli ultimi dieci anni, si puó notare una certa preoccupazione del fotografo per la bellezza delle immagini, il significato e il senso riflessivo, ma soprattutto per l'incontro e la fusione di questi due elementi.

Pertanto l'oggetto principale di studio si concentra sulla localizzazione di elementi utilizzati, intesi come strumenti (aggettivali) che interagiscono nella produzione della

poesia visiva, e non meno importante, si fará inciso sul legame che definirà la costruzione del dispositivo stilistico e quindi il significato visivo poetico, l'esistenza della aggettivo nell'immagine.

La **giustificazione** che spiega il perché del´aggetivo nella fotografia aspira a:

- Stabilire un **metodo standard di studio alternativo** che verterá sui diversi modi di azione e sugli scopi poetici.
- Osservare come la motivazione precedente deve **scatenare una procedura in grado di accelerare i processi di creazione artistica**.
- **Avanzamento pedagogico** aiutando il lavoro degli insegnanti nelle discipline connesse con l'immagine fotografica e poetica.
-

Lo scopo principale della ricerca è giustificato dal contributo che queste possono dare alla diverse aree del sapere: la filosofia del linguaggio e le arti visive. Pertanto esiste una duplice giustificazione: la **realizzazione efficace delle teorie retoriche** ed **efficacia di riconoscere precisamente questa materializzazione.**

Le teorie che hanno motivato la realizzazione di questo lavoro di ricerca sono stati trovati nelle seguenti referenze, sia di forma letteraria come di contenuto;

(Immagine e significato)

- *La lógica del Sentido* (**Deleuze**, 1971)
- Alcune sezioni trovate nella *cámara lúcida* (**Barthes**, 2004)
- *Sobre la fotografía* (**Sontag**, 2006)
- Umberto Eco e concretamente tutte le aportazioni che girano in torno a la semiótica del testo. *La sttrutura assente* (1980) e *Il segno* (1976)

(Retorica e linguaggio)

- *Retórica* de **Aristóteles** (trad. 2007)
- *Curso Superior de Sintaxis Española* di **Gili Gaya** (1989, p. 215-226)
- *Gramática de la Lengua Española* (**Alarcos Llorach**, 2005)
- *La nueva gramática de la lengua española* (**R.A.E**., 2010, p. 235-279)
- *Diccionario de la lengua española* (**R.A.E**., 2001)
- *Manual de retórica literaria* (**Lausberg**, 1981, Vol. I)
- *Tratado del Signo visual: Para una retórica de la imagen* (**Grupo μ**, 1993)
- *Diccionario de Retórica y Poética* (**Beristain**, 1995)

(Tesi dottorali su fotografia e retorica dell´immagine)

- **La Fotografía como herramienta del pensamiento mágico** di Gabriel Mario Vélez Salazar (2004)

- **Muerte de la fotografía referencial de la imagen fotográfica como representación a la imagen fotográfica como herramienta discursiva di** María Victoria Legido García (2001)
- **La fotografía como objeto: la relación entre los aspectos de la fotografía considerada como objeto y como representación"**di Jaime Munárriz Ortiz (2000)
- **El objeto fotográfico: la fotografía como representación"** di María Gómez Redondo (1995)

Questi lavori sono stati diretti da parti del dottore **Joaquín Perea González**.

Capitolo II: Sfondo teorico e lo stato della questione

Come si é specificato nel capitolo precedente, è necessario fare una distinzione previa e chiarire le questioni, per quanto riguarda il soggetto o l'oggetto principale a cui ci si riferisce, dovuto all'importanza multidisciplinare dell´oggetto di studio. Non si sarebbe potuto concepire questo progetto di ricerca se non si fossero considerati le diverse discipline.

La fotografia sarà l'oggetto principale di questa ricerca, per poter conoscere il funzionamento di ogni singolo sistema comunicativo, e sará il complemento che dará senso alle ipotesi.

Qual è la ragione che spinge a collegare il linguaggio con l'immagine fotografica? La più importante sicuramente é la necessità di chiarire certe regole, necessarie sia per la comunità artistica che per gli studenti di fotografia. Questi ultimi hanno bisogno di capire lo sfondo poetico attraverso una logica formale. Considerando che il sistema linguistico é la base dei poemi scritti, sarebbe necessario capire come funziona il processo mentale che permette ai poeti di scrivere con risultati idonei. L`unico modo di poter capire i loro pensieri e concepire il loro modo di produrre belleza linguistica é con la conoscenza assoluta del linguaggio, le construzioni gramaticali accetate e le strategie retoriche adottate.

Dopo essersi resi conto della vasta dimensione che offriva il sistema linguistico, risultava abbastanza complicato dirigere l´attenzione su un oggetto concreto di analisi. Perciò si decise minimizare il campo di studio, discriminando le entità non significative (avverbi, articoli, preposizioni) e analizzando le più forti dal punto di vista comunicazionale . Gli **aggettivi** riunivano tutte le condizioni necessarie per diventare l'oggetto che avrebbe dato senso alle ipotesi, grazie alla grande qualità e al potere descrittivo che possiedono.

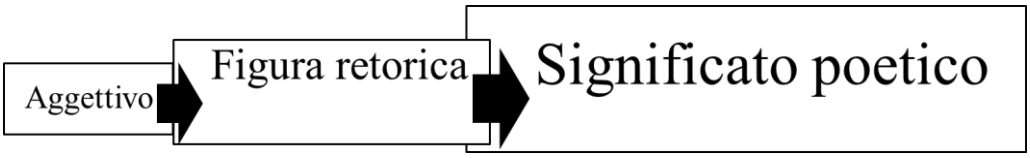
Attraverso il loro uso è molto più facile determinare una delle ragioni che hanno permesso il funzionamento del sistema poetico di questo studio. La conoscenza assoluta

dell´importanza del' aggettivo nella descrizione dell´opera d´arte potrebbe essere collegata con il controllo del messaggio poetico.

Una volta determinata l´entitá che crea il poema scritto si potrá osservare il trasferimento della parola all´immagine. Ed é qui che sorge la seguente domanda: *¿Come si introduce l´aggettivo nel discorso scritto che poi diventa poema?*

Innanzi tutto si deve rispondere se veramente la **figura retorica** precede il significato poetico. La configurazione del sistema linguistico come riferimento comunicazionale nel processo di construzione poetica è chiaramente stabilita, non lo é se si entra nel campo visuale e quindi a continuazione si analizzerá questo fenomeno.

In sintesi:



L´esistenza di certa poetica nel messagio fotografico è dovuta, oltre alle parole nascoste, ai significati che contengono i segni coinvolti nella scena visiva. Avere un controllo di questi può render più interesante il discorso che se si vuole inserire nell' universo dell´arte contemporanea deve essere parte fondamentale dell'azione dell'artista. La **semiotica** si considera la scienza che studia i segni considerando tutti i finomeni culturali, e perciò deve essere parte intrinseca della construzione del discorso analizzato. Inoltre deve possedere la capacità di offrire un significato a ogni singolo elemento affinchè possa construirsi l´intero discorso. La disciplina é veicolata alle abitudini culturali accettate e conosciute, in questo caso la *lingua spagnola*, non si puó trasferire ad altre lingue come l´italiana, l´inglese o la svedese... Ogni lingua ha il suo codice di significati e quindi non si potrà trasferire ad una sfera linguistica globale il legame esistente fra significante e significato (Saussure, 1945).

Le discipline che si analizzeranno si occupano di una miglior connessione fra le parole e l´immagine mentale. La fotografia como entitá di riferimento, la linguistica come sistema di codici parallelo al modo di procedere che l´arte possa portare con fini simili, la poetica e i poeti come modello di comportamento trasferibili a la sfera visiva, la retorica come qualità dialettica del´oratore e il festival PHotoEspaña, chi offrirà allo spettatore l´ultime tendenze dell´immagine.

Il capitolo II, intitolato *sfondo teorico e lo stato della questione* offre una chiara distinzione fra le categorie che devono tenersi in considerzione, sempre che si usi la macchina de fotografare, e quell´altra che rimane nella sfera estetica superflua. Non si considera qualunque tipologia, anzi soltanto si contempla quella che sappia coinvolgersi

con il messaggio e la dimostrazione di un´altra realtà fino adesso sconosciuta per l'osservatore.

- Perciò le sezioni che perfilano l´intera struttura della parte teorico sono:
- Fotografia come identità significativa
- Retorica dell´immagine
- Poetica come concetto intrinseco all' essenza dell´arte
- Semiotica. Sistema comunicazionale formale e culturale
- Aggettivo del sistema linguistico che diventa visivo
- PHotoEspaña e la concentrazione di proposte fotografiche come referenza

Seguendo questo schema interpretativo, sicuramente sarà molto più facile comprendere le parole che si cercano e non si dimenticherà mai le formule nell´agire produttivo dell' arte fotografica. Innanzi tutto si reclama un´equazione strutturata intorno al poema visivo, preceduto dalla risorsa stilistica (chiamata figura retorica), e predeterminata dell´aggettivo. Quest´ultimo non capito come l´unica particella capace di motivare l´essenza del poema ma essendo una di quelle che provocano attivamente la parte più intima del linguaggio, sia visiva come scritta.

L'**immagine fotografica** fu considerata uno strumento magico e significativo dalla sua nascita e si poté fare una distinzione fra il vero significato d´osservare e registrare quello che era stato osservato, essendo il primo concetto quello che corrisponde agli occhi ed il secondo quello legato solo alla genialità della macchina fotografica.

Nonostante, il processo di registrazione di quello che si osserva dal momento che si scatta il pulsante corrisponde a una esperienza oggettiva senza omissione di realtà. Qualsiasi altra teoria che dica l´opposto si confonde, giacchè l´unico dato fino adesso è che attraverso a diverse lenti la macchina paralizza un´attimo rimanendo nell´eternità del formato fisico che la sostenga. Per disporre del significato adiacente, quello che insolitamente comincia ad avere una nuova ripercussione in torno al agire di scattare, si deve per forza accogliere a una delle teorie della comunicazione (Saussure, 1945). E si come la capacità tecnica che sostenta l´attimo non si può ovviare, considerare questo lavoro soltanto come consequenza della originalità dell´artista vuole dire non riconoscere l´efetto nè la conoscenza scientifica responsabile della sua nascita. Perciò, e independentemente della significazione chiara che alcuni anni doppo dalla sua nascita si concepisce e vincola all´arte della rappresentazione, si dovrebbe stabilire un´elenco d´importanze tecniche materializate nel formalismo teorico che oggi si conosce. Due forte strutture comporranno la tipologia della fotografia che ci interessa: tecnica e interpretazione.

Rhétorique de l'immage (Barthes, 1964) sottolinea la denotazione e connotazione all'interno dell'immagine fotografica come sistema unico di significazione, a dispetto di che nascondere il proprio codice vuol dire proporzionare irrealtà alla realtà. In questo lavoro di ricerca si persegue prima di tutto la confidenza degli artisti per una

grammatica dell´attuazione fotografica affinché si raggiunga la sperienza dell´arte poetica. Sia Krauss (2002) che Barthes (1964) affermano che la costruzione del discorso visivo è condizionata dal linguaggio stesso e perciò qui sorge cierta domanda, *¿perché non stabilire e materializzare un paralellismo stipulato fra la construzione del discorso fotografico e linguistico?* Sarebbe molto facile la procedura giacchè lo studio previo dei poeti ormai fu fatto.

Adesso si sta vivendo un momento un tanto speciale per le arti a causa d´intrusioni causata dai media. I valori artistici sono stati modificati per questo motivo e la vera soluzione è l´osservazione, riconoscere il modo in cui agiscono e imparare a vivere con loro, anche se una notevole quantità di studiosi, accademici, artisti e intellettuali hanno rifiutato questo fenomeno fin dall'inizio. Umberto Eco ha osato dire che la cultura di massa è controcultura.

Non si può negare l'evidenza: la fotografia intesa come elemento appartenente a questa cultura di massa, e quindi osservata da un punto di vista generale, ha un grande carattere veritiero e peraltro "ha inaugurato l'era della riproducibilità tecnica" (Marzal Felici , 2010, p.28), lasciando sia agli storici dell'arte come di comunicazione informativa un grande lavoro molto più confortevole, preciso e visivo. L'arte ritiene pertanto il suo ambiente, ciò che lo circonda. Si relaziona con gli esseri umani, non solo in presenza ma sopra tutto come elemento di riferimento. Ha un carattere antropologico e perciò la necessità immediata delle arti in ogni singola cultura, per quanto piccolo sia.

"L'arte è stata creata dalla necessità di convivere con l'essere che si trova intorno " (Eco, 1980). Uno dei problemi che sorgono nei dibattiti sulla natura artistica è quello che riguarda all´intenzionalità. Anzi, si concepisce l'associazione diretta del patrimonio artistico e fotografico affinchè si possa esprimere qualcosa. L'autore del lavoro deve trasmettere dei sentimenti che hanno causato la creazione.

Ci sono alcune teorie che sostengono la tesi secondo cui è ratificato che l'arte deve possedere due caratteristiche: l'indeterminatezza e l`auto-riflessività (Eco, 1980). Questo potenzia il carattere riflessivo del´immagine, essendo in continua vincolazione con la parte interna del testo e del suo significato. Lo spettatore deve essere consapevole che l'immagine contiene un messaggio implicito molto più ricco di quello che sperimentano i suoi propri sensi, e perciò è obbligato a decifrarlo.

Ognuno dei significati assegnati per l´artista durante il proceso crativo crearà dei legami con gli elementi, anzi con gli iconi che compongano l´immagine. Il fotografo non può non fare lo stesso e perciò stabilisce un contatto diretto fra gli obietti e i loro significati.

Il discorso si concentrerà sul sostegno testuale dell'immagine, quindi è necessario lo studio dei simboli oppure la chiamata **semiotica** e lo spazio culturale che contribuirà a darle forma. Perciò si deve permettere a tutte gli elementi che fonno parte dell´immagine fotografica possedere certa identità eterna, con le sue ambiguità e le sue caratteristiche (Perreault, 2004).

L´apparizione della fotografia liberò alle altre discipline artistiche di quella ossessione di rappresentare e descrivere la realtà di modo preciso e senza interruzione. Quando apparve questa, tutta la tradizione nel arte diventa disorientata nel cambiamento filosofico che stà arrivando. Se il desiderio degli artisti consisteva nella realtà ben fatta, eccola qua, e adesso allora certamente era una vera assurdità continuare con il mestiere artistico. La tradizionale tendenza verso la mimesi (Aristotele, trad. 2009) fu tremendamente messa in discussione. Invece la realtá è stata un´altra e sia i pittori come tutto il resto di artisti vincolati con la rappresentazione verace dell´osservato continuarono con il suo lavoro anche se doverono prospettare una strategia che aiutasse a posizionarsi in un´altra sfera. Alcuni diventarono fotografi, altri ancora usarono il pennello, ma la rappresentazione sempre continuò fino a oggi.

La costruzione dell´imagine fotografica ha avuto una evoluzione sia a livello tecnico che rappresentazionale oppure figurativo. Se si osserva in che modo la storia dell'arte è stata sviluppata è relativamente facile rendersi conto quanto la tendenza all'imitazione è sempre rimasta costante. Nel Rinascimento possono apprezzare minimamente le possibilità dello spazio anche se non hanno ancora riconosciuto il concetto che definisce la **propagazione rettilinea della luce** attraverso la camera oscura. Questa entità aiutò enormemente alla creazione pittorica fedelmente rappresentata (in quanto riflesso dalla natura). Successivamente la tendenza verso le forme figurative continuarono fino al anno 1839 dove sorge la prima formula per catturare l´elementi della realtà.

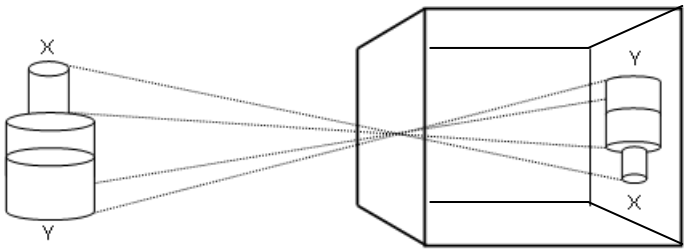


Figura: Pinhole camera. Propagazione rettilinea della luce

Oggi il concetto che definisce al modo di fotografare è completamente diverso e i contributi della semiologia francese con Roland Barthes ha analizzato il discorso dal punto di vista strutturalista, anzi considerando tutti gli elementi che compongono l'immagine fotografica come un sistema o una struttura d´interrelazioni. La sua metodologia comincia con questa esigenza di analisi, e si concentra in particolare sul fotogiornalismo. Barthes afferma che non può mai smettere di considerare tutti gli elementi che conformano l´intero linguaggio visivo mostrato. Non è possibile contemplare una struttura isolata, ma deve contenere una relazione significativa con il titolo, con l'articolo di accompagnamento, eccetera. Egli anche crede nella lettura dell´immagine, dello stesso modo che un manoscritto o qualsiasi altro testo in questione

fosse. La somma delle regole ortografiche, di parole create in un ordine logico e premeditato faranno del aspetto testuale una rappresentazione e interpretazione di ciò che è stato detto. L'immagine proiettata nella mente dei lettori si comporta dello stesso modo che l´immagini fotografiche negli spettatori visive. Entrambe letture saranno codificati.

Nel 1999 uno studio condotto e presso l'Università del Wisconsin volle mostrare tutte queste rappresentazioni mentali che si verificavano nel cervello umano quando nel momento di rappresentare e costruire modelli mentali (Nelson & Chandler, 1999). Le conclusioni sono stati abbastanza simili a quelli emessi da Barthes: la percezione si comporta come un processo di concettualizzazione dove un rapporto non variante (oggetto e segno) si offre negli eventi o elementi che invece possono modificare la loro significazione.
Questo studio si concentra negli strumenti che il cervello utilizza per percepire le immagini e successivamente far diventare parole. Anche l´interessa il legame fra scienze e le arti. La fotografia intessa come una scienza esatta dell'arte, svilupperà un compito che misurerà la precisione del concetto affinchè si ottengano gli effetti concepiti previamente e piuttosto seguendo i parametri di questo studio, dove si analizano i linguaggi logici e simili a quelli della scienze esatte.

L'importante contributo della semiotica, dopo il passaggio di strutturalismo classico, incoraggiò una grande parte della comunità scientifica allo studio e analisi del messaggio fotografico. La fiduccia nel sistema formalizzato e pieno di regole sará il modo di construzione più semplice secondo questa ricerca. Perciò, se tutto quello che si avvicina al schema letterario con scopo poetico e presso dal assieme di norme incluse nell´ordinamento linguistico *¿perchè non potrebbe essere anche trovato nella fotografia?*

Pochi sono gli studi fatti nel campo della fotografia, ma molto meno i relativi all'analisi delle immagini, a differenza del cinema oppure la pittura, dove si c'è stata una tendenza alla ricerca. Senza dubbio uno dei sistemi di comunicazione più popolari è stato quello creato da Laswell (1980). Mostra un approccio interessante fra gli elementi relevanti del discorso. In questo grafico si possono vedere i pezzi considerati:

- Emittente
- Destinatario
- Canale
- Contenuto
- Codice formale
- Contesto

In sintesi:

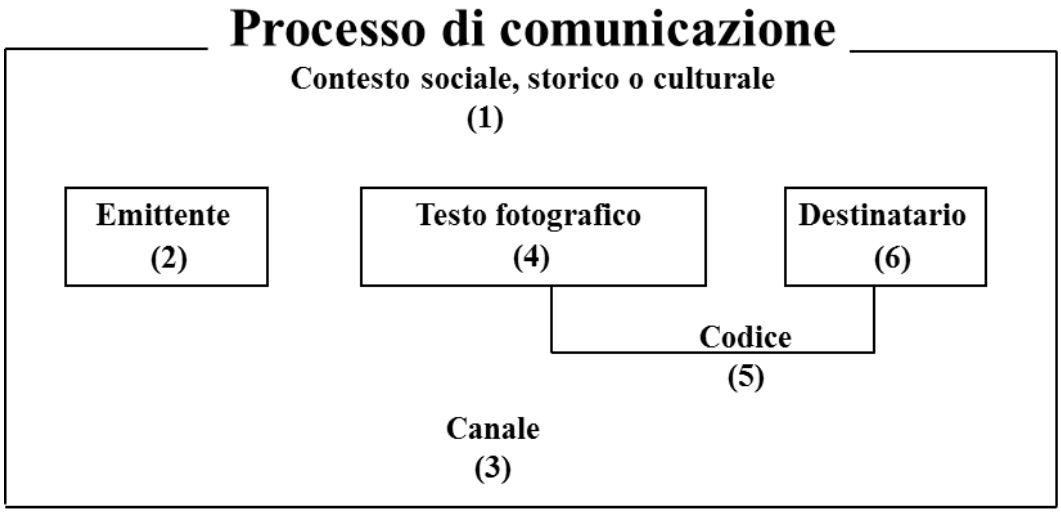


Figura. Processo di comunicazione, Laswell

La maggiore difficoltà nella fotografia è l'analisi che segue alla produzione del messaggio poetico. Nel corso di questo esercizio di ricerca si osservaerà dal punto di vista dalla **semiotica** e dalla **psicologia**.

L'importanza della *psicologia* e il grande vantaggio rispetto ad altre discipline umane, renderà questo uno dei contributi più importanti offerte alle metodologie di analisi delle arti cominciate nel XIX secolo. In particolare il rapporto tra oggetto e soggetto.

"Siamo ciò che percepiamo", e per percezione si comprende l'intera somma di tutti gli elementi che si trovano in prossimità di una appartenenza affinchè di creare sensazioni e immagini. Cioè, potendo essere un processo passivo. Tuttavia, la teoria della **Gestalt** si oppone a questo punto di vista, giacchè considera il sistema pienamente attivo. Così l'uomo quando percepisce un'immagine fotografica solo vede la cattura delle caratteristiche dell'immagine stessa.

Perciò si può osservare che quando la passione sorge nell'attività fotografica, non è né legittimo né giusto pensare che ció è dovuto alla sensibilità dello spettatore piuttosto che alla composizione e la struttura dell'immagine; disposizione delle parti determinanti ad esempio. Questo formerà un sistema che produce nello osservatore un senso di armonia. Per la Gestalt tutto ciò che i sensi percepiscono addebitano un valore unitario e ogni piccolo cambiamento negli elementi, forme, ecc ... sarà considerata una nuova entità, influenzando questo il *tutto*.

Il psicoanalisi di Sigmund Freud (2002, p. 208-219) contempla sia anche certi analisi d´opere d'arte come il suo trasferimento alla fotografia. Presenta la presenza di alcuni stati neurotici nell'artista e l'opera. Per Freud l'icona è stata la più rilevante delle strutture che formano parte del schema visivo, e la natura simbolica si estenderà dalla

forma, contenuto e lo stile. Da un punto di vista psicoanalitico le immagini fotografiche che sono previste hanno una iconologia che influenza al significato, genere e alla costruzione.

Dal punto di vista della **semiotica**, dall'inizio del XX secolo è stata apprezzata nelle metodologie di lavoro una certa tendenza per trovare il vero significato che possiedono i linguaggi artistici e mass media, e innanzi tutto con una preferenza a spiegare qualcosa di più e di ciò che è percepito dai sensi. Si prende come punto di partenza la linguistica, essendo un sistema di comunicazione degli esseri umani, ma tuttavia la vera novità risiederà nei segni non linguistici oppure icone comunicatore.

Saussure trovò un principio fondamentale, *El signo* (1995). Stabilisce che questo ha due punti di vista che sono associati fra di loro e che vengono ad essere chiamati significante (espressione) e livello di significato (contenuto). Se l'immagine fotografica fosse concepita dalla prospettiva semiotica, si conformerebbe una totalità significante come il risultato della somma e rapporto di tutti gli elementi che appaiono nella fotografia. Se si desiderasse sviluppare strumenti per snellire l'analisi dei messaggi fotografiche probabilmente si approfondirebbe nel pensiero d´Eco di nuovo. Considerato uni dei più grandi studiosi della semiotica comunicazionale (luogo dove si creano sia le teorie della produzione dei segni che la semiotica della significazione, capace quest´ultima di produrre teorie dei codici).

- Semiotica della comunicazione → Teorie della produzione segnica.
- Semiotica della significazione → Teoria dei codici

Un´altra delle categorie dello sfondo teorico si riferisce alla necessità di abbellire qualsiasi messaggio in modo da poter renderlo molto più attraente per lo spettatore, e quindi l'impatto sulle emozioni. La disciplina responsabile d´offrire questo tipo di strategie persuasive è **la retorica**, ormai coltivata dai filosofi greci e materializzata di modo eccellente per Aristoteles.

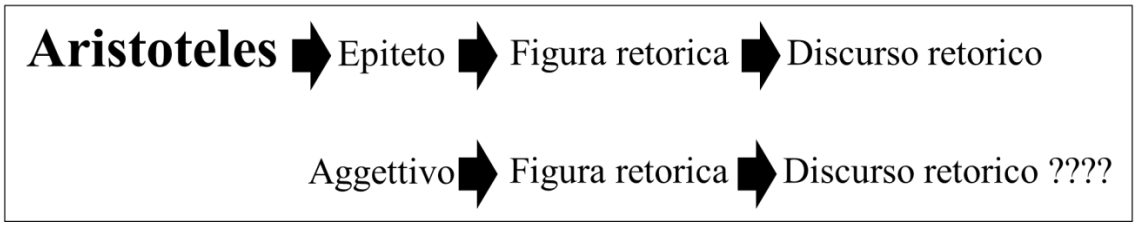
In questa ricerca la valutazione radica nella possibile esistenza di determinanti incoscenti (**figure retoriche**) che colpiscono allo spettatore. E se la fotografia è considerata come mezzo di espressione legata alle arti visive, allora si comincerà a determinare i fattori che portano ad esso. La forza di persuasione, e non sempre ingannevole, è il risultato dell'uso degli strumenti simili utilizzati dalla pubblicità.

Nella Retorica di Aristotele si parla di come il linguaggio è costituito da nomi e verbi, tra le altre strutture grammaticali e naturalmente esaminate dalla Poetica (trad. 2007, p. 243, 1404b). Le metafore ed epiteti devono essere adeguati. In qualche modo suggerisce l'importanza di entrambe strutture in tutta l´intera retorica, per non parlare del resto che entrano a far parte della lingua. Con le resorse stilistiche si troverà il significato e forse si sta anticipando che sia gli aggettivi che lo strumento stilistico sono

una parte indiscutibile del messaggio poetico. Ma la domanda successiva sarebbe chiedere *¿come e in che modo le due strutture appaiono nella fotografia?*

Si riconoscere subito che la figura retorica appare implicitamente nel significato della fotografia e l'aggettivo è ancora da scoprire. S´intuisce che questa struttura grammaticale potrebbe essere equivalente all´elemento incaricato di creare poesia.

In sintesi:



Una corretta posizione delle strutture che compongono l´insieme visivo può garantire un controllato ritmo dell'immagine. Un migliore controllo degli strumenti stabilisce l´efficacia poetica.

La dichiarazione retorica oppure l'espressione stessa, intesa come un modo di dire, non deve essere sottovalutata se veramente si vuole trascrivere un discorso bello e rilevante nella sua connotazione, inoltre denotativo e lirico. Non solo è importante ciò da dire, ma come questo verrà detto. Perciò non ci sono argomenti né buoni né cattivi piuttosto diversi modo d´esporre. Questo porterà a trovare la vera essenza della natura delle cose.

Il discorso poetico deve affrontare le seguenti azioni per arrivare al proprio poema visivo:

1. Prefissare l´assunto prima del convincente o persuasivo. Cioè, risponder qual è la ragione fondamentale dell discorso retorico
2. Presenza di certi elementi che andranno a comporre l'immagine fotografica (intesa come discorso retorico).
3. Modus operandi. Questa sarà la massima espressione e innanzi tutto l´incaricata di materializzare ciò che si presume essere detto ma in combinazione con il come. Nella fotografia farà riferimento alla definizione esplicita di produrre l´immagine. Si uniranno tutte le classiche questioni (come, quando, cosa e dove).

Anteriormente si ha parlato della presenza della figura retorica come precedente al significato poetico, per quello che si considerato per forza fare un vasto elenco di alcune figure (vedi tesi originale). Ma prima tutto è necessario spiegare che cosa è?

Le **figure retoriche** sono parole o alterazioni della sintassi utilizzate per dare più enfasi ad un'idea o sensazione. Esiste una vasta tipologia che aiutano a classificare tali

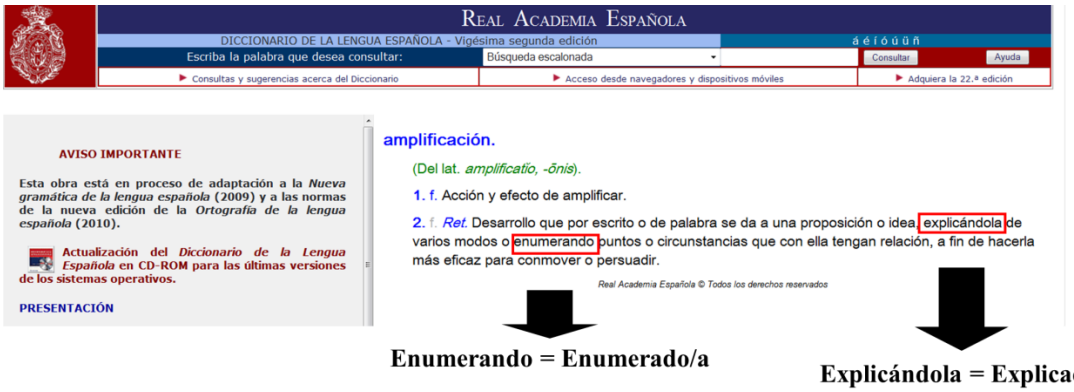
risorse e secondo l'essenza della loro esistenza, ma si come ci sono tante figure (almeno circa 270) in questa ricerca sono state catalogate quelle che corrispondo alle figure d'addizione, d'eliminazione, di sostituzione e di permutazione. Questa tassonomia fu proposta dal professor Francisco Garcia e qui è lo standard di prestazioni.

Ma senza dimenticare il titolo di questo esercizio di ricerca *"L'aggettivo visivo. Dalla figura retorica al significato dell'immagine fotografica"*, gli aggettivi qui hanno tutto il peso, e l'originalità abita nel modo di collegare la figura del discorso con l'aggettivo affinchè si possa trovare la poesia interiore nell'immagine fotografica.

Una volta che questo è stato considerato, **¿come viene stabilita la connessione tra la figura e la struttura aggettivale?** La risposta è semplice:

1. Localizzazione delle conformazione retoriche
2. Cercare la definizione nel dizionario della lingua spagnola e rimanere con la definizione
3. Si prende la forza della definizione
4. Si fa il trasferimento all´aggettivazione
5. Si verifica il poema visivo

In sintesi:



In questo dizionario si ha cercato **amplificación** come struttura retorica, essendo la sua traduzione letterale *lo sviluppo che attraverso lo scritto oppure la parola si da ad una proposizione o idea spiegandola in diversi modi o elencando i punto o circostanze che con loro abbiano un rapporto , affinchè possa diventar si riferiscono a loro, al fine di rendere più efficace per commuòvere o persuadere.*

Quindi, Il punto di forza significativa in questo caso è **spiegando**la ed **elencando**. Il trasferimento al aggettivo è semplice, essendo **spiegato/a** ed **elencato/a**, in aggiunta a tutti i suoi sinonimi e i plurali. E così risulta la tabella fatta di figure retoriche legate agli aggettivi.

E prima di concludere con il quadro teorico si considera rilevante spiegare per quale motivo la scelta dell'aggettivo come vincolanti con l'immagine fotografica e la sua produzione poetica. E si come si precisava l´incontro fra la poesia scritta, l´importanza

della lingua e la fotografia intessa come particella relativa alle arti visive, l´unico modo per poter comprendere la procedura era attraverso dello studio della forma applicata alle parole decise per i poeti. È stato verificato che prima del contenuto poetico i poeti anzitutto prendevano il linguaggio, lo facevano girare, abbellivano la sua forma e poi lo disponevano di modo perfetto e pronto per essere tratatto come struttura armonica. E una cosa era chiara, il linguaggio è costituito da parole che sono l´incaricate di fare esistere qualsiasi tipo di discorso. Dopo aver considerato i nomi, verbi, avverbi, ecc ... si ha scelto ciò che propone qualità delle cose, di animali, di esseri umani, dello inanimato, ecc ... cioè tutto ciò che è descrivibile attraverso il linguaggio e soprattutto riferirà alle proprietà di quello che stà essendo designato. Essi saranno in grado di modificare e attribuire significati.

La ragione per cui questa ricerca ha portato alla scelta dell'aggettivo come struttura puramente descrittivo è dovuto al parere di alcuni dei più rilevanti esperti della lingua. Torrego ha specificato in uno dei loro manuali che la proprietà fondamentale del discorso e ottenere la bellezza significativa della parola, è più opportuno utilizzare aggettivi invece di proposizioni che sostituiscano il più specifico.

Capitolo III: Design Research

Qua si offre la descrizione delle varie enunciati selezionate per questa sezione affinchè si possa rischiare con il massimo rigore tutto ciò che gira in torno alla ricerca, le questioni suscitate e l'impatto o le conseguenze che si pretendono assumere dal primo giorno della nascita di questo lavoro d´indagine. Questo capitolo illustra la parte chiave delle indagini attraverso:

- Oggetto di ricerca
- Questioni sollevate nel corso dell´inchiesta
- Obiettivi generali e specifici
- Ipotesi generali e specifici
- Metodologia di lavoro

Oggetto di ricerca. Questo si trova in tre aree principali che convergono in una quarta;

5. L'aggettivo
6. La risorsa stilistica e retorica
7. Poesia visiva
8. Fotografia e Poesia

La prima fase consiste nella definizione formale e teorica del significato dell'aggettivo e la figura retorica, senza ovviamente perdere il valore del segno nel

discorso. In seguito il compito è astrarre l´informazione propria delle forme linguistiche e poi dando la sua materializzazione in forma d´immagine e contenuto. Una volta che la definizione è precisata, si capirà il vero significato di poesia, dove è la sua nascita, perché esiste e la sua ragione di essere, la trasmissione di sentimenti che offrono utilizzando le diverse forme che suscitano le parole e il linguaggio di modo automatizzato, logico ed esatto. In questo modo si raggiungerà il punto di partenza originale, anzi capire qual è il modo che la poesia ha scelto per allegarsi all'immagine fotografica oppure le cause cha hanno motivato alla fotografia a scegliere alla poesia come compagno di viaggio significativo.

La destrutturazione dell´aggettivo linguistico ed il trasferimento alla immagine fotografica è l´essenza generale del lavoro in corso, tenendo conto in ogni caso l'analisi dei segni apparenti nell'immagine catturata da una macchina fotografica. La struttura logica che qualsiasi lingua conforma per la sua coesistenza con un significato coerente, vive con una serie di elementi fittizi che peraltro ancora forniscono un notevole valore di significazione assunto dalla cultura pertinente. Il caso più conosciuto sono le parole che compongono la lingua spagnola.

Se la regola generale di comportamento nella creazione di discorsi è applicabile a qualsiasi sistema di comunicazione allora il linguaggio delle immagini deve rispettare il funzionamento comunemente utilizzato per raggiungere tale affermazione. L'aggettivo è una delle strutture da creare visivamente e rispettando qualunque forme assunte nel sistema linguistico potrà perció essere designato sia l'aggettivo visiva che tutto il resto di strutture importanti per la construzione del linguaggio.

Questioni sollevate nel corso dell´inchiesta.

La presente sezione propone affrontare le questioni che si presentano al ricercatore di questo processo di ricerca. Assume tutti i dubbi da rispondere che sorgono dopo un faticoso processo di ricerca, che di conseguenza verrà risolto nell analisi profondo di tutto il materiale raccolto, assolutamente necessario per l'esecuzione teorica ed oggettiva e basata su teoremi previamente stability per gli esperti. Attraverso varie metodologie e strumenti affidabili si riallacciarono in modo diretto e costruttivo, con l'origine ipotetico e speculativo.

Le domande che si propongono sono:

1. **¿Si abbisogna trovare un chiaro rapporto fra aggettivo e la figura retorica nel sistema comunicativo?**
2. **La struttura aggettivale è la responsabile di costruire e definire un'immagine poetica?**
3. **¿Sarà lo stesso nelle fotografie legati alle arti visive?**
4. **Se fosse cosí, ¿dove si trova la "parola" che compone le figure retoriche (formazioni intrinsecamente legati alla personalità poetica)?**

L'universo visivo che dovrà affrontare il campione per la verifica della ipotesi sarà **PHotoEspaña** (festival che ospita ogni anno ai più importanti fotografi nazionali e internazionali del momento)

Pertanto, un altra incertezza derivò nella seguente consulenza:

5. Durante il processo di costruzione dell'immagine fotografica **¿potrebbe esistere un protocollo di azione simile tra i poeti letterari e la modalità di azione di coloro considerati poeti visivi?**
6. **¿Cosa supporrebbe il riconoscimento dell´aggettivo come accesso diretto del proceso nella fotografia? ¿Sarebbe vantaggioso? ¿Limiterebbe il processo creativo?**
7. **Cosa significherebbe per l´attività docente riconoscere nell´aggettivo al agente immediato di creazione artistica o poetica?**
8. **¿Affettarà positivamente nella risoluzione poetica di progetti prodotti per gli studenti di corsi relativi alla fotografia d'arte?**
9. Facendo riferimento alla costruzione del messaggio **¿Faciliterebbe il processo di creazione, se si stabilisse previamente le unità minime di significazione durante l´elaborazione dei discorsi visivi?**

Obiettivi generali e specific. Gli obiettivi generali e specifici faranno riferimento ai definiti prima. La necessità di trovare un linguaggio che faciliti sia il proceso di creazione dell'immagine (fotografo) che processo didattico di qualsiasi disciplina relativa all'espressione dell'immagine fotografica, si domandano questo dilemma relativo alla abbassamento del percorso que l´artista deve fare da l'idea generale a quella particolare, dal concetto indeterminato fino a la procedura materializzata di modo poetico e visivo.

c. **Obiettivo generali:**

- Aggettivo trasferibile in modo visivo
- Localizazione specifica per ottenere la figura retorica
- Difesa dello strumento stilistico come preludio al significato poetico
- Verifica dell´aggettivo visivo come legame essenziale per ottenere poesia e cosí formalizzare le regole precise che aiuteranno a creare una grammatica di produzione artistica fotografica
- Arte e scienza, intesa come procedura logica vicina alle teorie matematiche.

d. **Obiettivo specifici:** si cercherà di risolvere tutti i problemi che riguardano al significato e le caratteristiche del proprio aggettivo, la figura retorica e la

fotografia come disciplina artistica. L'obiettivo sarà omettere il concetto d´improvvisazione nel arte e quindi conformare formule precise vicine ai linguaggi logici.

Sintetizzando gli obiettivi specifici;

- Definire il concetto sia *aggettivo linguistico* che *figura retorico*
- Importanza della specificazione linguistica in tutti gli ambiti concernenti al processo di comunicazione
- Ampliare la strumentazione docente per una solida fortezza del discorso poetico visivo
- Omissione del concetto di *improvvisazione* nel discorso poetico
- Difesa della teoria dell´aggettivo visivo come alternativa creativa e innanzi tutto senza screditare i postulati opposte che sostengono il contrario

Ipotesi generali e specifici. Si procede a verificare nel progetto di ricerca se l'attuale tendenza (di modo visivo) è davvero predeterminata dall´aggettivo, e allo stesso tempo creatore di figura retorica implicita nella fotografia e sempre con lo scopo poetico. L'assenza di aggettivi denotarebbe automaticamente il non carattere simbolico nell'immagine.

Le specifiche ipotesi da verificare saranno le seguenti, ma non prima di ricordare che l'uso esclusivo dell'aggettivo implica la forma visiva che acquistano al trasferire verso una sfera visiva e non linguistica. per il trasferimento di una mappa dell'immagine e non la lingua:

1. **L'aggettivo (linguistico oppure visivo) è il legame per cominciare la creazione di senso poetico nel linguaggio della fotografia.**
2. **L'aggettivo ubicato in modo controllato coinvolge figura retorica nell'immagine fotografica**

Allora:

Aggettivo + disposizione strategica degli elementi = figura retorica = poesia visiva

3. **Il dispositivo stilistico nell'immagine fotografica implica un valore aggiunto, la poesia visiva**

Metodologia. Si procederà a definire come e in che misura sono raccolti i dati oggettivi, pronti per l'interpretazione e successivamente trattati a fondo. Il tipo di analisi scelto sarà la combinazione quantitativa e qualitativa. Il primo quantificarà i dati raccolti durante il lavoro sul campo, considerando inoltre la osservazione della loro qualità,

intrinsecamente legata al significato, ma paradossalmente richiedendo il valore numerico per supportare i risultati. Sia il metodo quantitativo e qualitativo devono essere empirici. Uno stabilirà identità e l´altro otterrà le unità.

I principi considerati in questa ricerca saranno i riferiti a tutte quelle prospettive che appaiono nella ricerca. Quindi, hanno bisogno di essere menzionati in ordine di importanza:

• *Capacità di astrazione.* Come e in che modo il discorso ottiene i migliori risultati in termini di trasferimento e di trascendere l'immagine. Più livello di astrazione vuol dire maggiore comprensione dell'immagine e pertanto risultati più accurati.

• *Educazione Visiva*. È stato considerata una precedente esposizione ai mass media (cinema, televisione, pubblicità, ..) e quindi una conoscenza della gestione dei registri che operano e sempre con uno scopo poetico.

• *Sensibilità dell´osservatore*. Si riferisce allo strumento che la creatività richiede per ottenere l'elemento creativo, anzi l'emozione collegata al sentimento.

• *Livello d´attenzione*. È stato determinante considerarlo, essendo attaccato alla educazione visiva e quindi la sensibilità, la decodifica e astrazione.

La selezione dei gruppi o **campiamento statistico** che sono stati studiati contenenvano una chiara distinzione (disciplina di studio);

- Gli studenti in grado / laurea in Belle Arti
- Gli studenti in grado / laurea Pubblicità e PR
- Gli studenti in grado / grado di Comunicazione Studi e Multimedia
- Gli studenti in grado / laurea Giornalismo
- Studenti di Dottorato
- Gli studenti in grado / laurea in Architettura
- Gli studenti in grado / grado Belle Arti + Architecture (doppia laurea)

TOTALE: 86 studenti (79 validi)

Le **variabili di controllo** trattate nella prima fase della ricerca sono stati le seguenti:

5. Sesso: maschio / femmina
6. Età

7. Laurea di studio
8. Anno del corso di laurea

Queste quattro *variabili* sono state incrociate per poter determinare così le conclusioni relative alla presenza dell'aggettivo nel discorso artistico e l'importanza della produzione creativa.

Le tecniche e gli strumenti che hanno contribuito a raccogliere i dati necessari e pertinenti per l'indagine sono stati determinati da un punto di vista *distributivo* e fu composto di 3 fasi:

(1ª fase) Selezione del campione;

- Gruppo di controllo non equivalente
- Studenti universitari di varie discipline di studio e di età diverse
- Universo: totalità degli studenti universitari di tutte le età
- Variabili di controllo: Età, sesso, grado / Laurea e Corso

(2ª fase) Esecuzione dell'esercizio;

- Questionario
- Analisi dei contenuti
- Questionario statistica
- Socio-analisi

(3 ° Fase) Prospettiva di analisi *combinata*

- Qualitativa o strutturale
- Quantitativa o distributiva

Capitolo IV: Il lavoro sul campo

Anche se questa è la parte più importante dell'esercizio di ricerca, non ci sono teorie o regole concrete per studiare la realtà sociale, in particolare in quello che riguarda alla essenza visiva un tanto ambigua. Il paradosso in questo studio di ricerca chiamato l'aggettivo visiva è proprio la mancanza di teorie che studiano il discorso e la realtà sociale come prima entità di questa ricerca. Diventerà strumento utile per la creazione e la descrizione.

Due fasi regolate e formule per la raccolta dati

(1ª Fase) Osservazione

- Diretta e partecipativa

- Indiretta
- Sistematica e strutturata

Tipo di misurazione: qualitativa o strutturali

(2 ° fase) Registrati

- Misurazione diretta: frequenza dell'aggettivo
- Misurazione diretta: frequenza di figure retoriche
- Misurazion indiretta: espressione e maturità
- Misurazione indiretta: legame retorico e aggettivo
- Misurazione indiretta: livello d´attenzione
- Altri risultati

La **partecipazione** sarà combinata con il questionario. Nel caso di questo progetto è necessaria per soddisfare diverse condizioni:

1. Aula
2. Proiettore Immagine
3. Matita/Penna
4. Questionario
5. Timer/Orologio
6. Presentazione PowerPoint con immagini precedentemente scelte

La presentazione verbale fu controllata al massimo a dispetto del rischio di tale esposizione. Molto curato il protocollo di presentazione e sempre reiterando nelle diverse sessioni l´ordine delle regole d´attuazione.



Diapositiva 1ª



Diapositiva 2ª



Diapositiva 3ª

La raccolta dei dati non richiedeva una certa posizione strategica dei soggetti che conformavano il campionamento e nemmeno una differenziazione sessuale. Il moderatore è stato stabilito in una posizione casuale e senza apparente autorità condurre l'esperimento in qualsiasi momento.

Descrizione dettagliata della procedura. L'esperimento è stato effettuato seguendo le seguenti fasi:

1. Ringraziare a tutti i partecipanti
2. Enfatizzare la posizione neutra del conduttore dell'esperimento
3. Breve spiegazione degli obiettivi della ricerca e l'introduzione del tema senza rivelare lo oggetto ultimo di studio. Citare l'istituzione che sostiene il progetto (Università Complutense di Madrid)
4. Consegna della prova
5. Presentazione visiva e natura temporale del esercizio
6. Spiegazione di come agire e come completare il questionario
7. Esemplificando attraverso tre diapositive
8. Comincia l'esercizio. Due minuti per immagine in un totale di 20 (totale: 40 minuti)
9. Breve discussione di quello osservato (osservatore osserva ciò che è successo)
10. Rivelare l'obiettivo iniziale del progetto (a scelta dell´osservatore oppure conduttore)
11. Conclusioni

Il lavoro sul campo ha raccolto dati da diversi esercizi prima di raggiungere il grande esperimento che ha versato i valori relativi agli aggettivi dell'immagine, il legame con la figura retorica e la conclusione finale in forma di poesia visiva. Essendo i seguenti:

1) Cabeza de turco (testa di turco in spagnolo si referisce a quella persona que paga ingiustamente per qualcosa non fatta per lui/lei). Preparazione del concetto attraverso una o più immagini che descrivesse il concetto.

2 º) Origine creazione atística. Localizzazione dell´aggettivo da una semplice creazione venuta dalla tela bianca e la successiva introduzione di elementi visivi.

3 º) Lavoro sul campo finale. Analisi del contenuto di 20 immagini corrispondenti ai vincitori del festival fotografico di PHotoEspaña, che attraverso l'analisi delle immagini degli studenti si è proceduto all'estrazione degli aggettivi che appaiono nei testi. Poi si sono collegati con le diverse figure retoriche esistenti e così è stata verificata la presenza poetica. Con questo esercizio i dati raccolti sono stati successivamente verificati l'ipotesi che questa ricerca. Rappresenta i dati più importanti raccolti per questa ricerca.

Capitolo V: Analisi e interpretazione dei dati

Attraverso la somma di tutti i dati raccolti durante l´esercizio in cui è stato analizzato un contenuto composto da 20 immagini si sono stabiliti diverse teorie che allo stesso tempo hanno considerato le diverse variabili.

E quindi la statistica matematica è stata la responsabile da situare i dati nei grafici dove si spiegasse visivamente il comportamento delle cifre raccolte secondo il sesso, età, corso di laurea e anno di studio.

Abbiamo studiato la moda, mediana, varianza e la deviazione standard delle misure sperimentali per analizzare e interpretare i dati di un campionamento rappresentativo, sia per aiutare nel processo decisionale che per spiegare le condizioni regolari o irregolari di qualche fenomeno casuale o condizionato. Tuttavia, la statistica è più di questo, cioè è il veicolo per realizzare il procedimento relativo alla ricerca scientifica.

Sono stati realizzati 86 questionari (79 con validità per l'esercizio) dove gli intervistati avevano caratteristiche comuni. Le prove sono state sviluppate nelle aule di diverse scuole e università, suddivisi per settori di studio:

- Pubblicità e PR H / M
- BB.AA H / M
- Architettura H / M
- Laureato, Dottorato di H / M
- Comunicazione Audiovisiva H / M
- Pubblicità e PR + CAV H / M
- Architettura BB.AA + H / M
- Multimedia C.A.V + H / M

Si produce una distinzione significativa delle due sezioni che danno questo lavoro un senso di inchiesta: frequenza della aggettivo nel contenuto e analisi di frequenza della figura retorica nel processo di collegamento con l'aggettivo posizionato precedentemente nelle tavole di analisi necessari per lo studio.

A: frequenza di occorrenza dell´aggettivo nel discorso

B: frequenza della figura retorica

La linea d'azione per l'interpretazione dei dati sarà determinata per due tipi d´analisi:

- Modelo 1
  1.a) Descrizione
  1.b) Esplorazione dei dati

- Modelo 2
  2.a) Analisi espositivo
  2.b) Conferma

La modalità di azione verrà spiegato da due prospettive proposte. In entrambi i modelli, per analizzare le tre fasi più importanti della ricerca-azione sarà applicato prima di tutto:

1. Universo e Selezione del campione saranno sottoposti all'esperimento
2. Ipotesi e formulazione degli oggetivi
3. Preparazione di figure che serviranno a giustificare l'interpretazione finale.

Il trattamento dei dati deve essere suddiviso in compiti che aiutano a comprendere le informazioni ottenute per conseguire teorie generali. Questi sono:

• **Classificazione e messa in gruppi** dei dati in termini di temi, idee e concetti. Questa fase si procede de una lettura del test. Questa catalogazione non è solo inserita nei dati, ma anche nel quadro teorico e le discipline trattate, anzi, questo significa un processo di codifica in cui tutti i dati grezzi saranno trattati secondo criteri molto specifici. esso comprende tre momenti:

1. Analisi quantitativa
2. Enumerazione
3. Classificazione

- **Formazione di categorie centrali**; dopo aver determinato alcune categorie è possibile procedere ai dati corrispondenti, confronto, interpretazione, ecc. Da in poi, alcune categorie centrali emergono con nuove informazioni.

E naturalmente il punto più importante è quella relativa alla codifica dei dati. Si riferisce alla fase di conversione dei dati, il trasferimento dei dati quantitative e la successiva enumerazione, e l´analisi qualitativa anche.

I dati, che sono stati raccolti, sono stati anche rappresentati in due fasi diverse, tuttavia anche se i dati sono aumentate del 100% (rispetto alla prima fase), la tendenza retorica e presenza degli aggetivi si è comportato in modo simile. Questo non ha alterato troppo risultati. Il presente capitolo offre le tabelle relative alle discipline di studio, genere degli intervistati, anno di studio ed età. Le quattro variabili di questo sono incrociate per ottenere così le diverse prospettive relative agli approcci variabili proposte.

I dati relativi alla presenza di figura retorica e aggettivi sono facilmente visibili a causa dell´enfasi attraverso le distinzioni cromatiche. Naturalmente la statistica è la scienza che organizza i dati proposti qui e anche presenta postulati riferite alle aggettivi nel discorso fotografico attraverso la media, mediana, deviazione standard e la varianza. Questi dati posizionano i risultati quantificati in un quadro oggettivo e indiscutibile. I dati sono reali e la manipolazione non esiste.

Capitolo V: Conclusioni

Le conclusioni saranno contrastanti con l'ipotesi considerata all'inizio della ricerca e dopo cinque anni di duro lavoro. In sintesi, questo progetto di ricerca è stato costantemente collegato con le seguenti premesse:

1. **L'aggettivo (linguistico/visivo) è il collegamento innesco per la creazione di significato poetico e produzione nel linguaggio fotografico.**
2. **L'aggettivo disposti in modo controllato comporta figura retorica nell'immagine fotografica.**
3. **Il dispositivo stilistico nell'immagine fotografica implica un valore aggiunto, la Poesia Visiva**

La determinazione finale ha posizionato l'aggettivo come l´agente incaricato di motivare il discorso poetico a causa della presenza della struttura descrittiva in grado di comporre la figura retorica, pertanto, la poesia visiva è aumentata in 200% rispetto ai dati derivati dell'aggettivo scritto.

Sorprende observar cómo ciertas imágenes pertenecientes a la cultura que hoy representan a una sociedad cualquiera, insertada en un mundo globalizado y dotado de esencias sociales, políticas y económicas, acreditan un verdadero carácter poético repleto de simbolismo. Poseen explicaciones implícitas de una sensibilidad arrolladora y excepcional, persiguen el reconocimiento en esferas intelectuales de enorme importancia o simplemente tratan de establecer una conexión mucho más próxima entre la imagen y el consumidor visual.

La realidad evidencia que dicho carácter poético trae tras de sí un gran recorrido semántico, sintáctico, fonológico y estructural, donde la casualidad del símbolo desaparece para dar lugar a estructuras fijas ya conocidas y con grandes efectos predeterminados por parte del mensajero creador o artista en definición.

Sin ánimo de confundir al lector ni conformar estructuras o juegos dialécticos se está hablando de la figura retórica como recurso lingüístico de enorme importancia que ayuda a comprender el sentido mágico del discurso en la palabra o en cualquier dominio visual.

Teniendo en cuenta lo arriba mencionado, importante para secundar e interpretar lo que está aún por manifestarse con respecto al discurso implícito que toda obra debería conllevar, se exige cierto énfasis en la fortaleza e impacto tan inmediato que determinadas imágenes, vinculadas con las artes visuales, poseen de modo intrínseco. Durante el propio alumbramiento de la fotografía y concretamente desde que la imagen trabaja en nombre del arte, la **figura literaria** no se vislumbra como una entidad independiente, sino más bien como resultado de las estructuras precedentes de gran simplicidad. Éstas son necesarias para la construcción del lenguaje y conforman entidades como el monema, morfema y ya como unidad mucho más firme: la palabra. De mayor o al menos de semejante importancia que los recursos estilísticos confeccionados para deleitar con fines poéticos, la gran habilidad y destreza de las palabras reside en el levantamiento del discurso coherente producido a través de la correcta ubicación de los símbolos que construyen todo un sistema lingüístico.

Durante este proyecto de investigación se debatió sobre la posibilidad de considerar más de una sola estructura perteneciente al universo de las palabras, sin embargo la complejidad de todas y cada una de ellas condujo el experimento hacia un resultado muy concreto: optar por un tipo de palabra específica y discriminar aquellas otras que por diferentes principios no poseían el fuerte carácter necesario para la construcción del significado de cualquier discurso. Siendo finalmente ésta la que acompaña al sustantivo, sea o no concreto, sea o no abstracto, esto es el adjetivo. Un tipo de palabra que obliga a especificar sus características, que se obtendrá como adyacente y coincidirá tanto en género como en número. En alguna ocasión no será necesario el carácter coincidente aunque sí el número, y sin embargo en otras se apocoparán (desaparición de uno o varios fonemas). Admitirá afijos y morfemas de grado superlativo. Además, a su definición y capacidad descriptiva se le sumarán el carácter comparativo, de superioridad, de inferioridad, etcétera.

Nos estamos refiriendo al símbolo que precede a la capacidad analítica, que sirve como instrumento en la designación de la obra poética creadora, que estimula el intelecto para redefinir obras externas y creaciones que conmueven con un solo fin: materializar lo que invade el pensamiento al enfrentarse a un discurso. Se está hablando del poder del **adjetivo** como elemento referencial, con el fin de confeccionar las bases de la obra reflexiva.

Es necesario acentuar que aquello que más interesa del adjetivo es su posición previa antes de arribar en la figura retórica y que finalmente concluirá su proceso en cierto **contenido poético**. En resumen: resulta inverosímil tropezar con poesía si no existe la figura retórica, y mucho menos la creación de recursos estilísticos sin la presencia de adjetivos y demás estructuras gramaticales. Esta vez el dilema emerge pensando en aquellos antecedentes visuales que uno mismo maneja a diario, y si realmente dicha poesía implícita se da verdaderamente en la fotografía con significado relevante, destacado y de carácter superior.

En primera instancia se centrarán todas las indagaciones en la imagen fotográfica de la última década, para de este modo encontrar y determinar el componente poético (siempre que lo hubiese) oculto bajo una esfera retórica. Como si de un poema literario se tratase, se localizarán los recursos estilísticos tradicionalmente elaborados para la poesía escrita, además de adaptar visualmente el énfasis predeterminado con anterioridad por el artista creador de la imagen fotográfica. En segundo lugar, y convirtiéndose éste en el pilar que sustentará la investigación, el autor de este trabajo se focalizará en la descripción adjetival o atributo delineado que propondrá el espectador, entendiendo ésta como la visión más crítica del arte.

Desde el punto de vista tanto de las estructuras lógicas que aquí se manejan como de las artes poéticas que lo complementan, se pretende una visión cercana a la dialéctica, entendida como resultado de una síntesis temática, de las nociones que la definen y del análisis de las ideas que las constituyen.

1.1 Presentación del objeto y su contexto

Encontrar en este estudio de investigación un solo objeto que defina a grandes rasgos todo el entramado que más tarde se desplegará representa sintetizar demasiado, todo un trabajo de reflexión, producto de experiencias paralelas que así lo acreditan. No sería por lo tanto justo seleccionar tan sólo uno de ellos, si esto implicase discriminar el resto de los factores involucrados en el proceso. Por lo tanto, se ahondará en las diferentes disciplinas que aquí interactúan, aclarando que ninguna obtiene un rol de mayor importancia con respecto al resto, y alertando previamente de que la interdisciplinaridad que aquí aparece, de algún modo, forma parte de una reflexión meditada y esencialmente ligada a la filosofía del proyecto.

Se procede por lo tanto a la especificación de las disciplinas y sus "quehaceres" dentro del trabajo de investigación. Es necesario considerar las doctrinas que aquí coexisten, con el fin de verificar las cuestiones que se plantean y poder conocer los efectos en el espectador u observador de las obras fotográficas propuestas. En el presente trabajo serán:

Fotografía: la imagen fotográfica, como bien se especifica en la introducción, está sufriendo un proceso de cambio ya desde su primer momento o aparición. Sin embargo, en cuanto a temática o focos de atención se refiere, se ha mantenido en el tiempo prácticamente sin variación. Su carácter gráfico-documental siempre ha supuesto su punto más fuerte, junto con su gran componente realista que acompañaba las noticias de todo el mundo y a los historiadores que pretendían mantener en la eternidad una serie de hechos y acontecimientos. Pero lo cierto es que ya desde sus orígenes los artistas miraron la fotografía como si de un pincel sobre un lienzo se tratase. Llega el siglo XX y es un momento excepcional para innovar libremente. La fotografía comienza a obtener unos resultados óptimos en la vanguardia artística y es entonces cuando se exagera su cambio de dirección, además sin que cayera en el olvido el impacto que ya tenía en los medios gráficos y prensa escrita. Es precisamente este el carácter detallado de la fotografía el que interesa únicamente en el presente proyecto de investigación.

Poética: desde el momento que los artistas acogen la técnica capaz de capturar instantes, de algún manera están haciendo partícipe a la fotografía de una actividad que logrará modificar significados, que entenderá de sentimientos y de momentos de inspiración de los autores que así la utilicen, que provocará reacciones de los espectadores y que suscitará recuerdos y experiencias de todos aquellos que observen.

Si todo esto se produjo ya casi hace un siglo, y teniendo en cuenta que el propósito último de los artistas con la fotografía no era simplemente documentar, plasmar o materializar su obra pictórica, escultórica, etcétera, se podría afirmar que comenzaba a generarse un sentido poético de la imagen visual tomada con una cámara fotográfica. Poético desde el prisma de la belleza, de la armonía de las formas, de la necesidad de expresar sensaciones engendradas por elementos sensoriales, por la vista. Poética desde el punto de vista del envolvimiento de los elementos que en ella aparecen y con el fin de encontrar sentidos definidos por sus creadores. Pero siempre siguiendo los cánones líricos, entendidos como disciplina del buen discurso y del buen hacer de las cosas, con sus mismas estructuras y características. En definitiva; de la virtud de la imagen.

Retórica: esta disciplina que bien se extendió por los pensamientos de importantísimos filósofos de la antigua Grecia como Aristóteles, Platón o Isócrates, se centraba en la idea del buen orador, de quien se dirigía a un público deseoso de saber y de verdad. A través de la correcta utilización de la misma, tanto orador como oyente fueron y son capaces de generar un fuerte deseo de actuar, de tomar, de necesitar, etc.

La retórica consta de las técnicas del bien hablar para conseguir efectos predeterminados, reconociendo a la persuasión como su alter ego más directo. Y ésta no

en sentido peyorativo o peligroso, sino más bien abogando por la no existencia de la verdad absoluta, y sí de la exposición de argumentos que convenzan a quien los escuche. Esta ciencia observa la poética desde la cercanía, ya que desde entonces hasta hoy ambas actuarán bajo unas similares líneas de conducta: belleza del discurso como "modus operandi". Será la figura retórica o el recurso estilístico el que ofrecerá una belleza formal y estudiada. Se requiere de cierto formalismo capaz de confeccionar lo bello, lo bonito.

Lingüística: el poder de la palabra es la máxima expresión de todo lo mencionado antes. Conocer sus reglas y excepciones hará, a quienes las posean, sabedores de un poder absoluto capaz de dirigir miradas.

La lingüística es la madre y ciencia de la lengua, y como tal consigue trasladar su misma reglamentación hacia lenguajes desconocidos como las artes. Contiene lógica pura, como cualquier sistema que se precie, y por ello ¿por qué no trasladar esta lógica formal a la fotografía con el fin de obtener resultados absolutos?...En ella se encuentran contenidos todos sus elementos y variantes. Desde las palabras a los adjetivos, adverbios, sustantivos, verbos, etcétera.

Adjetivo: Encarna en esta investigación la principal esencia y objeto de estudio y se convertirá en el más fiel aliado a lo largo del presente proyecto de indagación. La razón primordial reside en que si se consideró a priori la fotografía como un sistema comunicativo, entonces se requería a la fuerza una vinculación rotunda con el principal sistema que permite expresar emociones, manifestaciones, juicios, etcétera, siempre regido por un código establecido y comprensible tanto para los emisores como para los receptores. Se está refiriendo a la lingüística como ciencia del lenguaje.

Sin embargo, no se pretendía dejar constancia de la fotografía como lenguaje, ya que se estimó obvio, sino más bien encontrar un reflejo exacto entre todos los elementos necesarios para la construcción del mensaje escrito o hablado y los elementos que construyen un discurso visual donde las palabras son connotadas pero el resultado comunicativo se culmina del mismo modo.

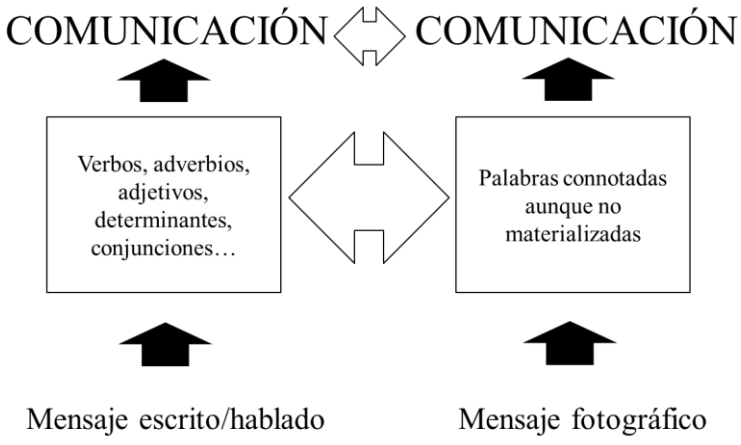


Figura 1. Sistemas comunicativos de diversa naturaleza

La conclusión en forma de comunicación, además, debía caracterizarse por contener resultado poético, es decir, la investigación ya no sólo pretendía considerar el lenguaje escrito y los elementos que lo construyen sino que además debe fijarse en el modus operandi del poeta literario y la importancia que para ellos tiene cada una de las categorías encargadas de dar sentido al poema.

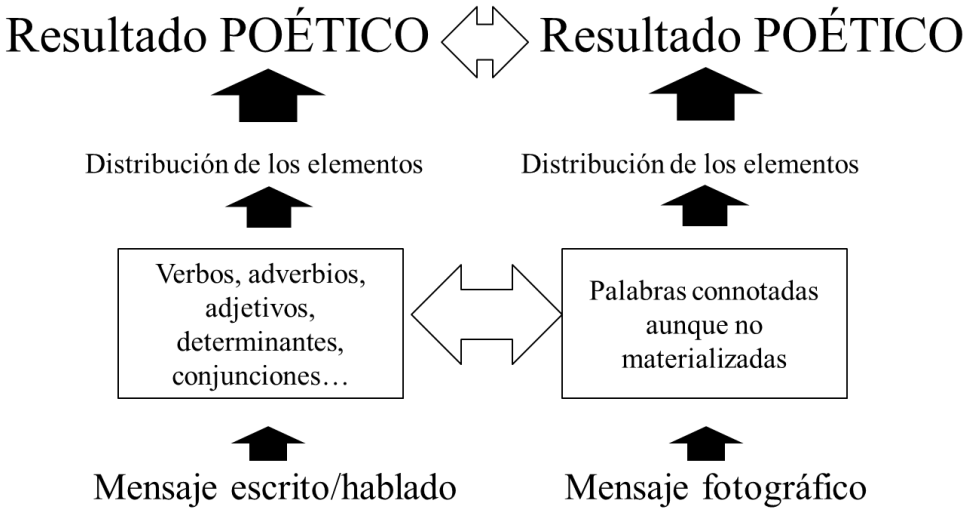


Figura 2. Sistemas comunicativos de diversa naturaleza

Una vez estimadas cada una de las herramientas lingüísticas, se debatió entre cuál de ellas sería la de mayor importancia significativa, optando finalmente por el adjetivo.

Es necesario especificar el porqué de la elección del adjetivo, la importancia dentro del discurso hablado o escrito, su posterior transferencia en forma visual y el alcance poético que ésta categoría lingüística posee dentro de los mensajes.

El componente adjetival contiene para esta investigación toda la esencia necesaria para construir una teoría que apoye la creación artística, que acelere el ejercicio del poeta y que además se convierta en una herramienta didáctica capaz de agilizar la confección del poema fotográfico por parte de los estudiantes de artes visuales.

La preferencia por el adjetivo se produjo tras encontrar cierta partícula diferenciadora en su naturaleza y con respecto a las demás formas lingüísticas conocidas. Éste goza de rotundidad, materializa pensamientos y no se esconde bajo la ambigüedad. Aporta el significado que requiere el sustantivo y ante todo denota cualidad. Su coherencia siempre al servicio de otras categorías necesarias también en el sistema comunicativo, y a través de la concordancia asienta la definición detallada del verdadero significado que poseen las cosas. Y todo esto, básicamente, por una razón simple: sin su existencia no habría matices en la expresión hablada.

Los adjetivos poseen propiedades predicativas pero no referenciales (RAE, 2009), es decir, la importancia no la tendrán los sustantivos (cosas) sino las modificaciones que en ellos se produce. La adjetivación es la única entidad capaz de realizar dicha acción y además graduar la intensidad del discurso. Su presencia no pasará desapercibida, independientemente de la naturaleza del alegato, y sentir el poder de la palabra adjetivada dentro de la imagen fotográfica de la última década y propuesta por el certamen de PHotoEspaña, será el propósito último de la investigación.

Al mismo tiempo, los conceptos género, número y grado, dotan de gran utilidad al lenguaje y ofrecen una lógica que debe ser cumplida por el usuario. Sin ella el discurso no posee cohesión y carece de sentido. A pesar de formar parte de un todo, dentro del universo lingüístico, se comporta de una manera independiente al resto de los elementos como los adverbios, verbos, sustantivos… y la extracción del adjetivo no interfiere en un correcto mensaje, sin embargo, su desaparición altera absolutamente el significado final.

La complejidad del adjetivo además consigue cuantificar, comparar, modificar significados según su disposición en el discurso, enfatizar, numerar o detallar posiciones entre otras muchas de las cualidades que posee.

Sin embargo si la elección fue debida a alguna razón fue por la delicada operación que el adjetivo realiza en el discurso (Sarmiento, 1999) y por la evidente manifestación de riqueza lingüística, profundidad y específica sensibilidad que el encargado del mensaje refleja.

La tarea más fatigosa de este trabajo de investigación, aunque posiblemente más bello, será la de encontrar la formación del adjetivo y su importancia dentro del discurso en la imagen fotográfica. La fotografía establece una conexión directa con la realidad, sin embargo, la iconicidad aparente que se desprende debe tomarse como una ventaja para el poeta visual susceptible de crear mensajes líricos.

Por lo tanto, es necesario que coexistan todas estas disciplinas en la investigación, ya que son completamente dependientes unas de otras. Es incomprensible entender lo que se pretende estudiar sin que se conozcan sus diferentes modos de interactuación.

A grandes rasgos se presupone la imposibilidad poética visual sin la existencia de cierta figura retórica implícita dentro de la imagen fotográfica. El recurso estilístico será considerado elemento crucial en esta investigación, siendo el adjetivo el verdadero conformador del esqueleto que lo estructura.

Por lo tanto, se admite la presencia del adjetivo en un tipo de imagen fotográfica vinculada a las artes visuales, capaz de confeccionar la figura retórica tal y como es conocida en la lengua escrita, aunque esta vez trasladando su presencia a un soporte visible. Si todos y cada uno de estos parámetros se cumplen, entonces se verá cumplido

y verificado el objetivo, aunque para ello es necesaria la coexistencia disciplinar de las áreas que lo introducen.

1.2 Justificación

El nacimiento de esta investigación surge a partir de varios dilemas incapaces de resolver un problema que giraba en torno a la fotografía artística y su modo de proceder. La libertad con la que los fotógrafos actúan me pareció desde un primer momento que poseía algún error de base e intuía que pudiera deberse a su formación y lugar de procedencia, que tal vez estuviera alejado de las artes y más cercano a la técnica fotográfica.

Otro de los motivos que me empujaron a indagar sobre el tema fue el abuso del término *poesía visual* y *metáfora visual*. Cierto día mientras observaba la obra de grandes autores de la fotografía y según la crítica; perfectamente vinculados a este término, me cuestioné el porqué de dicho concepto. Más sorprendente fue sin embargo durante una conversación con el artista Chema Madoz, considerado uno de los grandes "poetas visuales", al observar como incluso él mismo se sorprendía del sobrenombre que se le había otorgado sin tan siquiera habérselo propuesto. Es decir, ¿el poeta tradicional realmente se reconoce como tal? Mi intuición me decía que al igual que el pintor sabe su dedicación y su finalidad, el poeta literario posiblemente también reconoce su condición. Entonces, si el fotógrafo poeta no es consciente de ello probablemente existiría alguna carencia a resolver.

La confección de un sistema formalizado se convirtió en el fin último de este trabajo indagador y encontrar un método que no altere la labor creativa del artista fotógrafo constituye el inicio del proceso de investigación.

Por lo tanto, las **motivaciones generales** se pueden resumir en:

- Formalización del proceso creativo fotográfico
- Evitar la improvisación del creador y dotar de carácter sistemático al proyecto artístico.
- No alterar la labor creativa sino enriquecer el modus operandi del artista.
- Proporcionar un avance pedagógico que enriquezca la labor del docente en disciplinas referidas a la imagen fotográfica y poética.

La **importancia** del trabajo a realizar establece que en el método se va a traducir en *velocidad creadora*. Una vez que el artista visual establezca y defina su trabajo, entonces adoptando las herramientas aquí propuestas tal vez se garantice un eficiente resultado cercano a la poética propuesta ya por los poetas literarios. La fotografía se tiene que considerar tan sólo un medio para la obtención lírica de su forma y no un

simple formato artístico. El arte ya no entiende de disciplinas independientes sino de conjunto conceptual previamente meditado que, por supuesto, invita a la reflexión.

La disciplina artística que trabaja con la imagen fija, popularmente y específicamente denominada *fotografía*, precisa en este momento de herramientas que ayuden al proceso creativo del artista. Dotarán indirectamente a la labor docente de un procedimiento mucho más ágil para que durante el aprendizaje de la disciplina relacionada con la expresión fotográfica ya no se deje únicamente patente el conocimiento técnico, sino que más bien se acentúe el proyectual. Establecerán una conexión inquebrantable entre el proceso previo de reflexión y la ejecución técnica. De este modo se garantizarían fortaleza e impacto en el discurso de la imagen fotográfica.

Los **beneficios** de aquí derivados pueden entenderse desde una perspectiva o *valor social*. Los primeros favorecidos serán sin duda alguna los propios artistas únicamente de la fotografía. Se excluyen inicialmente otro tipo de categorías que comparten el medio pero no el fin (fotografía científica, publicitaria, periodística…). Adoptando las pautas de actuación que se proponen en la investigación, se generarán resultados poéticos de modo certero.

También enriquecerán sus recursos en el aula los docentes de la disciplina *fotografía*. Ofrecer una perspectiva diversa, centrada en la búsqueda poética, alcanzará una dimensión que se originará en la fase técnica y funcionamiento de la cámara fotográfica y que confluirá directamente en un adiestramiento centrado en los principios poéticos realizados desde el arte de la escritura.

Otro de los beneficios será de *valor teórico*. La fijación por la creación de un método cerrado dejará asentadas las bases de cierta doctrina, ayudando así a la confección de un manual de instrucciones líricos de la imagen o entramado visual. Partiendo de una base gramatical se obtendrá un resultado adaptable a la fotografía.

Se precisa un modelo que ayude a la creación eficiente del fotógrafo. El porqué de cierta necesidad reside en el rechazo del trabajo fotográfico sin concepto previo y sin técnica reflexiva anticipada. La facilidad con la que hoy se captura una imagen emerge de la sencillez del mecanismo, sin embargo, aún carece una base del *¿qué se está diciendo?* Paradójicamente el control estético en la fotografía es abrumador y sorpresivo pero la esencia del arte es aún inexistente. De ahí el rechazo del actual modo de proceder del fotógrafo amateur en aras de defender y preservar la tradicional labor del fotógrafo experimentado ayudado por un método constructivo de su trabajo más personal. El *valor económico* residirá en la amortización efectiva del tiempo empleado para la creación del proyecto poético. El seguimiento de las normas, por parte del artista y del docente, intentará establecer una conexión directa entre el propósito y el resultado.

La *utilidad metodológica* desmitificará absolutamente la dificultad del carácter reflexivo que la obra poética puede contener. Motivará tanto a los artistas que pretendan experimentar con la nueva técnica como a los alumnos que deseen un novedoso punto de vista originado desde una lógica milimétricamente meditada.

Por último, esto revertirá en una garantía educativa que de resultar efectiva podría presionar a las entidades encargadas de instaurar sistemas educativos, con sus intrínsecas reformas ya conocidas, a establecer un método novedoso que pudiese garantizar la resolución de dilemas artísticos y ofrecer así cierta solidez en una materia tan concreta como es la fotografía.

Se pretende confeccionar un modelo de actuación fiel, sencillo y eficaz, que dote a la obra artística de validez poética, que no reste esencia creativa y que ofrezca unos beneficios sociales, económicos, políticos, metodológicos necesarios para garantizar una aportación alternativa al mundo del arte y a la enseñanza del mismo.

La disciplina artística que trabaja con la imagen fija, popularmente y específicamente denominada *fotografía*, precisa en este momento de herramientas que ayuden al proceso creativo del artista. Dotarán indirectamente a la labor docente de un procedimiento mucho más ágil para que durante el aprendizaje de la disciplina relacionada con la expresión fotográfica ya no se deje únicamente patente el conocimiento técnico, sino que más bien se acentúe el proyectual. Establecerán una conexión inquebrantable entre el proceso previo de reflexión y la ejecución técnica. De este modo se garantizarían fortaleza e impacto en el discurso de la imagen fotográfica.

1.3 Hipótesis (generales y particulares)

Se procede a verificar en el siguiente proyecto de investigación si realmente la tendencia actual, en cuanto a imagen se refiere, está predeterminada por el **adjetivo**, entendiendo este como un determinador de significado que dará forma a una figura retórica conocida (como si de lingüística se tratase), implícita en fotografía con un fin siempre poético.

Por lo tanto, la ausencia adjetival, en toda su definición y por consiguiente carente de la estructura lingüística encargada del proceso de descripción exhaustiva de los elementos, denotaría automáticamente la inexistencia del carácter simbólico en la imagen, siempre entendiendo este como el homólogo utilizado por los poetas literarios a través del lenguaje, del signo y de la forma.

Las **hipótesis** concretas que vendrán a ser verificadas serán las siguientes, aunque no sin antes mencionar que el uso exclusivo del término *adjetivo* implica en todas ellas la forma visual que adquiere al trasladarle a un plano de la imagen y no del lenguaje;

1- **El adjetivo (lingüístico o visual) es el eslabón desencadenante para la creación y confección de significado poético dentro del lenguaje fotográfico.**

2- **El adjetivo dispuesto de una manera controlada implica figura retórica en la imagen fotográfica.**

Al plantear una ecuación lógica de significados, entonces **adjetivo + disposición estratégica de los elementos será igual a figura retórica** y por lo tanto igual a poesía visual (en imágenes fotográficas).

Es decir:

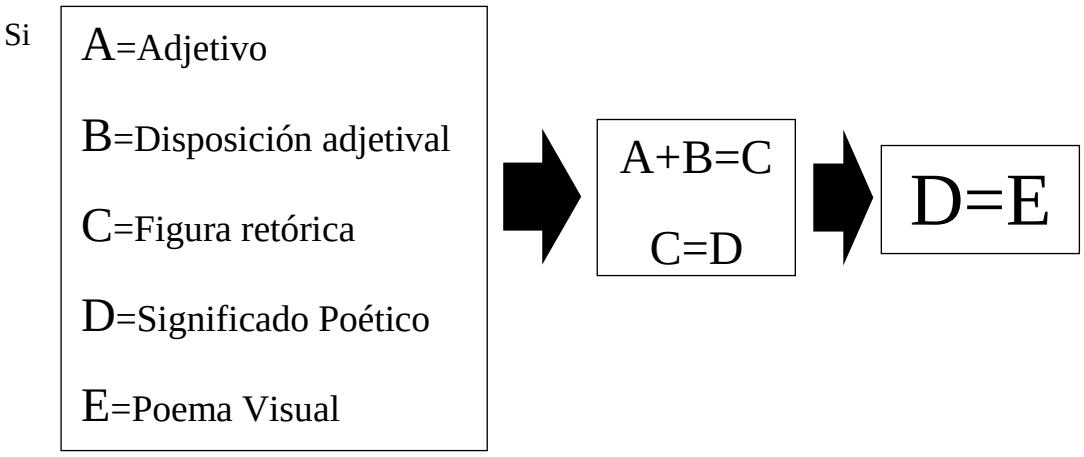


Figura 3. Ecuación para la formulación de la hipótesis 2

Al proponer una cuestión referente a los sentimientos que produce la imagen poética, el espectador ofrecerá una descripción a través del discurso verbal y con este todas aquellas estructuras que lo componen (adjetivos, adverbios, sustantivos…). Con el desarrollo de cierto análisis de contenido se podrá verificar la calidad de las hipótesis.

3- **El recurso estilístico en la imagen fotográfica implica un valor añadido: POESÍA VISUAL.**

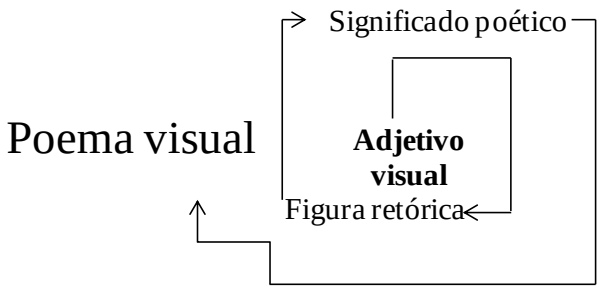


Figura 4. Ecuación para la formulación de la hipótesis 3

1.4 Objetivo Principal

La escasa costumbre que acompaña a una sociedad sin demasiada necesidad por reconocer todo aquellos agentes que acompañan a la personalidad de cualquier discurso, e independientemente de la naturaleza que contenga, provoca cierta desidia a la hora de plantear el verdadero origen del arte de dialogar, de argumentar, de razonar o incluso de la posible oposición tomada hacia ciertos postulados propuestos. Es decir, la verdadera procedencia del discurso dialéctico.

Se trata de un concepto ubicado en cualquier sistema lingüístico de un modo tan natural que reafirman su existencia, asentando una vez más las teorías que la sustentan. La indiferencia ante el cuestionamiento de dónde reside el verdadero nacimiento del lenguaje no implica descuidar la esencia que mueve al sujeto a la construcción de discursos dialécticos, sin embargo lo cierto es que la materialización de dicho conocimiento podría conducir a ciertas evidencias aún por determinar, pero que podrían acelerar procesos comunicativos muy interesantes, fundamentalmente para sociedades susceptibles de recibir tantos mensajes visuales a lo largo de una vida como constelaciones existen en el universo.

Uno de los términos a los que se hace alusión es *poesía visual*. A priori podría no suscitar nada anormal ni desconocido, sobre todo cuando la costumbre provoca también que se adquieran ciertos consensos terminológicos sociales. Incluso éstos pueden adherirse al lenguaje coloquial de modo natural. Tanto la presencia de la fotografía en la sociedad como su crítica en nombre del arte comienzan a hacerse habituales y por ello el desconocimiento del término que afecta a lo poético y a lo visual puede causar un reconocimiento absoluto. Sin embargo, y como resultado de un ligero sondeo surge una primera estimación que ratifica lo antes mencionado; deja patente la inexactitud en la definición de los encuestados ante la pregunta ¿qué es la *poesía visual*? y ¿dónde se encuentra ésta en la fotografía? La intuición conduce a falsos pensamientos.

De modo inminente surge la necesidad de buscar el origen del más popular término que hoy se encuentra presente en cualquier *análisis fotográfico*. El primer requisito, por lo tanto, será la auténtica definición individual del significado de los conceptos *poesía* y *visual.* En segundo lugar no debería causar ni extrañeza ni perplejidad si el término referido a lo poético sugiere a grandes pinceladas una adhesión total al lenguaje y a la ciencia que estudia el mismo, en lugar de al de las artes visuales.

Esta primera proposición fue la que impulsa a la exhaustiva búsqueda sobre la imagen fotográfica y la posible poesía, que tan difícilmente resultaba cuestionar. El único juicio por lo tanto que se acepta acerca de la obra fotográfica de artistas visuales podrá tan sólo estar sustentado con argumentaciones reales, objetivas, rechazando de este modo la adquisición lingüística involuntaria. La propiedad y exactitud del discurso

en este estudio es tan importante como el uso del lenguaje científico. Será rechazada la ambigüedad y todo aquello que no provenga de juicios veraces.

El supuesto "halago" que se vierte sobre la obra del artista positivamente obsequiado con la denominación *poeta visual*, sin embargo y debido a la naturaleza inexacta, podría en ocasiones conducir a errores fatales que alejan de la realidad al crítico del artista. Este trabajo de investigación tratará de evitar la gratuidad en las descripciones de obras fotográficas y asentará un método científico que verificará las hipótesis referidas a la existencia poética contenida en una tipología muy específica de fotografía: la fotografía ligada a las artes visuales.

Poesía es homólogo a multitud de conceptos que siempre desembocan en un mismo lugar y que posiblemente no difieren demasiado de su verdadero punto de partida, pero **¿cuál es el porqué de esta adquisición del término *poética visual* en el discurso fotográfico?**

La fotografía desde un primer instante representa la sección más destacada de este estudio. Todo se definirá a través de la imagen fija y capturada a través de una cámara fotográfica, ya que sería el ámbito de máxima especialización del trabajo de investigación. Los registros y su utilización con fines determinados y concretos deberán sin embargo su explicación a las normas lingüísticas que dan lugar a la existencia de universos estéticos y poéticos, siendo lo fundamental no considerar tan sólo la fotografía como un sistema físico de lentes que captura y congela instantes, sino además considerarlo conjunto de estímulos y emociones sublimes que trascienden los tradicionales géneros paisajísticos o naturalezas muertas. Estado catártico y emotivo capaz de enfrentar las propias experiencias vitales con la verdadera emoción. En todo esto reside lo esencial de la imagen fotográfica.

La fotografía aquí referida no se extiende por todo el universo de imágenes capturadas y fijadas en diversos soportes. Establece una relación de conceptos y permanece en una tipología muy específica además de hábil para desentramar sensaciones, siempre que la ejecución sea la adecuada. Tomando como modelo los parámetros utilizados por los poetas de la palabra para conseguir resultados poéticos **se pretende verificar un paralelismo entre lenguajes visuales y los sistemas de signos utilizados por la lingüística**, para de este modo encontrar las formas estéticas y poéticas del universo fotográfico. Una vez resuelta dicha ecuación se podrá reformular un código de conducta por parte del fotógrafo, para de este modo, ofrecer un producto poético a través de las imágenes fijadas. Es entonces cuando el término *poesía visual* comenzará a adquirir la forma que se merece.

Este lenguaje se mueve a través de cierta tendencia variable. Se darán pocos elementos producto de la casualidad o improvisación y se debe también tomar en consideración que este trabajo de investigación se sitúa en un marco contextual rico en cuanto a poética se refiere. Las ventajas que esto puede implicar serán producidas por ciertos agentes externos, además de la experiencia del poeta y las normas interiorizadas por él y su colectivo.

Se limita el universo de la fotografía y se concentran todas las miradas en un referente relevante nacional e internacionalmente como es **PHotoEspaña**. Aquí se ofrece una fuerte tendencia simbólica, conceptual, cargada de emoción significativa, de poética combinada aunque nunca producto del azar. Tal vez el desconocimiento del fotógrafo de ciertas pautas que acelerarían su producción fotográfica enriquecería su galería personal de proyectos. El festival de PHotoEspañá acoge a grandísimos fotógrafos, premiando la más notable trayectoria profesional. A pesar de estructurarse en diversas categorías la realidad hace constatar que la atención de la audiencia destaca por la originalidad de su expresión y por la minuciosa labor del autor durante el transcurso de su carrera.

Es un espacio que invita a la reflexión e intercambia propuestas nacionales e internacionales por parte ya no solo de los artistas sino también comisarios, periodistas, públicos… Esta es la realidad que conforma uno de los eventos culturales más relevantes del panorama actual en nuestro país, provocando de este modo una enorme repercusión artística. Además configura un nuevo modo de comunicar a través del novedoso lenguaje de la fotografía.

Este organismo, denominado **PHotoEspaña**, pretende abarcar un sentido más amplio que el de las figuras propias de las artes, entendido como *establishment* y excluyente fundamentalmente de las sociedades. Es un festival por y para las gentes, con ganas de agrupar a todos aquellos artistas de la imagen que proponen un lenguaje similar, capaces de aportar cierta mirada propia y única durante toda su carrera.

El poder de convocatoria se ha visto multiplicado desde su comienzo debido a la importancia de la imagen fotográfica en las sociedades de cualquier estamento social, económico, político… PHotoEspaña simboliza la expansión de la imagen capturada, y establece un punto de conexión con el modo de observar de España y la representación poética del concepto tratado. La crítica más relevante y destacada engrandecen la labor del festival y establecen en el calendario cultural de este país una de las citas inevitables del año.

En nombre de **PHE** (PHotoEspaña) han sido ya organizadas cerca de un millar de exposiciones, han sido visitadas por cientos de miles de espectadores y se ha evidenciado una comprensión del novedoso lenguaje ofrecido por los fotógrafos. La interactuación del festival con sus usuarios es activa, brinda la posibilidad de participación en diversos espacios y se involucra en la difusión educativa de su mensaje perfectamente elaborado. No concibe la propuesta artística sin una labor pedagógica que dé explicación al concepto y a su modo de representación.

La positiva e inesperable respuesta del público, ya desde sus inicios, ha servido como eslabón fundamental para la participación de grandes e importantes instituciones, fundaciones, museos, ministerios… de este país. Actualmente rondan los 60 organismos colaboradores y patrocinadores del acontecimiento. Por ello, la organización de su estructura interna es capaz de considerar no solo a los más importantes autores de la imagen artística en el mundo y en el momento sino también apoyar las propuestas

vertidas desde Iberoamérica a través de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID).

La elección final de **PHotoEspaña** como **universo limitado de estudio** se debe a la enorme repercusión que suscita en los espectadores de todas las nacionalidades. Otorga un valor añadido a la obra de cada uno de los autores que premia, del mismo modo que ya lo hicieron los mejores museos y galerías del mundo a través de las exposiciones ya acontecidas. Sin embargo, esta vez se homenajea y galardona el trabajo de toda una vida.

El festival no inventa un modo de narrar a través de las imágenes fotográficas sino que demuestra la existencia de ciertos iconos poéticos en la obra de los fotógrafos que considera. Son capaces de transmitir mensajes en forma de emoción y sugieren desde lo evidentemente connotado.

Tal vez no sea la mayor y más importante entidad de referencia en la fotografía, pero lo cierto es que se precisa una revisión del espacio próximo cultural de nuestro país. Evidentemente y sin dudar un momento, **PHotoEspaña** representa un modelo moderno y visionario de lo que el *arte* y la *fotografía* aspiran a convertirse. Propone y enfatiza la parte fundamentalmente poética de la imagen fotográfica y en este trabajo de investigación sí que interesan las propuestas que aquí se plantean. Los autores más relevantes y premiados en todas las ediciones del festival PHE planteadas no poseen estéticas ni estilos próximos o paralelos, sino más bien se alejan unos de otros para finalmente acceder a un mismo punto común relativo a la personalidad única del autor y al enriquecimiento que a la comunidad cultural otorga.

Interesa conocer cuáles son los iconos que el observador nacional valora y reconoce para de este modo poder contrastarlo con otras comunidades y culturas. La inmensa aportación antropológica se ve reflejada ya no solo en las propuestas estéticas sino en el funcionamiento emocional que de ellas se desprende. Por lo tanto, se exige una materialización de las teorías artísticas según sus fronteras y contextos. PHotoEspaña, en este sentido, se considera único como festival y garantiza el punto de mira particular que en toda la Península Ibérica y los países de Latinoamérica se ofrece.

Es necesario desvelar los porqués de la participación de las instituciones y organismos encargados de patrocinar el festival, pero una cosa es clara: el interés de la crítica, los espectadores que cada año más se suman, los artistas y toda la comunidad cultural denotan una emoción diversa, curiosa, excitante y expectante que se traduce en novedosas propuestas artísticas en la que se reivindican acciones a través del pensamiento crítico que la obra suscita. Esta enorme influencia obliga, por lo tanto, a las grandes entidades a estar presentes y apoyar la fotografía en España, a **PHotoEspaña**.

Por lo tanto, se van a discriminar entidades emblemáticas, como la **agencia Magnum** o **Les Rencontres d'Arles**, que fueron tanteadas como posibles candidatas a

formar parte del universo de estudio pero que por su localización aislada de nuestras fronteras supusieron un obstáculo en la decisión final.

Realizando una visual por todos los artistas galardonados en la última década, ésta se distingue fundamentalmente por la preocupación que el fotógrafo siente por la *belleza* de la imagen, por el significado y la reflexión, pero sobre todo por el encuentro y la fusión de estos dos elementos. La elegancia debe residir en el choque armónico entre ambos. Hablar de *belleza* no debe confundirse con la tendencia hacia lo bello, sino más bien a lo ordenado, a lo bien dispuesto, al tecnicismo puro y duro de la técnica fotográfica, etcétera. Lo bello también incluye lo feo, lo absurdo, lo abstracto, pero sobre todo regido por las normas estéticas de la buena disposición.

En la mayoría de estas imágenes se dan significados ocultos que se ofrecen a partir de infinidad de recursos. Unos proponen oposición cromática, otros sugieren exageraciones de la imagen, otros tratan el costumbrismo y en ocasiones desenfoques imposibles. Pero como dato común, todas tratan de hablar por sí solas a través de la belleza visual, independientemente de la destreza del espectador por extraer el verdadero significado. La clave residirá en su *modus operandi* y su capacidad para narrar las historias, además del reconocimiento de las herramientas que el fotógrafo posee para aportar escenas y conceptos estéticos.

Por lo tanto, el objeto principal de estudio se concentra en:

1. la localización de los elementos utilizados, entendidos como herramientas (adjetivadas) que interactuarán en la confección de poesía visual. Se precisa la formalización de cada una de estas herramientas para facilitar la futura función del fotógrafo-poeta, y reconociendo las figuras retóricas y recursos estilísticos que utilizan los poetas literarios para embellecer el mensaje y el lenguaje se pretende una unificación que aborde la adhesión del adjetivo en la imagen fotográfica a la propia figura, independientemente del formato que maneje.

2. Establecer un método formalizado de estudio alternativo en el que se viertan modos de actuación con fines poéticos. Es decir, dotar a la fotografía de ciertas pautas que conduzcan de forma inminente hacia estructuras poéticas.

3. Desencadenar un procedimiento capaz de acelerar los procesos de creación artística para **maximizar la cualidad del tiempo** invertido en los proyectos fotográficos.

4. **Determinar una alternativa pedagógica** que enriquezca la labor del docente en disciplinas referidas a la imagen fotográfica y poética.

5. Reconocer que en las tradicionales figuras retóricas existe un vínculo con el adjetivo linguístico capaz de participar activamente en la elaboración de la imagen final.

En última instancia, aunque no por ello menos importante, se pretende como fin último establecer que **el eslabón que definirá la confección del recurso estilístico, y por consiguiente el significado poético visual, será sin ninguna duda la existencia del adjetivo dentro de la imagen**, ya que la unión de partes mínimas dotadas de significado constituirá un sistema más complejo. De este modo se detallará la belleza desde lo particular hasta lo general.

1.5 Fuentes básicas

Esta sección, considerada de máxima relevancia debido al carácter determinante de la información y su modo de acreditar cada uno de los datos que aquí se tratan, establece el punto de partida de la investigación y determina la forma, esencia y estructura de la misma. Es necesario que en esta sección se realice una revisión exhaustiva de la literatura existente y relativa a la temática aquí presentada, ya que será el único modo de indicar credibilidad y agilizar el problema de investigación.

La naturaleza multidisciplinar del estudio obliga ante todo a enfatizar las fuentes que sirven como punto de origen, además de la distinción jerárquica que ayuda a situar el documento según su rol organizativo y documental. En primer lugar se constituyen tres tipos de búsqueda:

- Fuentes primarias
- Fuentes secundarias
- Fuentes terciarias

La primera de las fuentes hace alusión a todas las referencias que forman parte de la producción original e inédita del autor. No han sufrido ningún tipo de transformación ni traducción. Se está hablando de libros, revistas, páginas web, el post de un blog e incluso vídeos (Cordón, J., Alonso, J., Gómez, R. & López, J., 2010).

Comenzando por las **fuentes primarias** es preciso diferenciar y citar las referencias por categorías, debido al amplio carácter que cierta disertación experimenta. La primera de ellas representa la base más profunda del ejercicio, planteándose la existencia de universos diversos capaces de confeccionar cierta comunicación relevante y escasamente trabajada. Contempla sistemas comunicativos más allá de los puramente conocidos y tradicionalmente considerados válidos. Representa por lo tanto la esencia o filosófica del proyecto. Los motores de arranque fueron los siguientes; ***La lógica del sentido*** (Deleuze, 1971). El pensador francés indaga sobre las relaciones directas entre significantes y significados; de las posibles incoherencias que son producidas cuando se habla del "sentido" de las cosas y la relación tan directa que ha sido erigida de modo consensuado entre los conceptos generales y los específicos. Será interesante descubrir

si ese sentido lógico de las palabras, que se ha pretendido vincular a imágenes, es capaz de transmitir descripción o tal vez remover las pasiones que transfieren, y directamente en este caso, los adjetivos. Transformar una estructura tradicionalmente lingüística en una entidad visual requiere un conocimiento específico de la colisión de la existencia del adjetivo en el discurso hablado y, una vez asentadas las bases teóricas del mismo, entonces podrá aplicarse dicho procedimiento, hasta el momento poco trabajado aunque de evidente realidad.

Las ideas propuestas por **Roland Barthes** en *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*, y en concreto una cita que manifiesta de modo categórico que "en el fondo la fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es pensativa" (2004, pág. 81), Barthes apuesta por la idea de la fotografía entendida como ciencia del sujeto, y en estrecha relación con otras muchas como la semiología. Entiende la imagen fotográfica como un lenguaje en el que para que exista ella misma, se debería dar la presencia de elementos no analógicos y que sean susceptibles a la sistematización. Sin olvidar que considera la fotografía como la máxima responsable de lo antinatural de la interrupción del tiempo, y apuesta por un cambio de concepto de la designación tradicional "cámara obscura" por "cámara lúcida" (2004, pág. 181).

El elemento retórico se considera una partícula de connotación, es decir elemento desligado de su simbolismo para constituir significados.

La aportación clásica de **Susan Sontag** en *Sobre la fotografía* (2006) donde se deja entrever la verdadera esencia de su pensamiento frente a lo visual, se hace evidente en citas como ésta; "En la retórica normal del retrato fotográfico, enfrentar la cámara significa solemnidad, sinceridad" (2006, pág. 61). Deja patente que la capacidad para transformar la realidad en algo bello posiblemente provenga de su fragilidad como medio-reproductor de verdad. Y en su conclusión, no menos importante, se enfatiza que "La fotografía ha adquirido paulatinamente todas las ansiedades e irregularidades de un arte clásico" (2006, pág. 187).

Umberto Eco destaca entre las teorías citadas anteriormente, siendo prueba de ello la extensa mención al autor que tan frecuentemente aparecerá en este estudio. *La estructura ausente* (1986) y *El tratado de semiótica general* (1985) establecen como forma novedosa de embellecimiento del lenguaje la propia figura retórica (1985), que además refiere su importancia a la cualidad que ésta contiene, entendido como elemento lógico y perfectamente estructurado.

Otra de las conexiones vitales que se originan en el punto inicial de la investigación se nutre de esta teoría, dando por sentado que la existencia del elemento precedente al análisis del recurso embellecedor (ídem fig. retórica) debe contener unas normas básicas de comportamiento aplicables al uso y disfrute del lenguaje comunicativo.

Con respecto a la naturaleza gramatical del discurso, ayudarán a resolver las grandes dudas que puedan sugerirse del universo de la sintaxis los siguientes tratados; *Curso Superior de Sintaxis Española* **Gili Gaya** (1989), en el que se considera el mundo del adjetivo desde una perspectiva interesante y más allá de la forma gramatical en su estructura, para dejar paso a una interpretación de su verdadera esencia y de su verdadero uso; *Gramática de la Lengua Española* (Emilio **Alarcos Llorach**, 2005), *Repaso de la Sintaxis Tradicional* (**Bosque**, 2005), *La gramática didáctica del Español* (**Gómez**, 1998) y, por supuesto, como principales manuales de consulta continúan establecidos por la **Real Academia Española**; *La nueva gramática de la lengua española* (2010) y el *Diccionario de la lengua española* (2001). Con todos ellos se ha pretendido fijar fielmente una distinción entre las diferentes tipologías que se dan en el adjetivo, sus cualidades precisas y su inserción en el lenguaje con un fin descriptivo y definitorio.

Otra de las áreas de gran magnitud en el trabajo presente es la *retórica* del lenguaje. El embellecimiento del discurso, el formalismo estético, los fines persuasivos y por supuesto el acto comunicativo son la piedra angular que completa ese estrechamiento del producto mental con la forma de representación visual y no lingüística, que en esta ocasión el discurso fotográfico debería contener a través de un *modus operandi* apropiado. Se considera por lo tanto la retórica como "una especie de metodología de la persuasión, un arte que analiza y define los procedimientos mediante los cuales el hombre intenta convencer a los demás hombres" (Reale & Antiseri, 2005, pág. 197, Vol. I). Ciertos criterios absolutos son configurados en el *Manual de retórica literaria* (1981, Vol. I) de **Heinrich Lausberg** y sus definiciones referentes al recurso estilístico o figuras retóricas. Manteniendo las dos posiciones clásicas del alegato; (quién compone el discurso y quien lo pronuncia) se hablará de la poética como *arte del discurso*, diferenciándose de la retórica como el orador del poeta. Y todo esto porque la eterna afirmación de Lausberg de que "La retórica pone a su servicio elementos miméticos, por tanto poéticos, para la elaboración conceptual y gramatical de sus intenciones miméticas" (1981, pág. 88, Vol. I) es capaz de aunar aquello que el arte poético y la imagen fija pretenden lograr.

El bloque de referencias clásicas por antonomasia reside en la *Retórica* de **Aristóteles** (trad. 2007). Es aquí donde se muestran las técnicas de la oratoria con fines persuasivos siempre dirigidos hacia un contexto basado en la antigua Grecia, pero adaptándose a la perfección a los tiempos actuales. La necesidad de la palabra y la excesiva obsesión de llevarla a la práctica consiguen constituir la política y la poética para situarla durante siglos a las esferas más abigarradas. La verdadera fascinación por la palabra proviene especialmente del poder que hoy consigue transmitir a través de disciplinas variadas y consolidándose como habilidad dialéctica, producto del razonamiento humano y que, sin embargo, esta vez residirá en lenguajes visuales, concretamente la fotografía, para abstraer de este modo los evidentes resquicios que desliza la retórica implícita que la imagen posee.

Concretamente surgen ciertas formas que anticipan uno de los hipotéticos postulados a verificar. Vienen a manifestar la presencia de ciertos nombres y verbos además de otras muchas estructuras gramaticales revisadas por la poética (Aristóteles, 2007, 1404 b). Por primera vez se estima una presencia predeterminada de las figuras que conforman el alegato, que a través de la lógica concluirán en esencias específicas y sin ambigüedad. La excesiva ornamentación innecesaria puede desembocar en rechazo, por ello las "metáforas y epítetos deben ser apropiados".

El **Grupo μ** posiblemente sea quien más se acerque a las intuiciones aquí enunciadas, debido al elevadísimo grado de abstracción que maneja con respecto a las artes y su significado, y motivando a los artista a la creación de conceptualización en sus formas de expresión. El grupo dedica una sección a la ambigüedad de la percepción, afirmando que es la principal función de la semiótica. Afirma y ensalza de modo tajante la impuesta vinculación del significante con el significado, a pesar de la dudosa diversidad existente entre ambos (1933). El fotógrafo creará iconos visuales y por lo tanto manipulará las *entidades formales*. Dará paso a una gran agilidad del espectador para descifrar ciertos mensajes y por lo tanto se recreará en un espectáculo artificial. Ésta será la parte de la fotografía que interesa conservar para dar paso a lenguajes poéticos futuros. Sin embargo la culminación se producirá en la alusión que se hace acerca del signo por parte de **A. Moles** (1972) y en concreto de las funciones gramaticales de la imagen. Propondrá una unidad principal (como hipótesis) de traducción icónica, donde se trabajará sobre una tabla previamente preparada y en la que se medirá cómo de sensible es la expresión lingüística a la iconización.

La profunda aportación que **Helena Beristain** realiza a través de su *Diccionario de Retórica y Poética* (1995) sirvió además como base sustentadora del concepto poético que en este trabajo se maneja, apoyado en herramientas lógicas aplicadas por poetas de diversa naturaleza, pero muy cercano en cuanto a finalidad se refiere. Todas y cada una de las decisiones que en la investigación se adquieren, en cuanto a la representación de los recursos estilísticos, vendrán determinadas en primera instancia por la designación que ella misma contempló en su obra.

Jakobson (1985) establece que ninguno de los discursos que existen, narrativos o visuales, estará exento de ser analizado desde un punto de vista estructural morfológico y sintáctico. La esencia de la obra de **Peirce** reside en la creación narrativa desde un punto de vista ordenado y estructurado bajo paradigmas propios del lenguaje matemático (primero, segundo, tercero), es decir, desde la designación originada en el adjetivo ordinal numeral como principio del discurso semiótico.

El postulado que aquí se propone es que ningún texto literario o lectura visual capaz de ser analizado desde el punto de vista creador está exento de su análisis estructural morfológico y sintáctico.

Con respecto a las pesquisas obtenidas en referencia a las *tesis doctorales*, también entendidas como fuentes primarias por su carácter inédito, se va a proceder a la

citación encontrada, siguiendo las diferentes bases de datos existentes (fuentes secundarias). La primera sería *DIALNET* desde el año 1990 hasta hoy:

1. **"La Fotografía como herramienta del pensamiento mágico"**. Autor: Gabriel Mario Vélez Salazar. Dirigida por Aurora Fernández Polanco y Joaquín Perea González. Universidad Complutense de Madrid (2004). Aquí se ofrecen tres grandes focos de interés: la magia, la tecnología y Latinoamérica. El doctorando estudia las líneas paralelas que unirán la tecnología con la magia en un contexto muy determinado como puede ser América Latina, además de vincular la fotografía con la objetividad, explicaciones que hacen entender al lector cómo se recurre a la fotografía para componer aspectos mágicos y humanos.

2. **"Muerte de la fotografía referencial de la imagen fotográfica como representación a la imagen fotográfica como herramienta discursiva"**. Autor: María Victoria Legido García. Dirigida por Joaquín Perea González, Miguel R. Massip. Universidad Complutense de Madrid (2001). La fotografía ha dado un gran salto al desvincularse de las esferas de la información para dar paso a la creación sin ningún tipo de fin periodístico o gráfico. Permanece el afán creacional. La fotografía comienza a no mostrarse únicamente en escuelas que narran las realidades, ahora se introduce en escuelas creativas, de bellas artes y con todas aquellas disciplinas que quieran vincularse con la creación.

3. **"La fotografía como objeto: la relación entre los aspectos de la fotografía considerada como objeto y como representación"**. Autor: Jaime Munárriz Ortiz. Dirigida por Joaquín Perea González. Universidad Complutense de Madrid (2000). Trata la fotografía en sus componentes físicos y su interrelación con la imagen representada. Habla de unidad en cuanto a todos los componentes que vienen a conformar la imagen fotográfica. Se analizan los componentes físicos presentes en el proceso de materialización de ésta. Es decir, propone una nueva visión de la fotografía, entendiéndola como objeto de representación pero siempre objeto. Tesis que trabaja bajo dos premisas principales: fotografía como material físico-fotografía como material representacional.

4. **"El objeto fotográfico: la fotografía como representación"**. Autora: María Gómez Redondo. Dirigida por Joaquín Perea González. Universidad Complutense de Madrid (1995). En esta tesis se realiza un estudio del método de creación de las imágenes fotográficas haciendo primeramente una distinción entre imágenes artísticas y no artísticas, además de limitar esa representación que posee la imagen. Trata a su vez de definir los elementos que configuran la imagen como representación de un objeto.

5. **"Preceptiva retórica clásica: Tradición y pervivencia de las técnicas persuasivas en la publicidad.** Autor: Eduardo Fernández Fernández. Dirigida por Juan Lorenzo Lorenzo. Universidad Complutense de Madrid (2002). La confirmación de la existencia de la publicidad actual como modelo retórico

adquirido y actualizado es la base fundamental de este estudio que ante todo considera el clasicismo y el arte del buen hablar.

Y como **fuentes secundarias** se consideran aquellas que se obtienen del documento primario, del tratamiento del mismo, y que dan como resultado otro documento, independientemente de su naturaleza. Se consideran secundarias las bibliografías, bases de datos de resúmenes (Cordón, J., Alonso, J., Gómez, R. & López, J., 2010). Se citarán por lo tanto las pesquisas realizadas en **Art Bibliographies Modern** (ABM) en cuanto al estudio de arte moderno se refiere desde 1960 hasta la actualidad.

- La base de datos **ERIC** se establece como plataforma creada por el departamento de educación norteamericano y permite la difusión de publicaciones sobre educación. Uno de los artículos recuperados para éste estudio es *Using Metonymy and Myth to Teach Film* (Rudicell, 1992).

- Philosopher´s Index fue capaz de actuar con cierta influencia al entender en *Portraits in painting and photography* (Freeland, 2007) en qué medida el artista y la relación con su obra podrían recrear atmósferas subjetivas en cuanto al retrato se refiere. La subjetividad, además, ofrece un reflejo certero sobre la personalidad emotiva y sensitiva de aquello que el fotógrafo pretende controlar a través de los objetos reales y dispuestos de modo predeterminado. Richard Avedon, con el proyecto *In the American West 1979-1984* (2001), se establece como un gran maestro de la fotografía contemporánea trabajó de igual modo y con exquisita delicadeza la poética de la imagen retratista. Esta fuente secundaria se refiere a una tipología de bases de datos que versa en torno a las publicaciones que desde 1940 poseen algún nexo con cualquiera de las ramas que ofrece la filosofía.

- Las tesis aptas y defendidas antes de 1976 en el panorama español exhibidas se exhiben en la plataforma que **TESEO** (Ministerio de Cultura) ofrece, y las diversas bases de datos que a través de portales de difusión de producción científica como **DIALNET**, **NTIS**, **CSIC**, también se observa una satisfactoria respuesta, en cuanto a material disponible se refiere.

En esta sección a su vez dejaré constancia de los trabajos específicos desarrollados en la Unión Europea, citando el estudio concreto y su fecha de publicación, además de sus autores. Nunca deben lanzarse datos sin contrastar ni verificar. No resulta de carácter riguroso si éstos no aparecen argumentados.

Es importante especificar que los artículos recogidos en las bases de datos, entendidas como fuentes secundarias, son fuentes primarias. La única razón por que se cita de este modo es para dejar cierta constancia de la veracidad de su uso. Sin embargo, la categorización establecida ayuda a comprender la distancia que existe entre las diversidad tipológica de las fuentes.

Las **fuentes terciarias** sin embargo serían aquellas fuentes primarias sometidas también a transformación y en las que a su vez dicha transformación produce modificaciones. Son las bibliografías de bibliografías, por ejemplo, o incluso las enciclopedias. Se consultan de modo esporádico, aunque la enorme esencia que el discurso fundamental de la investigación posee establece la base lingüística que la RAE dispone en su *Nueva gramática de la lengua española* (2010) alrededor del **adjetivo** y sus derivados.

Éstas fueron las teorías esenciales de donde partió la idea original del proyecto de indagación, capaz de abarcar cuatro diversas áreas relativas a la lingüística, retórica, poética y, como no, la fotografía entendida desde un punto de vista vinculante a las artes visuales. Por supuesto fue tan sólo el punto de partida, sin embargo la infinita bibliografía de documentos archivados ha permitido continuar con una labor de mayor profundidad, a la espera de ser juzgada la calidad de los mismos.

1.6 Metodología

Se considera imprescindible realizar una eficaz metodología de actuación para poder abordar las expectativas de este estudio de indagación, que concentra su área de experimentación en el significado poético de la imagen fotográfica.

El punto de partida son los interrogantes que se plantean en forma de hipótesis y en los que el adjetivo visual propone el inicio del viaje poético que toda fotografía, vinculada a las artes visuales, debería contemplar. A través de las cuestiones planteadas se pretende hallar una respuesta válida y necesaria, con el fin de satisfacer las necesidades del contexto cultural.

A través del método que a continuación se define se van a tratar de responder a las presunciones o conjeturas propuestas inicialmente, para de este modo poder enriquecer y aportar al conocimiento y a la entera comunidad científica. La armonía entre el método elegido y las conclusiones vertidas deben ser el resultado de un óptima elección primaria en la que las técnicas y los instrumentos verifican la hipótesis planteada.

Es necesario aclarar que la descripción metodológica que aquí se esboza tan sólo corresponde a una fase introductoria. La profundidad del método será definido de modo preciso en la fase correspondiente al **diseño de la investigación** (Véase capítulo III).

A continuación se van a describir y delimitar los diversos procedimientos que sirvieron para construir las teorías derivadas de una carencia existente en la fotografía y en el modo de operar de los artistas. Se espera que tras las verificaciones y teorías

vertidas el artista consiga aplicarlas a su obra y su producción se vea absolutamente beneficiada.

Entre los métodos de investigación establecidos en la exploración científica pueden encontrarse una gran variedad, por ello para este ejercicio se concentró la actuación en una **metodología combinada**; *método científico* por la adopción de las técnicas empíricas utilizadas en la ciencia físico-natural, *método comparativo* por el desglose de la muestra en diversos subgrupos que a su vez propongan realidades, *método cuantitativo* para la explicación numérica necesaria durante la argumentación matemática y *método cualitativo* por su vinculación con las teorías interpretativo-lingüísticas, reconocidas como su dispositivo medidor.

Las técnicas que aquí se proponen deben contener cierta instrumentación que vierta datos cuantificables y calificables, por lo tanto la elección de las técnicas de investigación será también combinada; **técnicas cuantitativas** y **técnicas cualitativas**. A través de ellas se medirá el nivel de abstracción visual que la muestra maneja a la hora de abordar el lenguaje visual contemplado desde los ojos del fotógrafo. Se pretende con ello arribar en un método que ayude a la educación visual y que amplifique el reconocimiento poético de las imágenes provenientes del festival PHotoEspaña, para más adelante poder trasladarlo y extrapolarlo a un entramado general. Por lo tanto, es necesaria una mínima dosis sensitiva que ayude a localizar el objetivo último de este experimento.

El ejercicio de investigación obtendrá datos a través de un *método de observación* denominado **perspectiva distributiva**, en la que se concentra una gran dosis de interpretación y en la que la realidad de la muestra se estima relativa. En cuanto al diseño de investigación; finalmente se optó por el denominado **grupo de control no equivalente**, sometido al escogido **análisis de contenido**. Se producirá un encuentro entre la imagen y su análisis, para así verter los datos en el postest.

La elección de la muestra se definió inicialmente a través del *muestreo aleatorio*. Cualquiera de los individuos que tuviera características comunes en un contexto universitario, ya que fue la localización escogida, podría formar parte de ella de modo aleatorio. Sin embargo, y tras la dificultad que ésta implicaba, se optó por un **muestreo aleatorio estratificado** en el que la elaboración de estratos o categorías primó. Más adelante se precisó de otro tipo de muestreo denominado **muestreo por conglomerados**, ya que la muestra en este caso requería no solo personas sino también de conjunto de unidades (Universidades, facultades, países…). De este modo se operó con alumnos de misma disciplinas de estudio pero en facultades y universidades diversas. La muestra total de alumnos fue 86, de los cuales se pudieron estimar válidos 79. Se consideró un número de individuos adecuados a *la ley de regularidad estadística*, en la que se afirma que a partir de cierto número de ítems se observa una tendencia a la estabilización con escaso margen de error.

En resumen:

• **Método de investigación** (COMBINADO)	Método Científico Método Comparativo Método Cuantitativo Método Cualitativo
• **Técnica de investigación** (COMBINADA)	Técnica combinada: Cuantitativa + Cualitativa
• **Método de observación**	Perspectiva distributiva
• **Diseño de investigación**	Grupo de control NO EQUIVALENTE
• **Tipología analítica**	Análisis de contenidos
• **Procedimiento analítico**	Postest (SIN PRETEST)
• **Variables de control**	Edad, sexo, disciplina y curso de estudio
• **Obtención de datos** (COMBINADO)	Observación Sistemática y estructurada Observación participante Observación indirecta
• **Muestreo**	Muestreo aleatorio estratificado Muestreo por conglomerados

1.7 Estructura del trabajo

La distribución realizada en el presente trabajo teórico se establece de la siguiente manera:

Al poseer dicho trabajo de investigación un carácter internacional en la primera fase del ejercicio se establece un *abstract* o resumen, tanto en idioma italiano e inglés. En esta síntesis se constituye una breve descripción del tema, la relación del objeto y la hipótesis planteada, los contenidos teóricos, trabajo de campo, análisis, verificación y conclusiones vertidas.

En el primero de los capítulos se introduce el objeto de estudio y su contexto. En esta sección se dejan entrever los porqués del origen del proyecto indagador, los beneficios sociales, económicos, políticos… que pueden aportar a la comunidad científica o incluso a la propia fotografía. Se especifican las razones de su existencia y

se justifica la aparición de la idea. Sin embargo, lo más relevante de este apartado reside en la definición metodológica del proyecto. Es necesario subrayar que el capítulo *I: Introducción* presenta el proyecto de modo global y, por lo tanto, para profundizar en los datos concretos se aconseja acudir a los capítulos posteriores en los que sí se despliega en detalle el método escogido para la verificación de la hipótesis, los estudios confeccionados y las conclusiones de dicho trabajo indagador.

El grueso del trabajo se encuentra en el capítulo II. Todas las áreas que maneja este trabajo de investigación aquí son expuestas de manera concisa. La fotografía se posiciona en primer lugar aunque diversificándose hacia disciplinas tan diversas como la retórica, la poética, semiótica de la imagen… para finalmente concluir en la categoría gramatical que da nombre a este estudio: el adjetivo. Todas las áreas de conocimiento establecen un vínculo entre sí y tras ellas se vislumbra una elevada y evidente tendencia a la poética.

El capítulo III materializa el diseño de investigación. Se traza el plan metodológico para la recogida de datos, análisis, instrumentos…Una vez detallado todo lo relativo al modus operandi de la investigación son presentados los ejercicios ya realizados, necesarios para la verificación de hipótesis y conclusiones. Esto será enmarcado en el capítulo IV, denominado *Trabajo de campo*.

En el capítulo V se describen cuantitativa y cualitativamente los datos obtenidos. En este apartado se produce la exhibición de los resultados tratados, y cualquiera de los ítems conocidos se convierten en formaciones estadísticas. Finalmente se establecen las teorías que el capítulo VI salvaguarda. Las conclusiones serán presentadas tanto en español como en inglés y en italiano. Las resoluciones en los tres idiomas requieren ser presentados para la mención europea o internacional.

El capítulo VII vincula el presente con el futuro y establece líneas paralelas de actuación. Propone nuevas líneas de investigación y nunca debe significar un punto y final sino más bien el principio de búsqueda de conocimiento. El capítulo VIII formula una aplicación real donde tanto los artistas como los docentes, estudiantes y evaluadores o críticos de arte serán los responsables de la existencia de dicho proyecto de indagación.

El último bloque está reservado a la información consultada, a las tablas, figuras e imágenes confeccionadas.

Observando en síntesis global la distribución del proyecto:

Capítulo 0	**Abstract**	Resumen: inglés e italiano
Capítulo I	**Introducción**	Presentación del tema y su contexto
Capítulo II	**Marco teórico y estado de la cuestión**	Áreas especializadas y relevantes en la investigación
Capítulo III	**Diseño del trabajo de campo**	Plan metodológico
Capítulo IV	**Trabajo de campo**	Recogida de datos
Capítulo V	**Análisis e interpretación de los datos**	Exhibición de resultados y conformaciones estadísticas
Capítulo VI	**Conclusiones**	Resultados y verificación de hipótesis
Capítulo VII	**Discusión**	Futuras líneas de investigación
Capítulo VIII	**Aplicaciones**	Propuesta real
Capítulo IX	**Bibliografía**	Fuentes documentales
Capítulo X	**Anexos** • Índice de tablas • Índice de figuras • Índice de imágenes	Documentación vinculada adjunta

Como ya se especifica en el capítulo anterior, es necesario hacer una distinción previa o aclaración de la cuestión, en cuanto a la temática u objeto principal se refiere, debido a la importancia multidisciplinar del objeto de estudio y a la imposibilidad de separación, ya que jamás podría concebirse este proyecto de investigación si no entran en la línea de juego las diferentes enseñanzas.

Posiblemente esta tendencia hacia una denominación libre, exagerada e injusta en cuanto a terminología se refiere, obliga y provoca libertinaje además de escaso respeto hacia la calidad y el estudio lingüístico de los términos. La necesidad de búsqueda exhaustiva del origen del fenómeno resulta tarea obligada para el investigador que pretenda verificar hipótesis y planteamientos similares a este trabajo de exploración. Tal vez sea ésta la razón por la que la exclusividad de indagación en tan sólo un área de conocimiento pueda resultar insuficiente, proponiendo por ello la diversificación conceptual y disciplinal. Hablar de fotografía sin apreciar su lado más técnico o más físico supondría perderse la esencia que verdaderamente la hizo aflorar. O hablar de poesía sin hablar de retórica sería omitir la importancia de lo bello y el porqué de la misma. Resulta por ello de vital relevancia esta sección en la que se definirán ya no sólo las disciplinas, sino también todos los demás pilares involucrados en la existencia de la imagen bella y repleta de significado, para de éste modo atender a cuál fue su situación en el pasado, cómo y dónde se encuentra hoy, y finalmente dirigir el punto de mira hacia el futuro optimista de la bella y novel disciplina artística, además de la posición en la que se encuentra el espectador y receptor de la imagen.

La limitación de la categoría artística, focalizada en la fotografía o imagen fija, debería provocar menor divagación por parte del lector deseoso de conocimiento, sumado a la del investigador, durante la emisión de sus juicios. Es necesario comenzar desde la mínima expresión y desde donde se encuentra el origen de todos los elementos estéticos, con el fin de arribar a una cuestión más compleja de abstracción.

2.1 Fotografía y representación

La imagen fotográfica, ya desde su primera aparición, fue considerada una importantísima y mágica herramienta de significación. Sin embargo, éste no fue un planteamiento que ocupase especial interés en las primeras décadas de la fotografía.

Pocos son los trabajos o estudios que han centrado su investigación en el significado y análisis de los objetos icónicos que se hallan contenidos en las imágenes fotográficas, sin embargo es innegable la capacidad significativa que actualmente se maneja en la disciplina visual, que un día supuso una verdadera amenaza figurativa para los maestros pictóricos, debido al acercamiento de ésta a una realidad muy próxima. Por ello realizar una afirmación rotunda sería homólogo a manifestar que las imágenes

fotográficas son verdaderas unidades de sentido lógico en las que se contiene una significación específica incuestionable.

Ésta es la razón por la que la sección donde se centrará más específicamente esta investigación será en la capacidad de **atributo de la fotografía**, y en concreto en el aspecto narrativo y la lectura implícita.

Paradójicamente, hoy se sigue contemplando el debate de si la *fotografía pertenece al área de las artes* o si, por el contrario, es una *potentísima herramienta* utilizada en una cultura de masas, que se ve alimentada por el bombardeo constante de imágenes que van modificando la conducta humana. La realidad demuestra que cualquier tipo de cuestionamiento a un público acostumbrado al consumo visual en raras ocasiones agruparía la fotografía dentro del arte, entendido éste a su vez como una visión personal susceptible de ser interpretada a través de los recursos reales o imaginados (RAE, 2010).

Posiblemente se deba a una cuestión histórica. La fotografía ya desde su primer momento, desde su origen, se comportó como un elemento referencial, de evidencias, de realismos…Sin ir más lejos es sencillo observar cómo la fotografía *Valle de la sombra de la muerte* de Roger Fenton, tomada durante la Guerra de Crimea (1855), y tal vez una de las primeras que se tomaron en conflictos bélicos, establece una conexión entre la escena retratada y el espectador, de modo íntimo y certero



Imagen 1. Valle de la sombra de la muerte. Adaptado de R. Fenton, 1885. Recuperado en abril, 2013, http://sbp.so/fenton

Es justo por lo tanto advertir cómo el momento de la toma fue apartado, es decir, sopesó la captura de la imagen como un simple disparo de la cámara sin más. Consideró de especial relevancia la selección de elementos que entrarían a formar parte del discurso visual que aquí se trataría, eliminando aquello que no le interesaba y

centrándose en los aspectos más simbólicos de la escena. El resultado sería el **valor poético**, desde el momento que discrimina los cuerpos de las víctimas para ofrecernos el factor "sorpresa" y las encrucijadas que escondería un conflicto, a través de decenas de "balas de cañón".

Entonces se plantea una serie de incertidumbres que seguramente podía ofrecer alguna pista de lo que se podría considerar significación en la imagen, por ejemplo: *el original punto de mira del fotógrafo* será determinante para conseguir el **valor de representación** que se pretende lograr. En el caso del fotógrafo Bill Brandt, aparece un estudio del desnudo completamente **sugerente** e **innovador**, tanto para el contexto en el que se encontraba, como para un entramado de plena actualidad.



Imagen 2. Nude abstraction. Adaptado de imagen de B. Brandt, 1950.
Recuperado en julio, 2013, http://www.all-art.org/art_20th_century/brandt1.html

Se observa cierta asombrosa plasticidad, donde las formas se rinden a las sombras y a las luces, siempre en sintonía con un primer plano que esconde un misterio: el cuerpo desnudo.

Se podrían plantear infinidad de cuestiones, aunque la realidad viene a definir un modo de trabajo exquisito y tal vez no tan novedoso hoy en día como lo que pudo significar hace casi ya un siglo, donde se atribuía delicadeza y armonía con la disciplina visual que lo retrató..

Un segundo aspecto, no menos importante, sería la **artisticidad** prestada de otros medios de expresión. En este caso se presenta como modelo una fotografía de Oscar Gustave Rejlander, *Las dos vías de la vida* (1857), en armonía y sintonía con la actualización de la obra de Rafael *La escuela de Atenas.*



Imagen 3. La escuela de Atenas. Adaptado de Rafael, 1510. Recuperado en mayo, 2013, http://ficus.pntic.mec.es/wque0012/filantigua/05_escuela_atenas.htm



Imagen 4. Las dos vías de la vida. Adaptado de O. G. Rejlander, 1857. Recuperado en mayo, 2013, http://www.zonezero.com/magazine/articles/doifel/doifel03sp.html

Aquí se encuentran dos disciplinas que difieren en cualidades técnicas y en referentes pictóricos. La intención de la fotografía de Rejlander es recrear la escena de Rafael, aunque jamás con carácter imitativo, sino de **representación**. Existe una adaptación de la obra fotográfica con el fin de acercarse al maestro pictórico.

Otro de los aspectos interesantes para poder entender el verdadero valor simbólico de la imagen sería algo que se encuentra en un terreno de estricta subjetividad: la **seducción** que transmite una obra fotográfica.

Es posible que al enfrentarse a cualquier tipo de obra artística, rápidamente y sin encontrar cierta explicación objetiva, aparezca una fascinación ante la presencia de la propia obra. Éste es un hecho natural e intrínseco al ser humano, donde la sensibilidad estética actúa sin más dilación y le hace sentirse cautivado por los elementos observados. El momento más atractivo de este proceso será el referido a la capacitación de suscitar una **reflexión del ser**, para conseguir esbozar una sonrisa, una gran pena o simplemente el reconocimiento por parte del espectador de representación de la realidad.

Es conveniente hacer una síntesis de lo mencionado con respecto a la significación en la fotografía, dando por sentado ciertas características comunes que se presentarán en las artes visuales:

- Valor poético
- Originalidad
- Novedad
- Sugerencia
- Artisticidad
- Valor metafórico (entendido como poético)
- Fascinación
- Emoción y Reflexión

Si se asignasen algunas de las arriba mencionadas, posiblemente se daría una imagen fotográfica con *cierta tendencia* a la **significación poética**.

Pero si lo que verdaderamente interesa es el análisis de las imágenes fotográficas, tal vez con el fin de encontrar una serie de características comunes que más adelante ayuden a construir el propio discurso visual, es importante ratificar que existen bastantes estudios focalizados en la naturaleza de la fotografía, y que se debería mantener el conocimiento de estos, siempre y cuando se desee ser rigurosos.

En 2004 se presentó en el congreso *Teoría y Técnica de los medios audiovisuales* una metodología para el análisis del texto fotográfico (2010), dejando bien asentado que lo primero que se debe tener en cuenta es el carácter subjetivo del investigador frente a la obra fotográfica, aunque debiendo subsanarlo al máximo para lograr el mayor rigor posible.

En un primer vistazo se deben reconocer ciertos datos interesantes para el análisis; nombre del autor, fecha, movimiento artístico al que pertenece, etcétera. Con esta primera toma de contacto se reconstruirá una estructura inicial sólida para el análisis profundo.

La descripción más exhaustiva se centrará en un segundo punto de vista más riguroso donde se apreciará una neutralidad y desapasionamiento del investigador. Para ello se abordarán otras características más precisas como: tratamiento de la fotografía en color o blanco y negro, formato de presentación (35 mm, medio formato, gran formato), con tamaño incluido (36x24 mm, 6x6, 9x12 cm…), tipo de cámara, soportes, objetivos…es decir, todo aquello que contuviese los metadatos de la imagen.

Por último; se debe tener conocimiento de quién es el autor de la imagen retratada y el año en que fue tomada. Aquí resulta relevante volver a expresar el aspecto de la fotografía que por lo general más interesa, con el fin de dejar bien asentado qué o cuál será el centro de interés; en este caso un tipo de fotografía con cierto componente poético y artístico, que maneje las directrices de las artes antes mencionadas y que por supuesto contemple todas las características necesarias para un análisis digno, en orden de conseguir mayor complejidad formal y conceptual.

Si se tuviese que especificar el porqué de esta elección sería básicamente por lo sorprendente que resulta observar que aún a día de hoy se aprecia cierta tendencia al rechazo semiótico (Garroni, 1975). Y sin embargo, no se puede rechazar que al utilizar expresiones del tipo "lenguaje fotográfico" o "expresión visual", lo que verdaderamente se observa es una evidente identidad oculta que remite a la esfera semiótica.

2.1.1 Figuras icónicas en la fotografía

Se está viviendo un momento un tanto especial para las artes debido a un intrusismo y una irrupción suscitada por los medios de comunicación. Los valores artísticos se han visto alterados por esta razón y la verdadera solución es observar, reconocer cómo actúan y aprender a convivir con ellos, a pesar de que una cantidad considerable de estudiosos, académicos, artistas e intelectuales han rechazado este fenómeno desde un principio.

Umberto Eco se atrevía a afirmar que la cultura de masas es anticultura.

No se puede negar la evidencia; la **fotografía** entendida como elemento perteneciente a esa cultura de masas y por lo tanto observada desde un punto de vista general posee un inmenso carácter veraz, y además "inauguró la era de la reproductibilidad técnica" (Marzal Felici, 2010, pág. 28), dejando tanto a historiadores de arte como de comunicación una labor informativa mucho más cómoda, precisa y visual.

Es necesario constatar el asentamiento conceptual creado alrededor de que el arte es intrínseco a la condición humana y, por supuesto, siendo una de las necesidades más relevantes jamás antes creadas. El arte considera a su entorno, lo que le circunda. Se relaciona con los humanos, ya no sólo como elemento presencial sino como

elemento referencial. Posee un carácter antropológico y prueba de ello es la presencia inmediata de las artes en cada cultura individual, por pequeña que sea.

El grado de abstracción de las artes ofrece una clara visión de esa cultura, donde se irán desarrollando herramientas cada vez más sofisticadas para la explicación de todo fenómeno ocurrido e incomprensible. La materialización de esas figuras ayuda a narrar esas experiencias, a que perduren en el tiempo, y sobre todo deja espacio para la difusión del mensaje o simplemente la narración de los hechos.

Como bien se afirma "el arte se crea como necesidad para convivir con el ser que le rodea" (Eco, 1980). Uno de los problemas que más debates suscitan en cuanto a la naturaleza del arte será el de la **intencionalidad.** Se piensa en la asociación directa de la obra artística, y por lo tanto fotográfica, con la necesidad de expresar alguna cosa. El autor de la obra necesita transmitir cualquiera de las sensaciones que le ocasiona la creación.

A su vez se puede atestiguar que hay ciertas teorías que apoyan las tesis que ratifican que el arte debe poseer a la fuerza dos rasgos determinantes: la indeterminación y la autorreflexibidad (Eco, 1980). Es decir, en el primer concepto se pretende dar un carácter abierto y ambiguo de la obra fotográfica, dejando vía libre a la interpretación de la misma. Ésta ayuda al carácter reflexivo de la imagen proyectada, además de la configuración previa e interna de la misma, además de estar en continua vinculación con la intertextualidad, con lo que se encuentra en la parte interior del texto y de su significado. El espectador debe tener en cuenta que la imagen que observa contiene un mensaje implícito mucho más rico que el que experimentan sus propios sentidos, viéndose obligado por ello a descifrarlo.

¿Qué sucede con la primera aparición fotográfica? Seguramente, y al margen del factor sorpresa experimentado por una sociedad deseosa de tecnología, se vivió cierto recelo en las esferas del arte. La fotografía ofrece a priori un modo de abordar la reproducción y la representación nunca antes visto, llegando a rozar la mímesis artística. Los artistas veían cerca el fin de sus días, ya que el problema de la **figuración** acababa de ser resuelto. La realidad estaba muy lejos de cumplir este objetivo.

La segunda amenaza de la fotografía fue ser la responsable directa de otros muchos inventos que cambiarían el modo de observar de los humanos: La *cinematografía* y la *imagen electrónica*.

Si verdaderamente la fotografía tuvo este carácter inaugural, no resulta difícil imaginar la influencia que ésta adquirió en las esferas artísticas contemporáneas.

Para empezar el arte, desde un principio, se presentó bastante reacio a la aceptación de la fotografía como una de sus disciplinas. Y esta escasa atención se debió en gran medida a un factor relevante: se diferenciaba del resto de las artes en cuanto a su carácter manual.

Si se observase cómo se desarrollaron los primeros trabajos fotográficos se podría examinar que siguieron una línea muy similar al de la pintura, siendo además los verdaderos artistas (o al menos así se sintieron ellos) quienes la constituyeron.

Como aspecto negativo: el negocio de tantos y tantos artesanos de la imagen propiamente dicho navegó a la deriva. Gran número de litógrafos y grabadores se vieron perjudicados en primera persona, tal vez comparable a la crisis que se vivió en la cinematografía al introducir el cine sonoro, dejando sin empleo a los músicos que llenaban espacios vacíos con melodías al proyectar las escenas mudas.

En oposición a lo anteriormente mencionado, en el terreno docente y cultural la fotografía ha establecido enormes evidencias de su gran ventaja gráfica. Pronto se convierte en una herramienta de conocimiento, dejando a los espectadores de cualquier parte del planeta la posibilidad de observar obras de arte inéditas y jamás vistas. La fotografía posee la capacidad de la rápida difusión y reproducción.

Permanecer en el recuerdo con este tipo de fotografía que debiera ser expuesta en galerías de arte, que se consideraría de interés por la simple razón de la data, no representa una buena elección. Es respetuoso y necesario ser considerados con las artes, al igual que ellas lo son con sus contempladores. Y nunca desmerecer su verdadero carácter; referencial y poético. Existe una frase que lo define correctamente: “el arte fotográfico en calidad de institución museal parece oscilar permanentemente entre el documento y el monumento” (Schaeffer, 1990, pág. 118).

Esta capacidad analítica se debe poseer prácticamente por defecto, sin embargo no se corresponde con algo innato, es mucho más fácil de entender; el gusto perceptivo estará determinado por lo que circunda, por sus experiencias, por los placeres políticos y por las inclinaciones de la época. Por lo tanto no será algo inexplicable sino aprendido (Giséle Freund).

Se va a proceder a la observación de la imagen fotográfica como algo no simplemente artístico, sino más bien como un hecho social. Debe ser analizada desde un punto de vista sintáctico (como si de un sistema lingüístico u otro cualquiera se tratase), desde un punto de vista semántico (en cuanto a la significación de las palabras) y temático, donde la semiótica jugará un papel esencial. Es decir, que se marcarán dos directrices bien diferenciadas: por un lado se estudiarán los condicionantes políticos, económicos y sociales. Y por otro lado se escudriñará un análisis textual de cada uno de los elementos que entran a formar parte de la imagen.

El discurso se centrará en el entramado textual de la imagen, por lo que se necesitará de la semiótica, además de tener en cuenta el entramado cultural que ayudará a formarla. Será justo por lo tanto poder permitir a todos aquellos elementos que formen parte de la imagen capturada poseer una identidad eterna; con sus ambigüedades y sus características (Perreault, 2004).

2.1.2 Construcción del concepto fotográfico

De algún modo la aparición de la fotografía liberó al resto de las artes de aquella obsesión por representar y retratar la realidad tal y como la veían nuestros sentidos. En este momento es cuando las artes dan un giro y cambian su concepción. Si se ansiaba algún ápice de realismo puro, aquí se presentaba. Era absurdo, pues, continuar con este ejercicio. La tendencia hacia una **mímesis** (Aristóteles, S. IV a.C.) sería tremendamente cuestionada por la aparición de la fotografía.

Si se observa cómo y de qué modo ha acontecido la trayectoria del arte ya desde antaño, es relativamente sencillo observar cómo la tendencia a la imitación ha sido siempre constante. En el Renacimiento se aprecian las posibilidades que brinda el concepto aún no reconocido de la propagación rectilínea de la luz a través de la *cámara obscura*, y con ella se ayuda a la creación pictórica fielmente representada (tal y como lo reflejaba la naturaleza). Más adelante la tendencia a lo figurativo continuó hasta la aparición de la primera imagen fijada en un soporte físico.

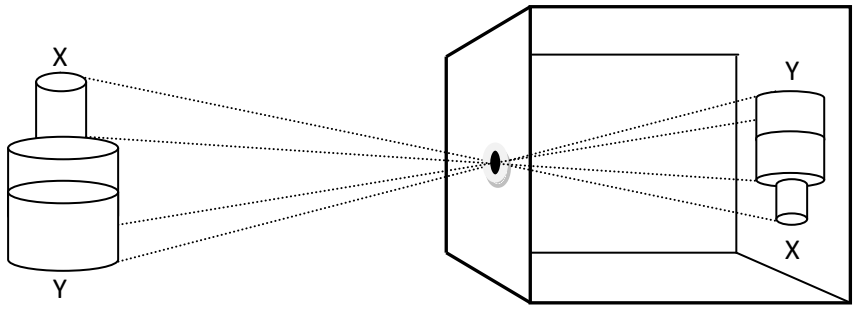


Figura 5. Propagación rectilínea de la luz. Fuente propia

Actualmente, y ya con el concepto fotográfico bien diferenciado de las artes pictóricas, debe ser asimilada la base que atestigua que cada uno de los conceptos que la fotografía maneja es relevante para hacer una consideración analítica del verdadero significado de la imagen. Desde el *encuadre,* el *fondo*, *color*, *tono*, *iluminación*, *elementos discordantes* hasta el propio **contacto visual** serán fundamentales para hacer una descripción u otra. Verificándose por lo tanto el postulado que asegura que una idéntica disposición de los elementos, aun siendo los mismos que en otra fotografía, tendría otro significado completamente diverso. La fotografía siempre representará una elección del punto de vista.

El fotógrafo deberá tomar una serie de decisiones desde el preciso instante en que decide capturar imágenes; se dará una exclusión de tonalidades, tal vez de zonas claras o zonas oscuras sin detalle, tal vez discriminando elementos imprescindibles. Pero es por ello que el fotógrafo decidirá en todo momento y de modo continuado,

representando cada decisión como la actuación opuesta a la renuncia. Fotografiar es en sí mismo un **acto de interpretación.**

Es interesantísima una apreciación que aparece en la revista **Cinéthique** titulado "Cinéma: Effets ideologiques produits par l´appareil de base" (Baudry, 1980) donde a grandes rasgos se afirma que la técnica no es nada imparcial, sino que más bien está estrechamente ligada a una verdadera ideología. Ésta implicará una cierta tendencia al espacio convencional, siguiendo la línea renacentista de la perspectiva.

La semiología francesa, con **Roland Barthes** como máximo exponente, se ha encargado de analizar el discurso fotográfico desde una *perspectiva estructuralista*, es decir considerando el conjunto de elementos que configuran la imagen fotográfica como un sistema o estructura de interrelaciones.

Barthes es uno de los pioneros en el estudio de la imagen fotográfica y ferviente examinador de la imagen visual. Su metodología parte precisamente de esta necesidad de análisis, y en concreto se centra en la fotografía de prensa de la que afirma que jamás puede dejar de considerarse cualquiera de los elementos que entran a formar parte de la misma. No es posible contemplar una estructura independiente o aislada, ella debe contener una importante relación con el pie de foto, con el titular, con el artículo que le acompaña.

Este mismo concepto no difiere demasiado de la relación que podrían desempeñar los elementos referenciales de un tipo de fotografía como pueda ser, por ejemplo, la estrechamente vinculada con las artes visuales. Pero seguramente el resultado del análisis o la connotación del mensaje visual no sea más que el producto de unos valores añadidos, aprendidos, determinados por la sociedad económica y política que nos circunda, es decir, completamente cultural.

Es importante resaltar la generosidad de las reflexiones de Barthes, dejando patente la necesidad de encontrar esa significación de la imagen fotográfica en manos del espectador de modo que puede juzgarla de modo público y compartido, y aún sin obviar el factor temporal que puede afectar a la representación (Levy, 2009).

Y si el factor *tiempo* es importante, no menos lo será el tema a retratar. Si el retrato fuese a una imagen o a una pintura (entendida ya como una representación de la realidad), entonces la representación en este caso sería doble. Barthes aboga por una lectura de la fotografía como si de un manuscrito o cualquier texto se tratase. La suma de reglas ortográficas, de palabras compuestas en un orden lógico y premeditado harán de la apariencia textual una representación e interpretación de lo ya afirmado. La imagen que se proyecta en las mentes de los lectores de frases se comporta del mismo modo que las imágenes fotográficas en los espectadores visuales. Ambas lecturas estarán codificadas.

Mike Nelson y William Chandler, profesores de ciencias y de arte respectivamente en la universidad de Wisconsin-Whitewater, realizaron un estudio (1999) en el que se

pretendía poner de manifiesto todas estas representaciones mentales que se producen en nuestro cerebro a la hora de estructurar y construir los propios modelos mentales (Nelson & Chandler, 1999). Se observó una clara distinción conceptual, por parte del alumno, de diversificar las materias tradicionales de ciencias y las de arte a priori, aunque el estudio mediría precisamente esta similitud de abstracción producida por el estudiante. Se llegó prácticamente a conclusiones similares a las emitidas por Barthes; la percepción se comportaría como un proceso de conceptualización donde una relación no variante (objeto-signo) se descubre tradicionalmente, aunque aún no materializada teóricamente, en objetos o acontecimientos que sí podrían variar de significación.

El estudio fijó especial atención en esas herramientas que el cerebro usa para percibir las imágenes y posteriormente transformarlas en palabras, además de los mecanismos de conexión entre las artes y las ciencias. La fotografía, considerada como ciencia exacta artística, desarrollará una labor que medirá la exactitud del concepto, en orden de conseguir efectos preconcebidos y en cierto modo siguiendo los parámetros de este estudio en, el que se examinan esos lenguajes lógicos más parecidos a las ciencias exactas que a la consideración que se tiene de las artes como productos resucitados de las almas y los sentimientos, que no contienen orden en sus filas y que se crean del pensamiento natural e innato de los seres humanos.

La importantísima aportación que realizó la semiótica, tras la superación del estructuralismo clásico, animó a gran parte de la comunidad científica al estudio y análisis del mensaje fotográfico.

Joan Costa[1] propone un elenco completo de los signos que nos puede ofrecer la disciplina fotográfica, donde deja bien patente que ésta no pretende jamás convertirse en un mecanismo reproductor de la realidad, sino más bien en constructor de imágenes icónicas que se forman a partir de conceptos físicos y químicos, y en sintonía con la luz. Este listado está compuesto por **signos literales** y **signos abstractos**.

Los literales se refieren a los semejantes con el referente, y los abstractos a los no analógicos. En concreto nos vamos a quedar con los *abstractos*, entre los que se distinguen (Costa, 1977);

- **Signos Ópticos**: Flou, desenfoques, fotomontajes, repeticiones de imágenes, deformaciones…
- **Signos Lumínicos**: Halos de luz, estrellas que se forman en la imagen por la entrada de luz en el objetivo…
- **Signos Cinéticos**: Estelas, barridos en la imagen, movimientos congelados, ritmos de líneas…

[1] Costa, J.: Catedrático de Diseño y Comunicación Visual, Universidad Iberoamericana de Puebla, México. Funda en 1975 y preside la Consultoría en Imagen y Comunicación (CIAC International). Autor de infinidad de libros entre los que destacan *La Imagen y el impacto psico-visual* y *La Identidad Visual.*

- **Signos Químicos**: Solarización, virados, imagen en negativo, exclusión de tonos intermedios, modificaciones de color…

En esta clasificación **Costa** mezcla tanto conceptos técnicos como estéticos (en la recepción del mensaje visual). Esto puede ocasionar un problema, en el sentido de que no se establece ninguna frontera divisoria entre la parte material de la fotografía y el simple hecho fotográfico o experiencia visual. Por lo que se plantea una nueva visión mucho más amplia de las posibilidades que nos podría ofrecer la cámara fotográfica. No se acepta la permanencia eterna en el pasado y ni mucho menos la persistente observación de aquello que se mantiene simplemente en la superficie de la imagen. **Susan Sontag** se reafirma y reivindica en su gran y célebre ensayo que "La humanidad sigue irremisiblemente aprisionada en la caverna platónica, siempre regodeándose en meras imágenes de la verdad" (2006, pág. 15). La reivindicación de la profundidad de la imagen excluye de modo sistemático la injusta y tradicional envergadura con que la forma clásicamente ha disfrutado.

La cultura de masas está motivando la confección de mensajes no escritos con palabras, sí con iconos visuales repletos de representación. Todo esto supone una educación constante, un aprendizaje de decodificación y extracción de mensajes implícitos.

En el momento de entendimiento absoluto de la imagen se deberían reconocer sus varios estadios de modo profundo: **studium** y el **punctum** (Barthes, 2004). Esta distinción que realiza R. Barthes implica varias fases del espectador fotográfico: el primero (*Studium*) se referirá a reconocer la intención del fotógrafo, el objetivo de sus imágenes y como consecuencia, entrar en armonía con sus ideas profundas, pudiendo estar de acuerdo o en desacuerdo. Lo importante es emitir juicios de una reflexión personal, y a mayor educación visual, mayor capacidad de abstracción. El *Punctum*, por el contrario, será bastante más complicado de definir. Estará relacionado con el factor sorpresa, con la fascinación que suscita una imagen al ser observada.

En el momento de fotografiar lo que estamos haciendo verdaderamente es actuar sobre dos elementos fundamentales: el tiempo y el espacio. Somos capaces de frenar el instante temporal, además de la definición del espacio retratado. Siendo una concepción un tanto abstracta, esta definición resulta de una evidencia total. Por ello es que la temporalidad en la fotografía adquirirá un carácter diverso al cronológico.

2.1.3 Análisis metodológico para el estudio de la fotografía

Pocos son los estudios realizados en el campo de la fotografía, pero muchos menos relacionados con el análisis de la imagen. Esto a diferencia del cine o del arte

pictórico donde sí que se ha observado una cierta tendencia a la investigación, debido en gran medida a la situación marginal que históricamente ha vivido la fotografía.

Sin duda uno de los esquemas de comunicación más conocidos ha sido el de **Laswell** (1980), donde se observa una aproximación interesante de los elementos influyentes ya no sólo de la fotografía propiamente dicha sino de cualquier disciplina artística digna de ser apreciada. En este esquema se pueden distinguir varios elementos básicos:

- **Emisor**: Lo denominará **polo productor**. Es la fuerza creadora, el autor material de los hechos, el fotógrafo.
- **Mensaje**: Se referirá al **texto visual** o **fotográfico.** Todo aquello que queremos contar.
- **Receptor**: Quien recibe el mensaje; el público observador o polo receptor.
- **Canal**: En el caso de la fotografía difiere tantísimo que no podríamos centrarnos en un solo canal. Podría ser desde una valla publicitaria a una revista de moda, pasando por una galería de arte, una camiseta, etcétera.
- **Contexto social, histórico o cultural**: No se trata propiamente de un elemento, pero es de crucial importancia y a tener en cuenta en nuestro análisis. Influirá de modo determinante e irá desde la propia producción de la imagen fotográfica hasta la recepción de ésta.

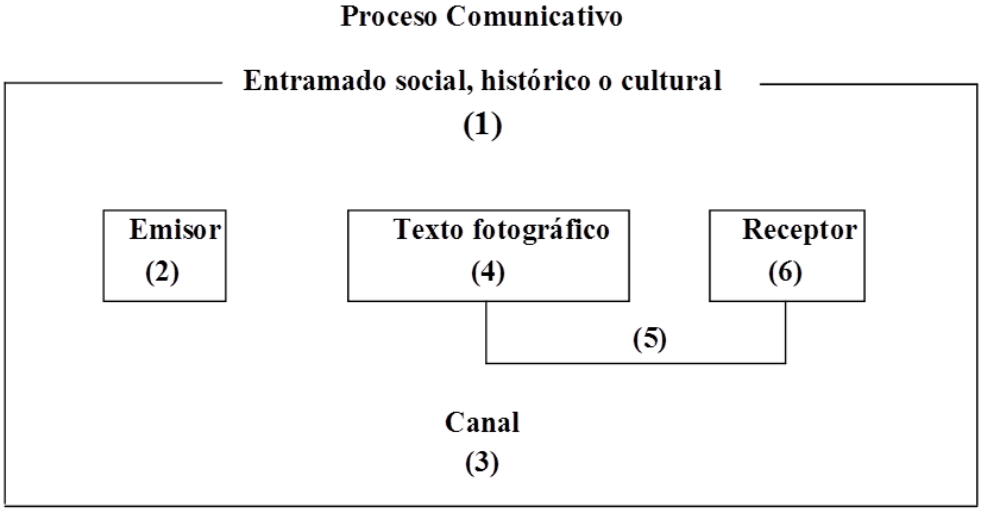


Figura 6. Proceso comunicativo, Laswell. Fuente propia

Entonces, si comenzamos hablando de **texto fotográfico** lo primero que tenemos que tener en cuenta es **la apreciación semiótica** que ya hacemos a priori. Por ejemplo, podría establecerse un análisis de la imagen fotográfica atendiendo primeramente al **Aspecto contextual** sociológico, histórico y cultural, ofreciendo una visión referida a la

historia, a la cultura o a los elementos humanos en la imagen. O por el contrario podría centrarse únicamente en el canal de distribución de la imagen, o en el emisor o autor, ofreciendo un análisis biográfico, psicológico… Si se focalizase en un área determinada como el texto fotográfico y en la reacción del observador, entonces se estaría mencionando el mensaje semiótico, por lo tanto sería un análisis semiótico. Es ésta la verdadera esencia de cierto ejercicio de investigación.

Resulta de gran importancia considerar la naturaleza del arte y a la naturaleza del fotógrafo creador como si de una misma unidad se tratase y donde jamás podría concebirse una separación de conceptos. Por ello es que en primerísima instancia se debería reconocer quién es el creador de la obra, para así estimar un análisis veraz de ésta. O viceversa también; se podría conocer a través de la obra fotográfica cómo es el autor, e incluso hacer un retrato psicológico del mismo. Pero más importante es no olvidar que desde un punto de vista político la fotografía ha supuesto toda una revolución y concepción del arte.

Otro de los aspectos más notables a tener en consideración sería el eterno debate que gira en torno a la pintura y la fotografía, sobre cuál de las disciplinas se comporta con mayor rigor artístico. En realidad esto viene a cuestionar la inclusión de la fotografía en las esferas del arte.

Este debate aún está por resolver, pero según añade **Gisèle Freund**, los verdaderos interesados en que la fotografía fuese un arte fueron los que la querían transformar en un objeto de negocio (Benjamin, 2007).

Si algo positivo posee la fotografía, entendida como objeto material, es la capacidad anexionadora de grupos sociales, comportándose como testimonio fidedigno de culturas. Por el contrario hay quien afirma que es "arte medio", aunque no con carácter peyorativo, sino más bien entendido como una actividad que se posiciona entre lo "vulgar" y lo "noble", que puede ser analizada desde una perspectiva estética y que dependerá totalmente de la interpretación libre de quien la observa. Y concretamente, para ser entendido de mejor modo: "medio" desde que el perfil social en una Francia situada en los años sesenta abarcase una popularidad de este soporte fotográfico en torno al sexo masculino, con edades comprendidas entre los treinta y cuarenta y cinco años, de formación y educación media. Y es por esto por lo que **Antoni Estrade** lo considera un arte "medio". Nunca con ánimo de ofender.

Para comprender cómo otras metodologías de trabajo en otras disciplinas muy diversas han empleado también el medio fotográfico, se ofrece una intensa controversia e intensa lucha por conexionar la fotografía con la antropología, ofreciendo un interesante testimonio de la utilidad del medio para poder entender otras culturas y su comportamiento (Naranjo, 2006). Es innegable por ello el verdadero valor antropológico de las imágenes.

Otro de los aspectos a tener en cuenta a la hora de hacer un análisis de la fotografía expuesta sería considerar el tipo de formato y técnicas fotográficas. Realizar

complicadísimas sesiones fotográficas donde se precise de cámaras de gran formato, por ejemplo, tendrá más complicación y requerirá un mayor grado de previsión debido al peso de la máquina, que los realizados por fotógrafos que posean cámara de 35 mm, donde la disposición a capturar momentos resulta mucho más espontáneos y sin demasiada dificultad añadida. Pero también deberemos tener en cuenta el uso de película, si es blanco y negro o color, el tipo de textura que ofrecerá según la sensibilidad, etcétera…

2.1.3.1 Análisis de la fotografía desde la psicología

La importancia de la psicología y la gran ventaja que irá adquiriendo con respecto a otras disciplinas humanas hará de ésta una de las más importantes aportaciones que se fueron ofreciendo a las metodologías de análisis de las artes ya desde todo el siglo XIX, y en concreto a la relación que existe entre objeto y sujeto.

"Somos lo que percibimos", y por percepción se comprende la entera suma de todos aquellos elementos que se aproximan con un fin de afiliación y así crear sensaciones e imágenes. Es decir, pudiendo llegar a convertirse en un proceso pasivo. Sin embargo, la **Teoría de la Gestalt** se opone a este punto de vista considerándolo completamente activo, por lo que cuando el ser humano percibe una imagen fotográfica lo que resulta es la captación de las características de la propia imagen.

Se puede manifestar con rotundidad que cuando surge la pasión en una obra fotográfica determinada, no resulta ni lícito ni justo plantearse que esto se deba a la propia sensibilidad personal, sino más bien a la propia composición y estructura de la imagen; disposición de las piezas determinantes por ejemplo. Todo ello conforma un sistema que provoca en el espectador cierta sensación de armonía.

La propia Teoría de la Gestalt ha considerado una serie de reglas que apoyan lo sucedido cuando observamos estas imágenes:

- **Ley de Figura y Fondo**: Se tiende a percibir de manera selectiva todos aquellos espacios que difieren por forma, color, tamaño…
- **Ley de Simplicidad***: Lo simple versus lo complicado* suele aparecer en la percepción humana y natural como algo bastante evidente y sin lugar a confusión.
- **Ley de la Experiencia**: Esto sucede cuando es reconocido aquello acontecido en las imágenes, del mismo modo que el propio sistema perceptivo activa una alarma de aviso.

- **Ley de la Forma**: Se produce cuando se reconocen de modo absoluto las formas frente a los colores u otras estructuras condicionantes en el aspecto aparente.

- **Ley de la Forma completa**: El sistema cognitivo tiende a completar la totalidad de las partes con el fin de confeccionar precisamente la unidad. Del mismo modo existe cierta tendencia a la configuración de las formas simétricas.

Para la Gestalt todo lo que perciban los sentidos cobrará un **valor de unidad** y cualquier pequeña modificación de los elementos, formas, etcétera, se considerará una nueva entidad, ya que afectará a todo el conjunto.

Se van a establecer diversas corrientes consideradas por la Gestalt, entendidos como diversos estilos artísticos;

(a) Arte abstracto

(b) Arte figurativo o naturalista

Se fija en la composición llena de significado y no en el debate forma-contenido. Además se encarga de confeccionar un listado de las más importantes categorías que forman parte de la composición: forma, color, luz, movimiento,…

El **psicoanálisis** de Sigmund Freud (2002) también contempla cierto análisis de obras de arte, capaz de retratar la presencia de ciertos estados neuróticos en el artista y en la obra

Analizar la figura del autor-creador o artista y el arte como estructura simbólica ayudarán a poseer una lectura muy diversa pero apasionante. Esto viene a decir que tanto la obra artística como la personalidad creadora poseen estructuras comunes que se manifiestan en el inconsciente, ya que siempre se afirmó que la acción creadora de arte ayudaría a la liberación de nuestras fantasías.

Freud contó con enormes seguidores, y unos y otros fueron adoptando diversos caminos: por un lado los que estudiaban la biografía desde un punto de vista psicoanalítico, por otro los que creían en la obra de arte como estructura simbólica similar a los lenguajes oníricos.

Para Freud el icono ha sido lo más relevante, y el carácter simbólico se referirá tanto a los contenidos, forma y estilo. Es decir que desde un punto de vista psicoanalítico las imágenes fotográficas que se contemplan, poseerán una iconología que afectará al significado, al género y al modo de construirlas.

Dejando aparte los puntos de vista psicológicos, es necesario también hablar del método iconológico. En este enfoque se propone una teoría donde se apuesta por el arte como elemento psicológico de cualquier época. Se habla de una relación estrecha entre

la forma y el contenido, ofreciendo un símbolo como producto que representa el arte y la cultura.

De este enfoque encontramos como máxima autoridad a Erwin Panofsky. Se plantea cómo y de qué manera se llegó a construir la perspectiva renacentista (2007), la representación espacial que supuso y cómo transmite la idea de una sociedad que no pensó en ésta como una realidad objetiva. Es decir, relativismo cultural.

Panofsky aboga por construcciones concebidas por cada cultura y su modo de observar el mundo, más que estructuras visuales objetivas. Resulta interesante, ya que de algún modo no se encuentra una cultura universal o general que llegue a todos. Se piensa en herramientas culturales, seguramente comprensibles en mayor grado por los componentes de los mismos pueblos. Esto, de alguna manera, hace que la fotografía encuentre su sitio precisamente en donde nació. A pesar de la convivencia intrínsecamente ligada a una educación visual importante, Oriente y Occidente aún conservan puntos de vista completamente incomprensibles los unos de los otros, conservando y aportando a las esferas más novedosas de la fotografía de esa espontaneidad y frescura que en ocasiones se demanda. Véase **Hiroshi Sijimoto**.

Panofsky (1970) define su método de análisis sintetizando sus ideas a través las siguientes interpretaciones:

1º) Análisis iconográfico previo de las estructuras o elementos que aparecen en la imagen fotográfica, donde se puede observar cuál es la primera significación de los iconos.

2º) Se procederá al verdadero análisis iconográfico, donde serán localizados los significados contenidos en los iconos de la imagen.

3º) Se considerará el análisis iconológico como el verdadero fin de los análisis de obras de arte.

Es necesario aclarar la diferenciación de significado entre análisis iconológico y análisis iconográfico; el iconográfico es un análisis descriptivo y el iconológico es más interpretativo. Por ello la comprensión de una imagen fotográfica será un acto de interpretación.

2.1.3.2 Perspectiva semiótica de la fotografía

Desde principios del siglo XX se ha apreciado una intención en las metodologías de trabajo de encontrar la verdadera significación que poseían los lenguajes artísticos y los medios de comunicación de masas, con cierta tendencia a explicar algo más que lo percibido por los sentidos.

Todo se origina desde los sistemas o estructuras ya estudiados y asimilados por los estudiosos además de los espectadores. Por ello se toma como punto de partida la **lingüística**, por ser un sistema de comunicación de los seres, aunque la verdadera novedad residirá en los signos no lingüísticos que funcionan como iconos comunicadores.

Ferdinand de Saussure, a través de su Curso de Lingüística General (1945), se estrena como principal referente de la teoría semiótica. Considera el lenguaje como un conjunto de signos conformados de modo científico y que se entremezclan entre sí para dar lugar a significados concretos.

En él se encuentra un principio fundamental; el **Signo** (1995). Éste posee dos puntos de vista que se asocian entre sí y que se denominan SIGNIFICANTE (El plano de la Expresión) y el SIGNIFICADO (Plano del Contenido). La imagen fotográfica entendida como obra de arte, si la concibiésemos desde la perspectiva semiótica, conformaría entonces una totalidad significante que será el resultado de la suma y relación de todos los elementos que aparecen en la misma.

Otro de los precursores del pensamiento semiótico podría ser **Charles S. Peirce**, aunque bastante más complejo que el anterior, define el SIGNO como un referente. Es decir una entidad que se sustituye. Y el INTERPRETANTE como el elemento que relaciona el signo con su objeto.

En su teoría semiótica define tres tipos de signos (1931):

- ICONOS: Signos que son similares al objeto.
- ÍNDICES: Relacionan el signo con el objeto.
- SÍMBOLOS: Signos que representan un conjunto de normas elaboradas por consenso. Por ejemplo los lenguajes naturales.

Pero no es hasta la aparición de **Charles Morris** cuando se da una verdadera aproximación de los lenguajes codificados al campo de la estética. Distinguirá dos tipos de signos en el discurso artístico (1949):

- SIGNOS ICÓNICOS: Son las fotografías, las representaciones.
- SIGNOS NO ICÓNICOS: Son los signos lingüísticos.

Porque como ya bien sabemos el fin artístico residirá en la construcción de signos icónicos que signifiquen realidades. De este modo la obra artística será capaz de comunicar de modo sutil el mensaje que su creador concibió durante el proceso creador.

Es importante no dejar de mencionar la aparición de dos corrientes surgidas a principios del siglo XX que resultaron oponerse a las tradicionales teorías de las obras de arte conocidas hasta el momento: **Formalismo** y **Estructuralismo**. El formalismo ruso propone un momento transgresor y rompedor en la obra de todo artista que

pretenda convertirse en personalidad relevante. **R. Jackobson**, además de pasar por su época formalista, alcanzó importancia con los estructuralistas franceses de los cincuenta, aunque lo verdaderamente novedoso de él fue su formulación de las funciones del lenguaje (referencial, fática, conativa, metalingüística, emotiva y poética). Pues será en la última, la **función poética**, la más interesante desde el punto de vista semiótico en el análisis y entendimiento de las obras de arte. Ésta se centrará en la forma en que son producidas las expresiones del lenguaje. Ahora bien, si el lenguaje no está configurado a través de signos, reglas gramaticales, etcétera, pero se desea llevarlo al terreno de las artes, entonces se debe abstraer esta concepción para transformar el lenguaje de signos en lenguajes artísticos, y después observar el mecanismo de construcción de la belleza. De este modo se podrá comprobar cómo existe cierta tendencia a la ambigüedad y auto-reflexión del mensaje.

En el caso de las artes se permite cierta libertad y no ser tan rigurosos en las formas de expresión, ya que de algún modo los mensajes artísticos deben ser connotativos y los científicos denotativos. En el primero se admite la ambigüedad mientras que en el segundo jamás se podrán construir mensajes que sean incomprensibles o confusos para una comunidad científica deseosa del saber. Las artes son impredecibles, aunque se pretendiese materializar reglas de expresión posiblemente no se conseguiría, básicamente por su origen, ubicado en las pasiones de los creadores y los observadores.

La importancia de Jackobson fue encontrar ese paralelismo entre la lingüística y las artes, entendido éste como posible fenómeno semiótico, por lo tanto susceptible de ser estudiado como si de un lenguaje se tratase.

El antropólogo Levi-Strauss y Jackobson hacen un bello paralelismo entre la estructura de la obra de arte y la estructura interna de un cristal, donde la función del semiótico sería encontrar las propiedades implícitas, mientras que el químico buscaría lo mismo pero en su laboratorio de trabajo.

El **Estructuralismo** representa la obra de arte no como un sistema de códigos individuales, sino más bien colectivo. Pero es que además el observador de la obra de arte, de la imagen fotográfica, etcétera, ya dispone de una educación visual determinada y pronta para mirar, además de entender el mensaje de un modo tan avanzado que lo que hace es considerar una estrecha relación entre la persona que observa y el objeto observado.

Es necesario que el observador, si desea entender la obra, conciba la imagen fotográfica como si de un signo (Representación) de cierta intencionalidad se tratase.

Esta semiótica estructural que encuentra en la década de los sesenta y setenta posiblemente el mayor número de estudios referidos a las artes y la literatura, descubre en **Roland Barthes** uno de sus más grandes exponentes. Pero son muchísimos más: **A. J. Greimas, J. Kristeva, Levi- Strauss**…Y todos ellos consideran las obras artísticas

como verdaderos enunciados narrativos, donde coexisten diferentes elementos que componen una unidad insertada en una cultura determinada.

El **Grupo μ**, escuela semiótica belga, tal vez sea la aproximación más fidedigna en cuanto a estudios de retórica de la imagen se refiere. Parten de la semántica estructural de Greimas para llegar finalmente a construir una retórica general (1987). Sin embargo se van a encontrar con grandes dificultades como la crítica de arte que pretenderá centrar toda su energía en confeccionar enunciados particulares, y la Lingüística intentando imponer la oposición entre lengua y comunicación visual.

Los componentes del Grupo μ consideran que las imágenes se comportan como verdaderas estructuras significativas pero que deberían ser estudiadas por modelos semióticos que pudieran considerar así la organización interna que poseen.

La teoría semiótica de **Umberto Eco** es uno de los enfoques con más repercusión mediática, además de considerarse base fundamental de la semiótica general. Consiste en oponer la posición estructuralista francesa (con base en la lingüística) al pensamiento filosófico-semiótico de **Charles S. Pierce**, quien considera que el signo es una síntesis visual de un objeto real que ha sido transformado. Si se da esto, entonces de alguna manera estamos ofreciendo mayor protagonismo en el proceso semiótico al observador de lo que antes tenía.

Eco además se apoyó en la **Escuela Soviética**, quien adoptó la semiótica de la cultura, es decir, considerar la semiótica como un modelo interpretativo de la realidad, donde se considera que cualquier acontecimiento cultural posee un componente de comunicación. Por lo tanto la cultura entera se percibirá como un sistema lingüístico, con sus signos y códigos y cuya finalidad sea la de comunicar. De este modo el arte fotográfico también se comportará como un proceso comunicativo, siendo analizado a su vez como un lenguaje cualquiera.

Si se desease elaborar herramientas que agilizasen el análisis de los mensajes fotográficos, probablemente se ahondaría en el pensamiento de Eco de nuevo. Le interesa la semiótica comunicacional donde se confeccionan teorías de la producción de signos, pero también la semiótica de la significación que produce teorías de los códigos. Por lo tanto:

- **Semiótica de la Comunicación** → Teorías de la producción de signos
- **Semiótica de la Significación** → Teorías de los códigos

En cuanto a los estudios semióticos que se han realizado y tomando como punto de partida la fotografía, podría afirmarse que la Semiótica General considera que la imagen fotográfica por supuesto que se comporta como un sistema lingüístico donde además aparecen códigos con significación relevante y relativa al mensaje final, aunque considerando la interpretación abierta y libre.

Marine July escribió cómo y de qué manera el método semiótico era necesario para el análisis de la imagen fotográfica, mostrando estudios de los signos icónicos (figuras y motivos), colores, formas, texturas, espacios. Además considerando de manera precisa la necesidad de distinción entre "observación" e "interpretación", ya que es primordial la interacción entre "observador" y "objeto observado".

2.2 Retórica de la imagen

Entender el discurso, desde el punto de vista narrativo, es fundamental si el propósito del autor de la obra fotográfica insiste en profundizar en la emoción del entramado visual que se presenta al espectador. La retórica tradicional ahonda en la belleza del mensaje independientemente de la naturaleza del mismo. La imagen fotográfica fija su punto de mira en la esencia del producto susceptible de ser observado. Sin embargo, en ambas situaciones el fin que conecta al oyente/observador con el alegato oral/visual es la persuasión, es decir, producir el convencimiento para activar el mecanismo que el objeto discursivo se había propuesto con anterioridad.

2.2.1 Antecedentes

Las primeras aportaciones a la retórica aparecen representadas en la antigua Grecia, una sociedad predominantemente oral, donde la palabra escrita estaba relegada a un segundo plano. La importancia que se le daba a las exigencias políticas, para lo que el poder de la palabra era ya bien conocido, hace que sea a partir de este ámbito donde se formalice el *arte de hablar*, es decir la Retórica.

Ha sido capaz de someterse a sus diferentes estados de manifestación, como *la técnica*, es decir un arte de la persuasión, de la captura de la atención y de su consecuente respuesta en forma de actuación inmediata. Una *enseñanza* también transmitida por maestros de la expresión, del diálogo y del control del lenguaje como alma intrínseca al buen orador. Por supuesto, se trata de una disciplina confeccionada y entendida como *ciencia* por su área de observación, de abstracción y por su posibilidad de crear ciertas teorías homogéneas vertidas de resultados que ciertos experimentos obtuvieron. La cuestión *moral* que la retórica contempla hace además alusión al conjunto de reglas que construyen el lenguaje, capaz de embellecerlo si cabe aún más. *Práctica social* relativa a la libertad de la palabra y uso de la misma.

A pesar de ser Sicilia la cuna de la Retórica, la verdadera importancia del arte de hablar se fragua en Atenas, ya que fue donde se dio un sistema democrático y en donde

las decisiones políticas las tomaba la Asamblea, compuesta por ciudadanos libres y por todos aquellos que deseasen obtener una posición participativa. La voluntad de conquistar a la Asamblea, para de este modo formar parte de los cargos públicos o los simples debates jurídicos, concibe la retórica como condición indispensable en la construcción de esa libertad de palabra, además de gran fortaleza elocuente.

Las causas judiciales eran sentenciadas por un jurado popular elegido por sorteo entre ciudadanos voluntarios, ya que la figura de juez aún no existía. Sobre todo era bastante importante el desarrollo de una técnica de oratoria que fuese capaz de llegar al convencimiento de acontecimientos, siempre que la vida o la muerte estaban en juego.

Aristóteles fue el primer pensador en indagar profundamente sobre la cuestión retórica, sin embargo es conocida la presencia de otros muchos autores que le precedieron y ahondaron en la cuestión, como **Empédocles de Agrigento**. El mismo Aristóteles acreditó este dato de forma tajante aunque fue él quien introdujo el término *kairós* como elemento retórico "oportuno" y necesario.

La originalidad de este acontecimiento no reside en los efectos positivos y poderosos de la palabra, en realidad provoca el florecimiento de un nuevo concepto reflexivo y filosófico del lenguaje desde el punto de la cognición y el proceso educativo. Se introduce un preámbulo que más tarde vendría definido en forma de concepto semiótico en el que se producirán asociaciones entre los conceptos físicos y la definición que por consenso se les atribuye. La palabra adquiere una importancia hasta el momento superfluo, insignificante y sin consideración.

Protágoras de Abdera[2] otorga al *kairos* un uso estilístico donde el concepto *oportuno* podrá entrar en consideración como elemento preciso o abundante. El discurso no contendrá una cláusula longitudinal, pudiendo recrearse de forma concisa o muy amplia. Aquí se ofrece el uso y disfrute del lenguaje manejado. Y por supuesto se enfatizaba la ventaja que podía suponer poseer el don de la palabra donde se podría conseguir el resultado más potente en el discurso más débil.

Otra de las propuestas planteadas por los sofistas fue durante el *Encomio de Elena Gorgias* (Platón, trad. 1980) donde esta vez se ensalza el "engaño", la ilusión y la fascinación poética de la palabra o logos. Esta definición más negativa desde el punto de vista moral y ético no se aleja demasiado de la concepción que hoy se tiene de los mensajes propagandísticos y publicitarios, considerándolos perjudiciales y responsables de provocar el acto de compra o del consumo mediático que los mensajes persuasivos poseen. En el caso de la imagen fotográfica entendida como mensaje poético, el engaño se traduce en la acción de encandilar que la obra visual pretende del espectador.

[2] Protágoras de Abdera (Grecia, 480 a. C.-id., 410 a. C.): Primer filósofo griego en adoptar el calificativo de *sofista*. Pionero en ofrecer un carácter profesional de la enseñanza retórica. En el 445 a.C. se instala en Atenas, donde adquirirá gran reputación. Autor conocido de *Verdad* y *Sobre los dioses*, fue Platón el responsable de la interpretación de su obra. Ee elevado nivel reflexivo, fue el creador de cierta sentencia; "El hombre es la medida de todas las cosas".

Gorgias[3] considera la antítesis como la base de la dialéctica, por lo que si se trasladase este concepto al momento histórico en el que hoy se vive, podría encontrarse esa conexión existente entre discurso retórico-antítesis (base fundamental de la retórica), virtud y poder de la palabra *antítesis* (figura retórica) = *resultado poético*. Reconoce la retórica como discurso culto y objeto estético en su forma, es decir lenguaje soberano. La forma de la misma adquiere una posesión absoluta de los hombres de Estado y a través del tercer tipo de género prosaico se añade al lenguaje un embellecimiento tanto para la crítica oral como para la alabanza de hechos acontecidos, presentando un estilo espectáculo meticulosamente medido. Adquiere la misma concepción estricta que la construcción del verso admite para sugerirlo en el plano de la prosa a través del uso metafórico, las aliteraciones, asonancias, antítesis.

Platón por el contrario no se considera tan entusiasta de la práctica retórica. Considera un engaño su modo de proceder, acusando ferozmente la agresividad que posee a través de la adulación que emite. En *Gorgias* (Platón, trad. 2000) confirma su clara opinión al respecto: la retórica es una práctica aprendida donde el contenido no representa materia relevante ante el discurso persuasivo. Sin embargo en *Fedro* (Platón, trad. 1987), discurso posterior y escrito en su época de madurez, distingue entre dos tipologías retóricas; la verdadera y la falsa retórica. Considera una práctica negativa la falsa retórica, ya que posee una apariencia de verdad absoluta cuando el verdadero propósito reside en convencer a quien juzga y sin fijarse en fines éticos ni morales. La pura *retórica* consiste en la práctica del bien hablar en cualquier ámbito de la vida, ya sea público o privado. Su esencia reside en dirigir a las personas a través de las palabras, ya sea en cuestiones mínimas o en grandes discusiones. La fotografía premiada en el certamen de **PHotoEspaña** no se aleja del propósito honesto propuesto en el *Fedro* (Platón, trad. 1987). Siempre reivindicará realidades a través de un formalismo estético, siendo la conclusión un resultado compuesto por figuras icónicas que concluyen en mensajes poéticos.

Todos los autores que figuran como anónimos o seres desconocidos ofrecen la primera aportación al arte de la oratoria y a la importancia de conocer sus reglas, ya que quien las dominase podría conseguir aquello que se propusiera. En sus aportaciones se dijo que el discurso estaría o debería estar fraccionado por diferentes momentos:

GRIEGO	LATÍN	CASTELLANO
Proóimon	**prooemium**	**proemio**
Diégesis	**narratio**	**narración**

[3] Gorgias: (Leontini, *c*. 487 - Larisa, *c*. 380 a. C.) Filósofo griego que proclamó un gran éxito en el arte retórico. Considerado el más deslumbrante maestro retórico de la antigua sofística. Relativista cognoscitivo, defendió la inexistencia de la verdad absoluta a favor del enfrentamiento entre opiniones diversas. Cultivó el arte del discurso y de la persuasión.

Pístis	**argumentatio**	**argumentación**
Epílogos	**epilogus**	**epílogo**

Tabla 1. Partes del discurso persuasivo.
Adaptado de *Manuale di retorica* (Mortara Garavelli, 1992, pág.63)

- **"Proemio"**. Se exige la llamada de atención. El orador debe conseguir que al menos un gran número de asistentes estén expectantes ante lo que se va a relatar. De este modo se podría focalizar el tema en cuestión. En el caso de la imagen fotográfica el interés se suscitará a través de ciertas herramientas lanzadas desde la previa reflexión, como el factor cromático, temático, provocador, diferente… Aristóteles observó que este "proemio" se producía al inicio y en primera instancia en el texto. Algo similar ocurriría en la música a través del preludio, y en la poesía con el preámbulo. Tal vez se debería empezar a definir esta primera fase, siguiendo los conocimientos del estagirita, como preámbulo en la fotografía. Aquí se daría la fase del **prólogo**. En ésta lo que se hace es introducir a los personajes, el tema, la situación. La fotografía podría introducir al espectador de modo casi omiso, casi intuitivo. No se podrá obtener una sentencia previa a la exposición de las imágenes aunque se podría contemplar hacerla de modo escrito, por ejemplo en la sinopsis que se sitúa estratégicamente antes de comenzar una exposición, a través de la pequeña leyenda que se aprecia debajo de las imágenes, o incluso mediante la titulación de la obra.

- "**Relato de los hechos**" o "**protasis**". Una persona debía encargarse de narrar cómo y de qué manera habían sucedido los acontecimientos. De modo parcial, sin ápice de subjetividad.

O acaso *¿La verdad absoluta existe?* Si se lanzase esta cuestión podría entrar en debate la existencia o no existencia de una verdad cierta y objetiva que explique todos los acontecimientos habidos y por haber. La ciencia, negando este postulado, tiende a la objetividad suprema en aras de obtener resultados y sistematizaciones sin discusión. Y si la fotografía, por lo tanto, realiza una labor de materialización de conceptos hacia lenguajes visuales implicando siempre una discriminación absoluta desde el momento que el fotógrafo decide retratar imágenes vivas, de algún modo acerca su *modus operandi* a la verificación del objetivo premeditado por el artista, a través de ecuaciones dialécticas y transformadas en estímulos visuales.

La capacidad de atraer la atención de quien observa los mensajes mostrados, entendida como la capacidad de persuasión, deberá contener tres modos de actuación: *informar*, *conmover* y *deleitar*. El momento de la **información** es crucial para conseguir la atención del receptor. Seguirá una segunda etapa del **deleite** donde el gusto de lo

estético, de lo que se muestra o se escucha, deba resultar interesante y nunca provocar monotonía, además de no ralentizar la marcha del discurso.

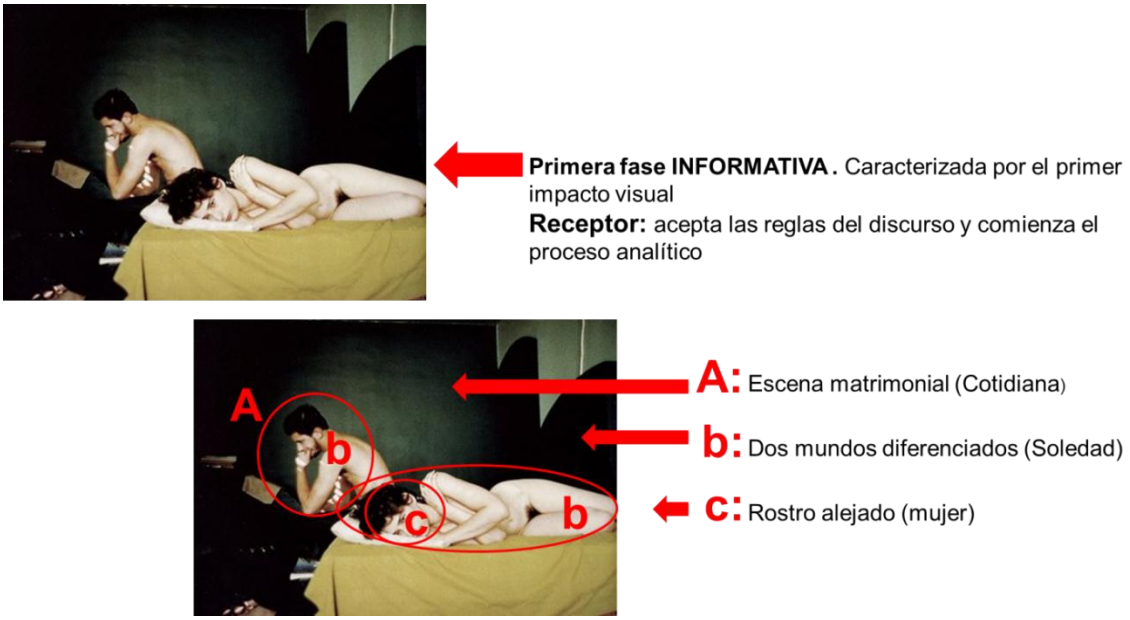


Imagen 5. Couple in bed. Adaptado de Nan Goldin, 1977.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.christies.com/lotfinder/photographs/nan-goldin-couple-in-bed-chicago-5413382-details.aspx

Figura 7. Modos de actuación observacional. Fuente propia

En esta imagen el primer impacto visual será el encargado de recoger esa impresión inicial, decisiva y determinante, para seguidamente acceder al segundo ciclo. El espectador deberá sentirse atraído por el discurso en esa primera fase informativa.

El discurso resulta claro, breve y verosímil. Es decir, corresponde con las fases de la persuasión. Una evaluación veloz vierte todas estas premisas que además consiguen aportar datos reales de la situación actual (el momento en el que se tomó la imagen), de lo paradójico (figura retórica) de la escena en oposición (**antonimia, antítesis**, además de un ápice de **comparación**. *Figuras de Adición*) al comportamiento de lo que debería ser "socialmente" aceptado en cualquier relación de pareja. Consigue crear un clima de soledad o transmite una atmósfera de aislamiento de dos mundos bien diferenciados (hombre y mujer), además de retratar una época que aunque no se manifiesta en los *metadatos* (datos implícitos e intrínsecos a la imagen retratada), es fácilmente reconocible.

¿Quién es el responsable de todos estos testimonios comunicacionales? Existen ciertos elementos como vestuario, maquillajes marcados, peinados "retro", etcétera, que tal vez certifiquen nuestras especulaciones previas sobre el espacio y contexto temporal de la imagen. Además, se dan ciertos momentos ya experimentados por quien los ha vivido (abandono, soledad, incertidumbre, desesperación…).

El deleite estético no es suficiente para considerarse elemento retórico. La calidad de *conversión en elemento verosímil* se puede aprovechar para la participación emotiva del espectador. Si se produjese, entonces el efecto acontecido podría establecerse como consecuencia del poder previamente persuasivo.

Cicerón[4] deja una gran herencia en el legado retórico en la Edad Media a través de *De inventio*. Afirma que la narración contiene elementos inseparables, definidos como "circunstancias", y elabora un memorándum para verificar la presencia de todos los momentos que el discurso con el orador deben contener;

Persona	Factum	Causa	Locus	Tempus	Modus	Facultas
¿QUIÉN?	**¿QUÉ?**	**¿POR QUÉ?**	**¿DÓNDE?**	**¿CUÁNDO?**	**¿CÓMO?**	**¿CON QUÉ?**

Tabla 2. Memorandum "circunstancias" (Mortara Garavelli, 1992, pág. 71)

- **"Pisteis"**. Fase de convencimiento por parte del orador. Aunque debían presentarse los acontecimientos de modo objetivo, la realidad hacía evidente que una de las partes más relevantes del discurso era la fase de persuasión, exponiendo que los acontecimientos no podrían haber sucedido de otro modo. Se presentaba la secuencia de los hechos más idónea con el fin de convencer.

El convencimiento en el tipo de imagen que aquí se maneja no contempla la persuasión comprendida como convicción, sino más bien como captación de miradas predispuestas a un análisis sensible de la obra ante la que se enfrentan.

- **"Epílogo"**. La fase de conclusión o epílogo debía focalizarse en las artimañas emotivas que llevaría a cabo el orador siempre con el fin de sentir apoyo popular o de las personas que juzgasen los hechos. Es decir, interesaba el estudio de repercusión estética y conceptual además de la técnica utilizada.

Ésta fue una primera definición de los diferentes estados del discurso retórico, que además no contaría con la aprobación del maestro Aristóteles por haber olvidado otros aspectos de la retórica mucho más fundamentales; haberse centrado tan sólo en el

[4] Cicerón: (Arpino, actual Italia, 106 a. C.-Formies, id., 43 a. C.). Orador, político y filósofo latino. Considerado uno de los más relevantes e influyentes retóricos y estilistas de la prosa en latín de la República romana.

aspecto del discurso judicial y haber omitido otros tipos de discurso como el deliberativo, la discusión y el epidíctico, referente al discurso y poema de alabanza.

Su maestro Platón nunca dudó en emitir juicios contradictorios y nefastos con respecto a la Retórica. Nunca creyó en ella, por el simple hecho de que consideró un absurdo darle importancia a un arte que carecía de contenido propio. Siempre quedó reflejado en el *Gorgias* (Platón, trad. 1980). No obstante, en el *Fedro* (trad. 1987) Platón propone una Retóric*a* muy diferente a la antes planteada y sin embargo muy interesante y bella, en cuanto a temática se refiere; habla de una retórica capaz de conducir hacia la verdad, a través de un conocimiento preciso de las técnicas de la definición.

La pura **aceptación** no residirá en negar o asumir la retórica como algo intrínseco al ser humano, sino en admitir que con la retórica uno se sitúa frente a un instrumento intelectual capaz de hacer conseguir lo que uno mismo se proponga, siempre y cuando se usen las herramientas del modo más inteligente posible.

Como tercer personaje relevante dentro de los pensadores retóricos no se podrá dejar de mencionar a **Isócrates**, que siempre contó con el beneplácito de Aristóteles, aunque encontrándose bastante lejos el uno del otro (en cuanto a su objeto retórico de atención se refiere). Isócrates estudió efusivamente la sección referida al lenguaje, el área susceptible de ser embellecida visualmente y la que se dejará materializada a través de las palabras escritas. Aristóteles posee un punto de vista de mayor envergadura crítica y filosófica y gracias a ello confeccionará unas técnicas de razonamiento retórico, donde también se tendrán en cuanta el punto de vista y las características del espectador, oyente o receptor.

A grandes rasgos y en una primera lectura de la cuestión, se podría decir que en la *retórica* se encontrará una gran mezcla terminológica; desde lingüística, ética, política hasta las sensaciones más profundas que puede experimentar un ser humano, tales como las provenientes de las emociones y del corazón. Conociendo dónde llega la intensidad de ésta y conjugando todas sus virtudes, es posible lograr efectos muy interesantes, y lo más importante: controlables.

El punto más relevante tal vez sea la denominada **Lógica**, siendo ésta la "facultad de considerar lo que puede ser convincente" (Aristóteles, trad. 2007, Cap. II). Sin olvidar que también se centrará en los recursos estilísticos o **figuras retóricas**, en cuanto a la persuasión se refiere. Pero *¿qué ocurriría si se produjese cierta disyuntiva que definiese a la Retórica como la oposición a la Gramática?* Siendo la virtud de la gramática la corrección, y la de la retórica el bien y la bondad moral (Lausberg, 1990). Lo que verdaderamente supondría es que la finalidad del discurso sería el convencimiento y la persuasión del oyente. La retórica necesitará de la parte lingüística y gramatical para llegar al receptor. Pero no por esto estarán vinculados hasta la eternidad (Lausberg, 1990).

Es entonces cuando aparece una nueva definición, que viene a decir que la *retórica* pertenece a las artes plásticas, ya que se centra en el *buen hablar*, aunque también forman parte las artes poéticas por la labor de redacción de aquella persona que decida escribir. Aparece pues un nuevo término que puede interesar a este proyecto de investigación: la **poesía.**

Existen elementos intrínsecos a la retórica como la poesía. Ambas se vincularán al menos en el ámbito de las artes.

Dentro de esta poesía existirán dos partes bien diferencias;

- Por un lado quien compone el discurso, que será el *poeta* (a través de una preparación poiética de la ejecución práctica). Existen tres momentos **inventio, dispositio, elocutio.**

- Por otro lado quien lo pronuncia; que será el *cantor* (arte práctica) y definido en sus dos momentos **memoria** y **actio.**

Haciendo un desglose de las diferentes etapas y fases del discurso, se puede comenzar con la primera de las etapas que todo creador de discurso tanto oral, escrito como visual y fotográfico debería contemplar antes de comenzar con el ejercicio de elocuencia. En este caso se refiere, como bien se ha explicado anteriormente, a aquella búsqueda y descubrimiento de los argumentos idóneos que se deben manejar durante la construcción del mismo

La *dispositio* viene a referirse a la distribución de la temática según su importancia y a la localización estratégica de los elementos, en el caso de la imagen fotográfica con sentido poético. Para ello es necesario desglosar los diferentes temas en pequeñas unidades de significación y fácilmente reconocibles. Ordenar de nuevo los temas que contengan cada una de esas unidades anteriormente divididas. Y por último considerar el orden de las palabras durante la formulación de las ideas.

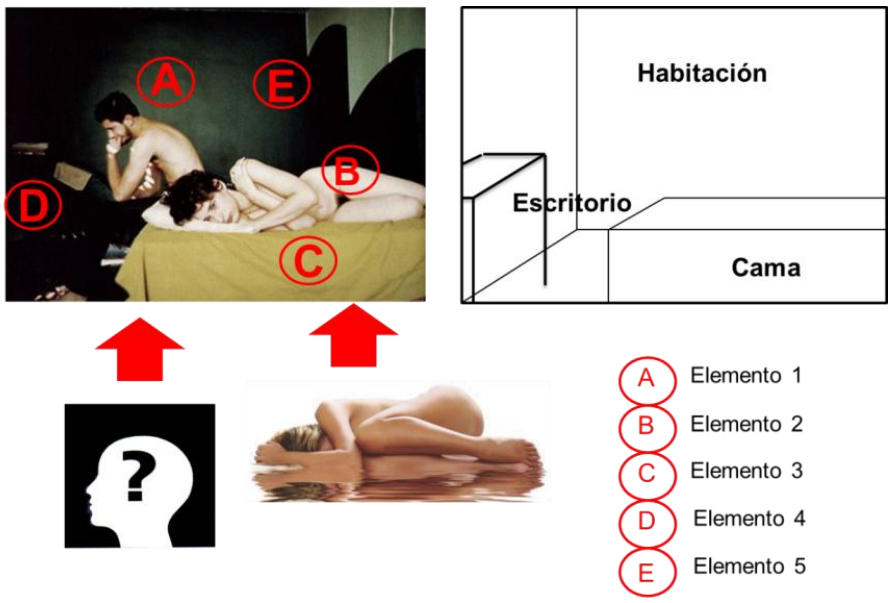


Imagen 6. Couple in bed. Adaptado de N. Goldin, 1977
Recuperado en abril, 2013, http://pictify.com/107148/nan-goldin-2-photo-forager

Figura 8. Desglose icónico del mensaje fotográfico. Fuente propia

En este mismo ejemplo fotográfico lo que se ha producido es un desglose temático y elemental (en cuanto a la disposición de elementos se refiere). Una misma imagen se ha conseguido deconstruir para proceder con la extracción de los diferentes puntos relevantes y temáticos. Se observan cinco focos fundamentales (primera categorización). Según propone *L´instituzione oratoria* (Quintiliano, 1972, Vol. 2) también se debería subdividir cada una de estas partes, por ello es que desglosando los módulos importantes podrían considerarse:

1. Bloque A- Hombre: pensativo, fuerza, masculinidad…
2. Bloque B- Mujer: frágil, tristeza, desolación…
3. Bloque C-Cama: sexo, suciedad, impotencia…
4. Bloque D- Escritorio: intelectualidad, orden…
5. Bloque E- Habitación: Contexto, limitación espacial…

Siguiendo estas instrucciones es correcto que la simbología, el orden y la capacidad discursiva aumentan considerablemente. La expresión superficial se ve completamente eclipsada por la lógica conceptual del discurso cometido. Abandona la concepción más básica y deja entrever un enorme universo connotativo.

La *elocutio* se refiere a la capacidad de materializar las ideas. Es la forma que contienen las palabras y por lo tanto la transformación del pensamiento en estos elementos consensuados. Adquieren un modo de reflexión donde el discurso será la propia cavilación. La imagen fotográfica que pretende transformarse en elemento adjetivado, que a su vez obtendrá un resultado poético, deberá tener en consideración esta premisa ya estudiada y por lo tanto se controlará absolutamente la forma que revistan los conceptos, debido a que el concepto *elocutio* servirá de punto de encuentro de la poética y de la retórica. Será fundamental considerar a todos los espectadores del discurso, y no sólo aquellos entendidos que poseen un nivel intelectual apto para reconocerlo como cercano a la dialéctica y al "bien hablar". Esto se refiere al discurso que debe llegar a cualquier oyente deseoso de información, por parte del representante de la elocuencia eficaz para llegar al mismo. Esta presentación del orador y del discurso será el punto de inflexión para conseguir el propósito de la atención (Perelman & Olbrecht-Tyteca, 1977). En el caso de la publicidad este primer impacto resultará de suma importancia. El acoso y derribo visual que se experimenta a diario, además del bombardeo de mensajes publicitarios que cualquier persona que forme parte del entramado actual conoce, provoca una antipatía de tal consideración que los propios representantes comerciales intentan ofrecer un primer contacto con un discurso

propagandístico que provoque precisamente ese enganche al mismo. Sin embargo, ese primer acercamiento a las artes visuales tal vez funcione de forma diversa. Si el fin es alcanzar un producto artístico cercano a las artes y a su mecanismo de actuación o *mudus operandi*, entonces en este caso se pretenderá ese goce de los sentidos, el placer de contemplación y relajación emocional además de la capacidad discursiva y el reconocimiento experimental de las propias vivencias. Ésta sería la característica primordial de la fotografía estética y conceptual.

El espectador inteligente será capaz de localizar la significación implícita y representación de conceptos. El adjetivo compondrá una herramienta eficaz y llena de utilidad en la disertación y será objetivo frente al hecho mismo de la construcción del mensaje.

Las **figuras retóricas** serán estudiadas en referencia al poder de satisfacer en el discurso, aunque se debe considerar seriamente que cada figura no contendrá el mismo significado ni la misma relación con el resultado obtenido. Cada figura se sincroniza de modo armónico con la disertación y jamás comportándose de modo idéntico.

Sin embargo el *Manual de retórica* (Bice Mortara Garavelli, 1992) establece que la tarea de la retórica ya no es únicamente clasificatoria, sino más bien la de simplificar y explicar el porqué de lo dicho. Si tratar el adjetivo con un fin compositivo y de creación de figuras retóricas se puede considerar clasificatorio desde el punto de vista del elenco de las mismas creadas con fines poéticos, entonces tal vez se esté adoptando una postura cercana al **campo teórico de la retórica fotográfica y filosófica.**

Cicerón enumera en su *Opere retoriche* (trad. 1976) las cuatro virtudes que toda argumentación al cumplirse debería contener (se procederá a comprobar si el discurso fotográfico tratado en **PHotoEspaña** contiene las cuatro características que conducirán a la virtud de la argumentación discursiva); la primera de ellas sería la utilización del discurso apropiado, no desmesurado, equilibrado… No es necesario que las imágenes contengan demasiados elementos. En el equilibrio estará la virtud y la exageración podrá llevar a la ambigüedad.

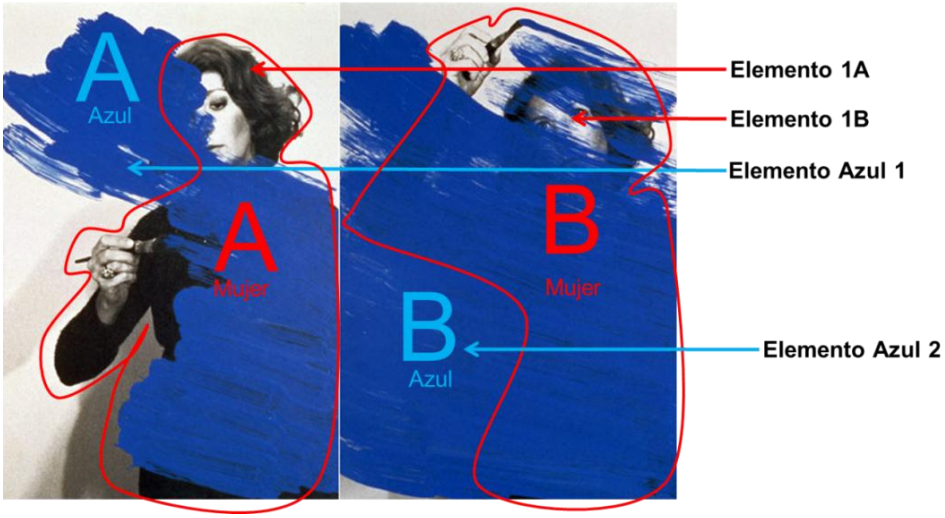


*Imagen 7. Pintura habilitada***,** 1976. Adaptado de H. Almeida[5].
Recuperado en abril, 2013, http://www.artespain.com/26-11-2008/pintura/tela-rosa-para-vestir-exposicion-de-helena-almeida-en-telefonica.

*Figura 9***.** Desglose cromático. Fuente propia

Se aprecia una gran limitación estética y elemental. Básicamente se da la presencia de dos elementos de significación (mujer y pintura azul). Es necesario encontrar la repetición de concepto y aunque no es idéntica la imagen que se propone, la imagen percibida es tan sólo una.

Desde el punto de vista adjetival, simplemente nombrando uno de los dos elementos presentes en el hipotético poema visual (azul), la creación de la figura retórica es casi inminente. Podría haber ápices de alguna de las figuras de adición como anadiplosis, aliteración, anáfora, concatenación, epanalepsis o epanadiplosis. Habría que estudiar cuál o cuáles podrían estar componiendo el discurso poético pero esa "repetición" innegable hace que el elemento adjetivado *azul, repetido, reiterado*, etcétera…se aprecie sin lugar a dudas.

La segunda de las virtudes quiere expresar cómo esa argumentación refleja una exactitud léxica y gramatical. Es decir, que esa lógica siempre predominante en cualquiera de los lenguajes coexistirá con los fines del mismo. Sin esa precisión natural y racional será muy difícil poder conseguir resultados certeros y llenos de razonamiento premeditado (matemáticas, jurisprudencia, lenguaje, artes…).

La lógica del lenguaje, de las estructuras gramaticales y de las figuras retóricas dará una explicación mucho más certera en cuanto a simbología se refiere. Pretender precisar una explicación científica a la creación artística puede parecer un tanto osado y atrevido, pero si se siguen los pasos propuestos para el acercamiento a la misma no resultará tan lejano.

[5] Helena Almeida: Fotógrafa portuguesa nacida en Lisboa en 1934. Cultiva la temática de los sentimientos y la ruptura. Llegó a definir su trabajo en pocas palabras "Mi obra es mi cuerpo, mi cuerpo es mi obra". Vencedora del certamen de PHotoEspaña en 2003.



Imagen 8. Red ceiling. Adaptado de W. Eggleston, 1973
William Eggleston's Guide de J. Skarkowski (Ed.), (2002).
New York: The Museum of Modern Art. pág. 110

¿Cómo encontrar esta lógica predominante?

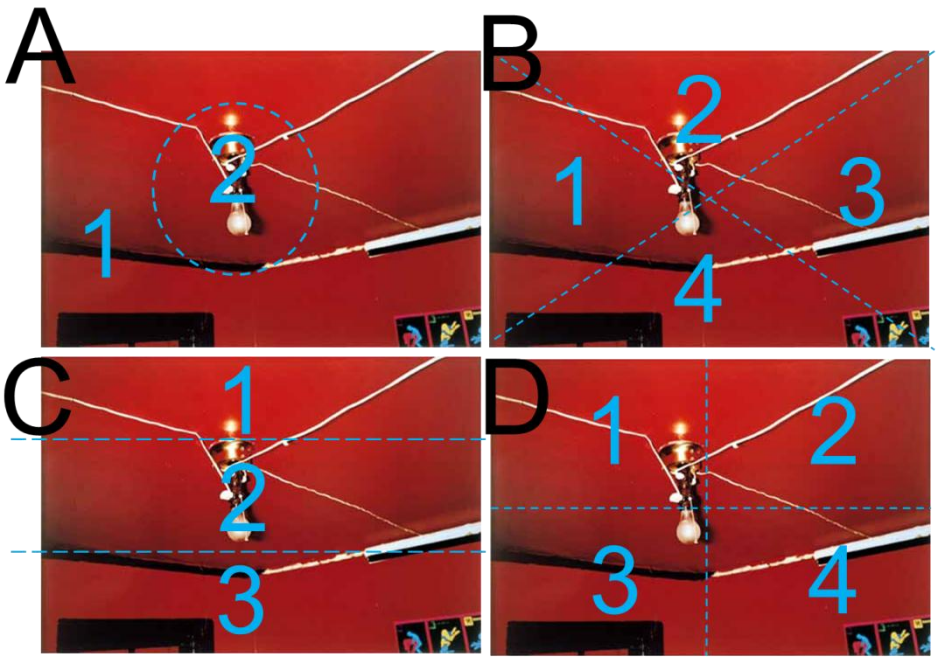


Figura 10. Organización espacial de los elementos. Fuente propia

Desde el punto de vista de la composición aquí aparecen diversos esquemas para su representación. La imagen puede distribuirse de modo completamente armónico desde su subdivisión en partes iguales. En el primer ejemplo se contempla el objeto situado en la parte central de la imagen. El fotógrafo desde su *viewfinder* (visor de la cámara fotográfica) compuso la misma y encuadró la bombilla para ser observada sin distracciones. En la segunda se trazan dos diagonales y se comprueba la exactitud de la posición del objeto relevante en la imagen (bombilla). Impecable desde la perspectiva de la división, se obtienen como resultado cuatro formas geométricas en forma triangular y del mismo tamaño. La tercera imagen realiza un esquema simétrico, pero esta vez dividido en tres. Se advierten tres estado tal vez antes inapreciables: la **parte superior** está dominada por una gran carga cromática en forma de rojo; la **parte central** adquiere el verdadero peso significativo (bombilla) y aumenta la coherencia entre la parte superior y la central, y la **parte inferior** asienta esa coherencia antes dada y la sostiene con dos elementos situados en los laterales.

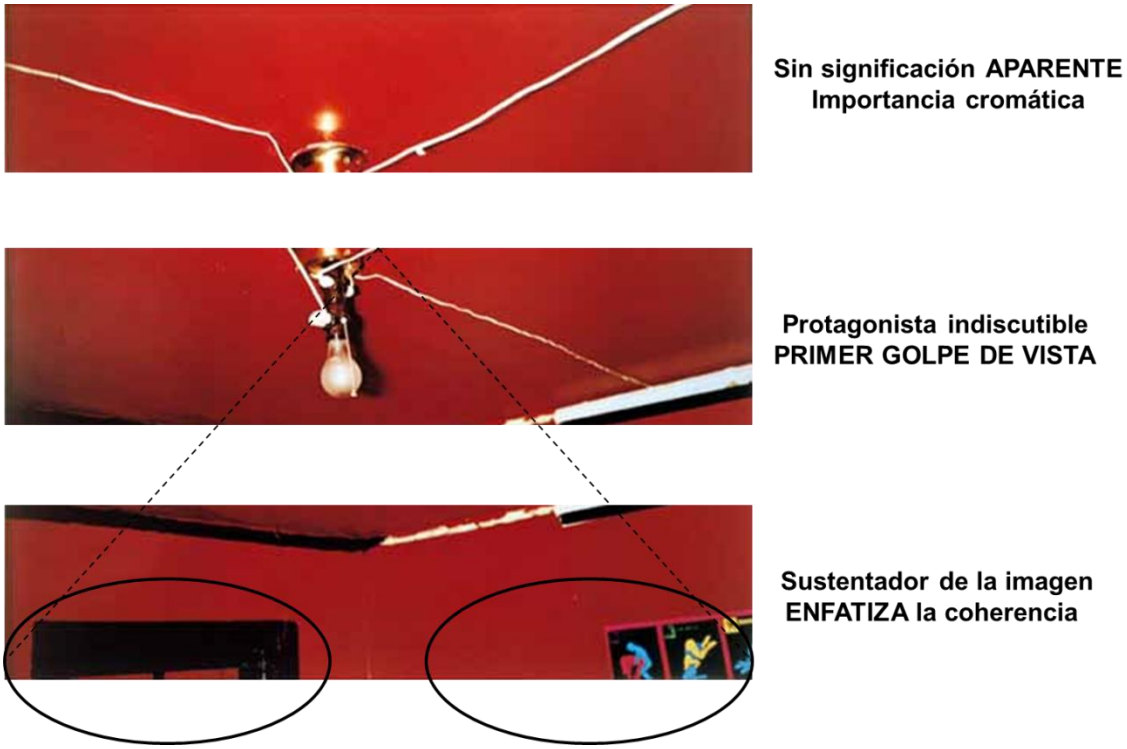


Figura 11. El detalle significacional. Fuente propia

Y en el cuarto ejemplo lo que se examina también es la subdivisión de la imagen, aunque esta vez en forma de rectángulos exactos. La bombilla se sitúa en el mismo eje central y una vez más el balance actúa positivamente encontrando la armonía de la forma.

La tercera de las virtudes consta de clarificar los conceptos, es decir que la comprensión del discurso sea primordial. De nada sirve si el uso de un lenguaje

demasiado abstracto tan sólo llega a una élite intelectual capaz de decodificar el mensaje. El alegato fotográfico está hecho por y para la creación, para el reconocimiento de uno mismo y de todo lo que rodee al procedimiento de crear. El expresionismo impreciso conduce al no entendimiento y si lo que se pretende es embellecer el habla, ¿qué sentido tendría una sentencia, un alegato, un poema o un fallo jurídico si no es comprensible? Es un debate constante el que rodea al significado del arte, al igual que pretender definir qué es o qué no es aquello que se asocia a la práctica artística. Nunca se podrá clarificar como si de una ciencia exacta se tratase, pero lo cierto es que consiste en un modo de comunicación. En tiempos remotos se transmitía una verdad a través de la palabra, del buen hacer de la misma. Más adelante las artes tradicionales como la pintura, escultura o arquitectura supusieron un archivo gráfico que ha ayudado a tantos historiadores pasados unas cuantas decenas de años. Y gracias a ellas hoy sabemos de dónde venimos y quiénes somos. Cuando todo esto se ha visto sustituido por los **mass media**, *¿cuál es la utilidad de los mismos?, ¿cuál es la necesidad del consumo de arte?* Una cosa está clara; el arte nos narra historias, reales o irreales. El arte transmite pasiones y traslada a lo que fue, es y será. Encarna y materializa la función poética del lenguaje, que en ocasiones puede ofrecer inspiraciones posteriores. El arte debe suponer comunicación. Si el consumo y la asimilación resultan sencillos, entonces el fin del arte se habrá visto cumplido. Y ésta es básicamente una de las virtudes de la argumentación. Por lo tanto, si no se satisficiese el objeto final en el discurso entonces la eficacia sería nula y el proceso comunicativo habría fracasado.

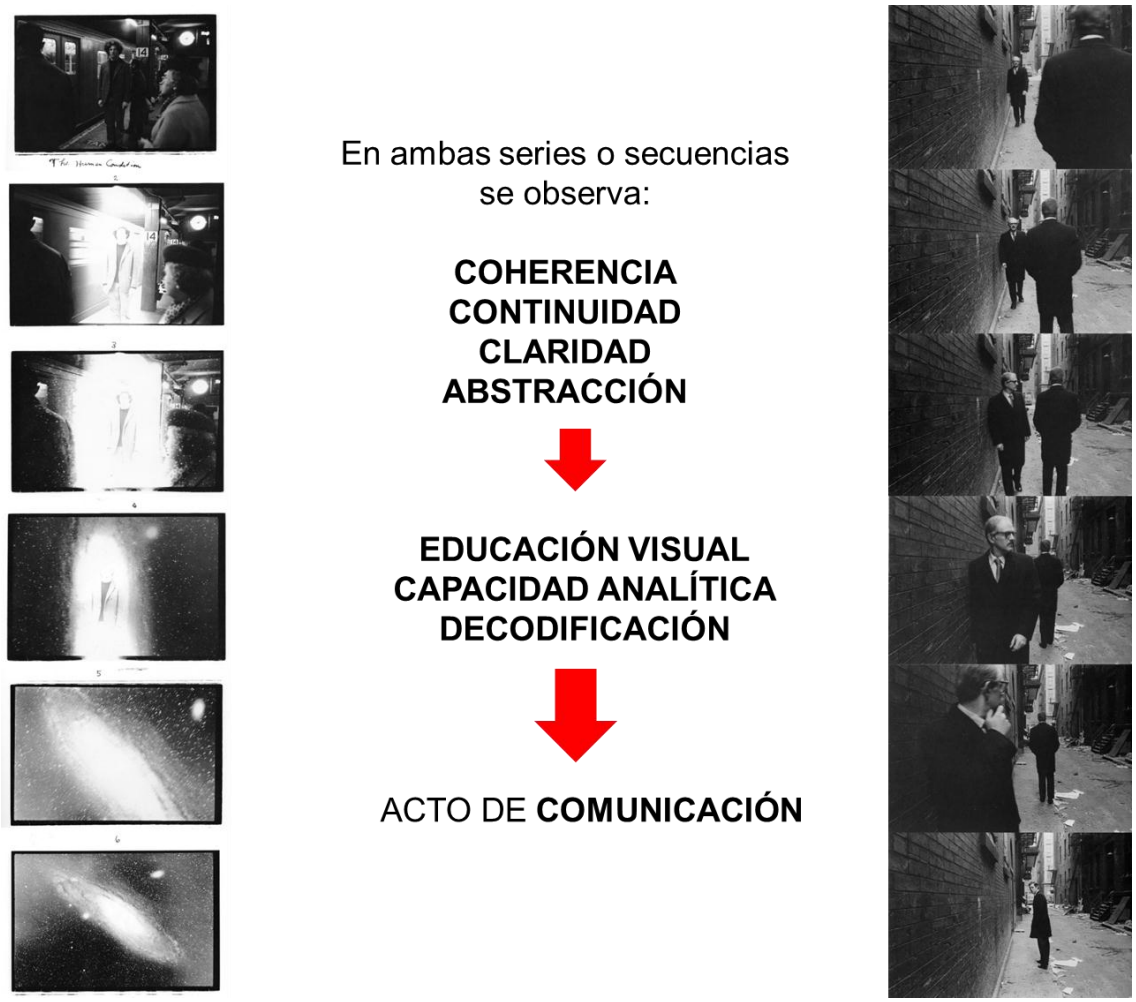


Imagen 9. The human condition. Adaptado de D. Michals
Photographs with written text / Duane Michals (Ober, 1981)

Imagen 10. Chance meeting. Adaptado de D. Michals
The esencial Duane Michals (Livingston, 1997, pág. 19-21).

Figura 12. La secuencia fotográfica. Discurso narrativo.
Fuente propia

La última de las virtudes hace referencia a una **belleza regulada por medios y ornamentos**. La parte estética y bella del discurso, igualmente trasladable al lenguaje visual, contiene una importancia relativa. Tal vez sea la menos necesaria de las cuatro virtudes debido a la sobrevaloración del concepto carismático de *lo hermoso* y *lo atractivo*.

Pero *¿qué sucede con la interpretación?* El primer producto creativo que aparece es la misma imagen tomada y lista para ser evaluada. Este es el requisito indispensable para comenzar con lo que quiere decir o transmitir.

Es necesario considerar al fotógrafo como el impulsor o *motor conductor* que guía hacia la creación, aunque aún resulta de mayor relevancia todo el proceso reflexivo que culmina en la obra final, si es que se pretende una explicación certera y pura del compromiso del artista y la obra. El dinamismo que provoca esta manera de percibir la obra fotográfica hace revivir todo el sistema argumentativo y se opone claramente al estatismo tradicional del visionado o análisis de la obra artística visual. Por ello pretender extraer el significado de la obra presupone ponerse en la piel del creador, situarse de modo ficticio en aquello que le ayudó a inspirarse, la coherencia de lo creado y la puesta en marcha y el transcurso del procedimiento de actuación. Además, como acto de interpretación también se entiende la propia lectura de la obra y el propio juicio personal. Es importante disponer a ambos de modo objetivo y entendiendo que el gusto o disgusto personal por la obra no son excluyentes de la calidad de la misma.

La obra fotográfica, como cualquier otro tipo de obra de arte, necesita del público crítico ya que no puede funcionar de modo independiente (Pareyson, 1988). Necesita del acercamiento que las artes aportan al funcionamiento social. Existe un amplio paralelismo entre creatividad artística y creatividad social. Por el simple o mero hecho de que la sociedad haya ido evolucionando del modo que hoy se conoce, parece que algún componente reflexivo, original, innovador (Romo, 1997) ha debido actuar. La forma fotográfica original e inédita, como es bien sabido, también. Y como define Pareyson (1988, pág. 47) "la sociedad es una verdadera ´vida de las formas´ y un ejemplo incomparable de la actividad ´poética´". Esta creación de códigos de conducta no sólo aparece en la semiótica del lenguaje. Es posible encontrar un camino consensuado para casi todo lo que rodea a los hombres y a las mujeres. El arte, las ciencias, el amor y el desengaño coexisten de modo intrínseco con los humanos, y por esta razón el ser necesita aclarar caminos a través de la **lógica formal**. Una exactitud matemática y bien medida que incentiva a racionalizar y materializar cada uno de los pensamientos y actitudes que les circundan. Encontrar esa vía que conduce directa hacia significados poéticos resultaría de especial importancia, si así fuera. Si fuese hallada, entonces la aportación a la creación sería ilimitada.

El gusto del público por la obra verdaderamente reside en el *consenso social* que especifica aquello que es bello o aquello que no lo es. Por lo tanto esta estrechísima relación verifica la tesis de que el arte sí que es el resultado de un condicionamiento social. Y aunque este pacto o acuerdo entre las partes es una evidencia que existe, el efecto e impacto de la obra fotográfica jamás deberá considerarse durante todo el proceso de creación. Se debe concebir la existencia de la misma.

La métrica que se observa en la poesía posee un carácter bastante rígido y colmado de normas y reglas que lo constituyen. Esto sin embargo no le resta carácter ni significativo ni expresivo a la obra en cuestión. La creatividad reside en adaptarse a una serie de parámetros que fueron ya consensuados y que establecieron la aparición de la belleza a través de normas que así lo confirmaron. Los poetas son capaces de reconocer de inmediato el soneto y se encuentran muy cercanos al verso y al metro que así lo componen. Por ello el fotógrafo debe empezar a considerarse un **poeta visual** que debe

regirse por unas reglas de actuación bastante similares a las que utilizan los expertos de la palabra, aunque manejando los códigos del verso y el metro a través del traslado hacia códigos visuales. El **soneto** posee una longitud exacta, el tiempo es escaso y determinado, la musicalidad escogida y sin embargo el equilibrio resulta mudable a gusto de su creador. No es justo por lo tanto pensar que la métrica o las estructuras cerradas puedan contaminar la capacidad creadora. La poesía utiliza esta realidad expresiva y asimilada, sin resultar por el contrario un estorbo expresivo (Pareyson, 1988).

La forma métrica en sí ya podría significar una inspiración. Todas las adaptaciones posibles (ya sean fotográficas o literarias) serán dirigidas hacia caminos ya creados y con significación propia. Todos los estímulos que vayan surgiendo irán encaminados hacia una perfección técnica y hacia una rigurosidad firme, disciplinada e inquebrantable (Getto & Sanguineti, 1957).

La forma interior o básica de la primera idea, antes de ser plasmada, necesitará moldear aquella que verá la luz y el modo en el que será materializada. La fotografía puede comenzar desde una idea mental elemental. En el momento que se desee moldear existirá un parámetro poético que deberá seguir. La labor residirá en vislumbrar aquello que está aún por verse, y de ahí se extraerá una conclusión creativa y diversa.

La negativa a aceptar el modo en el que los poetas se comunicaron y se comunican desde tiempos inmemoriales no permite una evolución de la capacidad creativa de los artistas visuales. Hoy son capaces de manejar registros que hasta hace unas pocas décadas jamás nadie había oído mencionar, como tampoco se conocía el poder de las imágenes. Se intuía que *la imagen a veces valdría más que mil palabras*, pero no del modo en que actualmente se manifiesta la comunicación interdisciplinar. Por lo tanto se debe permitir la distribución de un nuevo concepto del arte, de su confección y de la posible formalización técnica en su elaboración. Del mismo modo que un pintor utiliza la paleta de colores para conseguir representar los objetos en su lienzo, el poeta a través de las palabras (adjetivos, verbos, adverbios…) y guiado por unos parámetros establecidos en los sonetos (poemas) confeccionará la esencia del poema. Esa mezcla establecida entre diferentes disciplinas artísticas es lo que se plasma en la creación de las imágenes tomadas a través de una cámara fotográfica; los objetos que el fotógrafo toma de la realidad serán aquellos que él mismo haya elegido. Se comportarán como representaciones de la realidad (igual que la pintura elabora un objeto a través de algo muy distinto a aquello que los sentidos experimentan, aunque perfectamente reconocible debido a una educación visual interesante) y la esencia una vez más será el fin poético. Si además se rige por unos parámetros similares al soneto, entonces es posible que el resultado final en la evaluación de la obra esté cercano a la poesía.

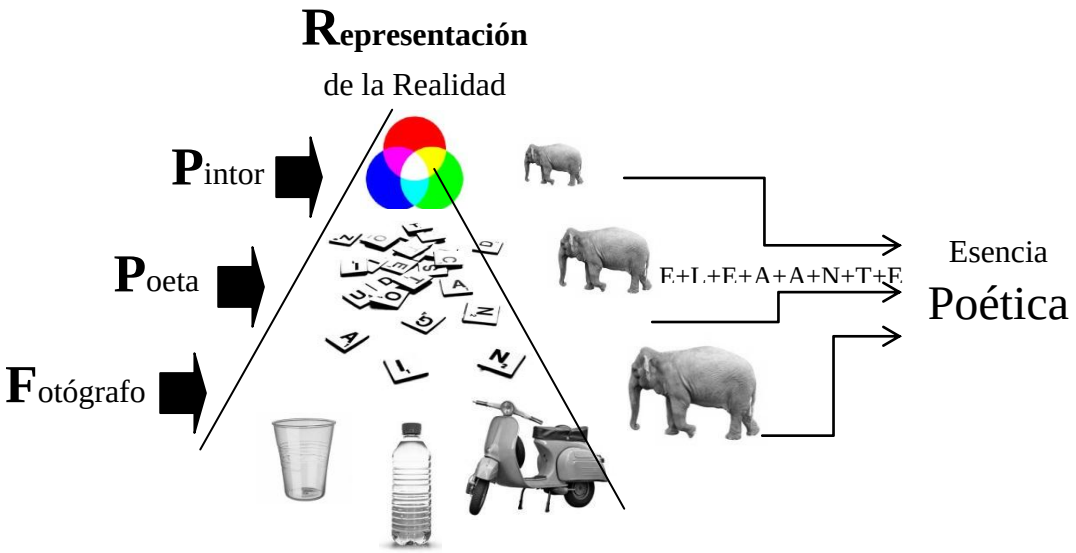


Figura 13. Herramientas para la obtención poética. Fuente propia

Es un craso error desprenderse o evitar el formalismo y la exactitud lógica que la poesía emana, y del mismo modo será extensible a la fotografía. Ambas contienen un componente altamente artístico creador, pero de lo que tal vez pocos se percatan es de la precisión técnica necesaria para ser desarrollada. Del mismo modo que es impensable que alguien que desconozca las técnicas que garantizan un correctísimo uso de la palabra pudiera convertirse en poeta, todo aquel que no tenga un mínimo conocimiento de la técnica fotográfica tampoco sería capaz de disparar premeditadamente y lograr a su vez el fin deseado. El azar es un componente real que existe en cualquier situación, pero esa oportunidad que se presenta es necesario hacerla aparecer. Por lo que encontrar una *lógica aparente* en casi todas las cosas es lo que hace estar más cercano a los cánones impuestos por la naturaleza.

A pesar de que Goethe expresaba ideas un tanto confusas y tal vez alejadas de las hipótesis estéticas que aquí se plantean, lo cierto es que no se alejaba tanto de la esencia teórica de este proyecto de investigación. Viene a decir que la obra de arte es necesario verla como si del nacimiento de un producto de la naturaleza se tratase. Nunca analizable del todo para llegar a quién y cómo se compone. No podrá tampoco ser la unión o conjunto de muchas partes, sino más bien del todo se extraerán las diversas partes que así la componen.

Aparentemente puede oponerse a la teoría de la unión de todos los adjetivos en orden de la creación de la figura retórica responsable del contenido poético. Sin embargo, y abogando por la lógica aparente en todas las cosas, la ley conmutativa es definida con la premisa *el orden de los factores no altera el producto*, por lo tanto si la suma de los adjetivos crease un recurso estilístico, entonces el significado propio de la poesía aparecería sin dilación. Esto no significa que el alcance poético sea la consecuencia de la suma de ciertos elementos, sino que el fotógrafo desde el momento

que posee un producto mental comienza con la extracción de su *modus operandi*, aunque partiendo de su producto mental, que al mismo tiempo será "1". Por lo tanto se lanza la cuestión: el error de denominación que Goethe plantea cuando se pretende una creación desde un conjunto final, *¿no sería aplicable a la suma de los elementos que confluyen en un pensamiento único, definido como producto creativo?*

La hipótesis que aquí se plantea se encuentra bastante cercana a la idea de la expresión interna de la obra fotográfica, con el fin de concluir en un producto externo no banal que Goethe propone. No todo serán negativas u oposiciones a su pensamientos, pero lo cierto es que su posición tan naturalista frente a la creación de la obra de arte hace que se replanteen ciertas afirmaciones, como que *el nacimiento de una semilla desemboca en una flor*. Si la flor es entendida como un todo, entonces se estarían obviando cada una de las fases (entendidas como unidades sumadas para concluir en un resultado global) que la semilla necesita para llegar a su momento crucial. Es decir, las abstracciones que algunos autores plantean pueden resultar ambiguas, otras podrán sentirse más cercanas, pero lo cierto es que el consenso al que se ha llegado que la reflexión interna sumada a una serie de acontecimientos, reglas de actuación y lógicas implacables, etcétera, es necesario para conseguir culminar con una obra fotográfica digna de los mejores y más relevantes artistas de todos los tiempos.

2.2.2 Retórica versus poética

Conocer las armas de la retórica sitúa al orador en una posición privilegiada y única. El conjunto de reglas que guían el discurso--para encontrar esa aceptación del mismo y como resultado el convencimiento de la parte rival--son las armas que todo arte debería contemplar. El mensaje artístico está lleno de pistas que trasladan al espectador hacia esferas distintas, además de mundos previos y perfectamente reflexivos. Y como persuadir no excluye la verdad o la mentira de lo ofrecido, entonces será la argumentación la encargada de determinar el nivel de impacto social que genera el tipo de alegato que se está produciendo. Teniendo claro este primer concepto retórico es fácil comprender que la **Retórica** estará impregnada de la ambigüedad de la palabra. *La verdad absoluta no existe*, por lo que ese manejo de la lengua y de los conceptos transmitidos será el responsable de suscitar alegrías, pasiones, penas, verdades, irrealidades…Lo importante residirá en el control de quien transmite y en el conocimiento que se posee sobre la cuestión planteada.

La **Poética** debe concebirse como el resultado científico de una serie de postulados que así lo determinan. La belleza o no belleza suscitada de la poesía o del significado poético será la aplicación científica de una serie de reglas y normas ya establecidas, con el fin de crear esta misma. Ahora bien, y en el caso de la fotografía, lo que se tiene que determinar es cómo debe formularse esta serie de ecuaciones lógicas si el fin que pretende encontrarse es poético. Para verificar que el contenido es poético, es

necesario recurrir a los sentimientos y a lo que produce. Una obra sin sentimiento previo durante su elaboración difícilmente podrá llegar a transmitir. La pasión comienza desde su creador y la seducción, el gozo, el deleite y o la fascinación serán el producto ansiado de cualquiera de las artes (**Catarsis**).

La *Poética* clásica (Aristóteles, trad. 2009) define la imitación de la realidad como una de las claves visibles que debe contener un discurso poético. La esencia de ésta se encontrará en el ritmo de la palabra, en la armonía. El concepto **peripatético** de *poesía* focalizaba todo su interés en la tragedia clásica, sin contemplar otras virtudes. La evolución de las artes requiere un acercamiento a esta obra que tanto precedente ha sentado. Por ello es que su interpretación y traslado hacia el ámbito que interesa se hacen verdaderamente necesarios. La fotografía, que un día traspasó la capacidad única de *representación de realidades* capturadas y pretendía dirigirse hacia la *narración* de la imagen fija, precisa encontrar esa herramienta de la belleza. Aristóteles ofrece pistas sobre ella, pero interesa aún más el *cómo* conseguirla.

No es difícil encontrarse con una importante oposición que defiende que *la poética es diferente a la retórica*. Es importante distinguir entre la figura del orador y la del poeta. El orador es el verdadero retórico, ya que pretende influir sobre el público. Busca su aprobación para llegar a la persuasión. Pero el poeta es simplemente el que imita la realidad (**mímesis**) para influir también, aunque con otras estrategias.

Esto conduce a una reflexión: si se pretende encontrar en la fotografía de última generación algún ápice de retórica y poética, entonces será evidente la contradicción de que el poeta y el retórico son dos esferas bien diferenciadas.

Siguiendo la línea de investigación, en ningún momento se discrimina alguna de estas dos disciplinas. Si bien la fotografía retoma la *mímesis* por el simple hecho de imitar la realidad, la retórica no se encontrará en la misma fotografía sino en el discurso. Por lo tanto se halla un vínculo positivo y no contradictorio a las teorías de Lausberg.

Para más énfasis la retórica y la poética se van a encontrar en continua abstracción teórica del arte debido a su interrelación directa de dependencia. Por lo tanto es imposible desvincular jamás la una de la otra. A pesar de la previa reflexión que toda obra de arte debería poseer, lo cierto es que la filosofía no ha sabido entender bien a la retórica, por lo que siempre la ha considerado algo poco serio. Sin embargo la retórica ensalza a la filosofía y la considera paso previo para ser un buen orador.

Se debe entender la retórica como un entimema, es decir como un razonamiento donde las premisas podrán ser probadas con el fin de argumentar una "verdad". Estos argumentos previos y demostrables facilitarán el carácter riguroso que se merece, gozando de este modo de una veracidad absoluta y sin precedentes. Sin embargo la imagen fotográfica nada conoce al respecto. Ni siquiera la que contiene elementos retóricos.

Y por lo tanto si se considera la retórica como la **teoría de la argumentación**, entonces se debe contemplar la posibilidad de denominar la retórica como la teoría del discurso persuasivo (Mortara Garavelli, 1992), entendida como estructura del discurso organizada de modo lógico y sin lugar a ambigüedades. Ese ordenamiento que todo alegato debe contener no contemplará ni la casualidad ni la espontaneidad ni la improvisación. El discurso fotográfico tendrá la necesidad de contener **significados prefigurados** o recogidos en la mente del fotógrafo, capacidad de materialización en forma de elemento visual, lógica en su disposición y utilización del énfasis que ayude a su resultado poético (figura retórica), y conclusión en forma de **relato lírico**. No obedecer cada uno de estos pasos, acompañados del significado, transportará al creador a un mar de confusión donde cabe la posibilidad de que el espectador no consiga comprender el estímulo lanzado por el fotógrafo.

Por lo tanto se necesita encontrar ese consenso bien aplicado en la literatura y los discursos retóricos para trasladarlo y abstraerlo a otras muchas disciplinas, siempre que estén hablando de belleza. Este consenso conduciría directamente a una realidad verdadera y primaria sobre sus contrarios o todos aquellos que no estuviesen dotados del componente justo (Lausberg, 1980, Vol. I). Se tiene que tener en consideración al *espectador*, entendido como elemento de conocimiento. Cuanto mayor, veraz y precisa sea la información que se tiene del mismo mayor será el punto de apoyo significativo. Es decir, que se podrá dirigir y adaptar el discurso hacia su grado de entendimiento. Abordar un alto grado cognoscitivo no conviene si el deseo es el uso y disfrute de un espectador poco formado en terminología y abstracción cultural. Sería adecuado mostrar la serie de los diez fotógrafos premiados en el certamen de PHotoEspaña (2000-2009) a aquellas personas que carecen de antecedentes educacionales en aspectos artísticos contemporáneos.

Es interesante observar la diferenciación que hace **Kant** (2002) con respecto a los términos *persuasión* y *convencimiento*. Ambos cuentan con un sistema retórico bastante explícito por parte de quien realiza el discurso, y considerando el aspecto subjetivo que la persuasión contiene a través de la opinión del espectador, verdaderamente se opondrá al convencimiento a través de los argumentos racionales expuestos. Una vez más un pensador deja patente el carácter antiético de la persuasión frente al arte del *buen hablar* propuesto por Platón. El embellecimiento, apoyado por la significación, es el único registro recogido en las imágenes premiadas y pertenecientes a una trayectoria repleta de significados estéticos y poéticos, donde existe orden y carácter artístico. El propósito del fotógrafo seguramente no consiste en persuadir al espectador, sino más bien capturar su atención y remover sus sentidos con el fin de conducirlo hacia universos de significación tan preciados en el momento que se vive. *En el tratado de la argumentación* (Perelman, Ch. y Olbrecht- Tyteca, Lucie, 2000) se niegan a considerar a la persuasión como una validez subjetiva

Cuando aparece de modo imprevisto la necesidad de hacer uso del arma retórica, ya sea como fotógrafos o simplemente persona física actuando con el poder de la palabra, se ofrecerá a los observadores o receptores del mensaje una serie de

argumentos que justificarán la existencia del significado del discurso. Estos mismos poseerán varias funciones según el punto de vista del alegato:

1. Si se fija la atención en aquel que ofrece el mensaje (el fotógrafo-poeta)→en el momento que se trabaja con imágenes fijas se debe tener en cuenta un recurso importantísimo, el de **la verdad**. Los observadores quieren sentir emociones a partir de las imágenes y para ello deben sentirse reflejados en lo que ven, en lo que observan. No se debe descuidar el concepto de que la *mimesis* necesita del discurso, pero el discurso necesita de esa imitación aún más. De ésta forma se hallará lo convincente, siendo independiente el modo de representarlo, ya sea *expresionismo* distorsionado, el *hiperrealismo* más puro.

2. Si se observa a los espectadores como lectores del mensaje →Es importante estar predispuesto a la recepción del mensaje, ya que no será igual recibirlo en momentos flacos de emoción que en momentos de exaltación. Los **estados de ánimo** influirán muchísimo en nuestra lectura de la realidad, siendo más positiva en unos momentos que en otros.

3. Si se observa el propio discurso→ El alegato visual será, a pesar de todos los demás factores que ya se han visto, el máximo responsable de todo aquello experimentado. La presión ejercida por el primer y el segundo punto de vista es relativamente comprensible, aunque por otro lado es impensable cualquier omisión a la verdadera realidad de los hechos… el discurso materializado en **la imagen** será la única verdad.

Van a coexistir otras tres circunstancias intrínsecas al discurso poético, que responderán a las siguientes cuestiones; *Quien lo expone*, *cómo lo expone* y *para quién lo expone*, siendo el espectador la máxima autoridad, ya que se comportará como verdadero magistrado o árbitro. Para mayor énfasis la *retórica* considerará dos partes bien diferenciadas; la **analítica** que considera la ciencia de la observación y el análisis, y la tradición y **costumbre** de todas las cosas, que harán un gran hincapié en las experiencias humanas y reconocibles.

En cuanto a los temas que a la retórica se refiere, **Aristóteles** en su *Retórica* (trad. 2007, pág. 67) propone un elenco temático que todo discurso que se preciara debía mantener: confirma la existencia casi obligada de un alto componente temático "…referidos a los recursos, a la guerra y la paz, a la salvaguardia del país, a las importaciones y exportaciones, y a la legislación". Por lo que es casi imposible trasladar literalmente a las artes. Sin embargo, es cierto que abstrayendo sus contenidos literales y trasladándonos al arte visual de la fotografía, las referencias son las ya reconocidas, que tratan de enumerarse a continuación:

- Cuando se habla de **recursos**, no es más que la posesión de la información que se tiene, es decir que en la imagen fotográfica y poética deben hacer una distinción entre la verdad y lo que se muestra.

- Cuando se habla de **guerra y paz**, a la diferencian existente entre los casos conflictivos y los que no lo son. El buen fotógrafo y poeta siempre aludirá a la verdad, y como tal, esto implicaría una relación directa entre lo que puede ser dicho y lo que no, lo más hiriente y lo menos. Hacer un previo análisis ético y moral será parte de la labor fotográfico-artística.

- La referencia a la **salvaguardia** englobará todo lo que tenga que ver con el acceso a la información en general. El fotógrafo debe contener un bagaje cultural y un conocimiento de la actualidad importante. Sin él se obviarían verdades no tolerables. Aristóteles alude a cuantía de las defensas, puntos estratégicos, etcétera, y siempre refiriéndose a la protección de la ciudad. Pero la imagen requiere una seguridad del espectador, de la audiencia.

- La **legislación**. Se debe ser consciente del consenso legal o moral que rodea a toda una vida. De dónde reside el bien, el mal y sobre todo la verdad. A partir de aquí construiremos imágenes que nos transmitan sensaciones acordes al modo de vida y a la costumbre. La función cultural además quedará siempre patente.

Otro de los recursos importantes en la *fotografía* sería encontrar el verdadero componente que hace llamar la atención. De nuevo se insiste en que enfatizar la *mimesis* y entenderla como de *imitación de la realidad* es obvio, aunque por otro lado la fotografía ya lo es desde su más lejano origen. Si tuviese que plantearse una cuestión referente al componente que frecuentemente resulta más atractivo, no podríamos más que fijar la atención en aquello que resulta diferente, inédito, original... El ser es receloso por naturaleza y ese ápice que difiere de lo convencional, de lo tradicional, de lo que comúnmente se reconoce como cercano denota cierta atracción hacia el mismo.

Es necesario clarificar que todo acto persuasivo conlleva una decisión final, ya sea porque se ha ofrecido un discurso para lograr el fin, ya sea para defenderse de una acusación. La realidad demuestra que en el momento que se procede a establecer cierta argumentación existirá una disputa por la victoria dialéctica. En el caso de la *imagen fotográfica con fin poético* va a ocurrir lo mismo; desde que se decide construir un significado a raíz de la imagen fija, se va a producir un juicio por parte del espectador. Él observará e impondrá sus propias normas, que tal vez carezcan de coherencia aunque sean completamente lícitas para su evaluación interna. Si decide apostar por el discurso que se le plantea, entonces aprobará éste, de lo contrario no se habrá producido el efecto persuasivo que se deseaba desde en el receptor por parte del emisor.

Existe una temática común a todo discurso retórico, independientemente del fin del mismo, se debe contener en éste;

- Cierta tendencia a lo **cierto y a lo incierto**. En el discurso visual o fotográfico tan sólo hay dos posibilidades en un primer análisis, que servirán para catalogar la fotografía en *esencia real* o *esencia manipulada*. Ninguna

sobresaldrá sobre la otra pero es necesario hacer este primer desglose que todo espectador experimentará.

- En esta segunda lectura se producirá un estado de **magnificencia** definido por la exageración o por la ausencia de recurso expresada en términos mínimos.

Si se comienza por el principio (cierto e incierto), si algo *existe* también se da la posibilidad de que *no exista* en alguna otra circunstancia también. Si pudiese producirse algo difícil, lo más fácil también. A grandes rasgos es una definición relativa que hace que se observe la imagen desde una perspectiva relativa, donde lo manipulado, irreal o imposible podría darse siempre que se produzca su contrario. Por ejemplo, una imagen manipulada *¿se considera de menor prestigio?* Si la aprobación es popular, *¿carece de valor sentirse enamorado de esa imagen?* Siempre que se desee algo, debería ser real. "El ser humano no se enamora de lo irreal" (Aristóteles, trad. 2007, pág.190, 1392 a).

Una vez tratados los asuntos particulares que podrían aparecer en el discurso visual, es necesario toparse con los temas o argumentos generales que siempre van a sucederse. Éstos podrían dividirse en **ejemplo** o **entimema** (Aristóteles, trad. 2007, 1393 a.). El ejemplo será el estímulo (inducción) que arranque el razonamiento. Cualquier imagen que pretenda presentar su significado deberá partir de este principio instigador que a su vez connota persuasión y envolvimiento en las redes del mensaje. Los **entimemas** por el contrario serán los argumentos que frecuentemente son utilizados, siempre que posean una naturaleza comprobable.

Durante la confección de cualquier lenguaje poético, independiente del formato con el que se trabaje, se debería estimar el verdadero significado de *discurso* y dónde debe contener una lógica (sea cual sea). Ésta deberá introducir unas reglas de actuación bien definidas, donde haya cabida a la comprensión de la alocución, diatriba o cualquiera de las modalidades del alegato. Entender el mensaje es primordial tanto para el artista-orador como para el espectador-receptor-oyente, por ello la exhibición previa de los ejemplos es tan fundamental como invertir el orden de los mismos, pudiendo tratarse más de un entimema que de una ejemplificación, aunque para la retórica tradicional no es demasiado adecuada.

Demasiadas imágenes fotográficas traen tras de sí cierta moralina que algo trata de enunciar. Seguramente será percibido de este modo ya que la tradición visual que acompaña cada día ha educado de alguna manera, capaz de percibir ciertos discursos ya insertados en los diálogos reconocidos y provenientes de la publicidad institucional, por ejemplo. Remite a los habituales comportamientos y actitudes para más tarde ensalzar el mal uso que se hace de éstos. La moraleja del discurso se establecerá en la **fase final** que la exposición a cualquier obra o confección visual produzca. La tragedia establece la *estructura clásica aristotélica* del discurso, siendo la última fase de cierre la que cuente con mayor grado de relevancia; *introducción, nudo* y *conclusión*.

Este final moral desvela el secreto, cómo solventar el *mal hacer* para llegar al *bien* y la virtud. Y como tantas otras artes la fotografía no va a ser menos, por lo que introducirá esta sentencia en forma de conclusión o consejo. Pero atención: ser demasiado sentencioso en las propuestas visuales puede tener un alto componente de riesgo, ya que tanto las advertencias como la emisión de sentencias deben ser sutiles. Se debe mostrar la realidad con inteligencia y sin herir al espectador, de lo contrario se sentirá ofendido y evitará exponerse una vez más a la obra artístico-retórica del mismo fotógrafo.

Con respecto al **entimema**, sabemos que se trata de razonamientos cuyos argumentos podrían probarse, pero lo que no sabemos es que tenemos dos acepciones (Aristóteles, 2007,1396 b):

1. *Entimema demostrativo*. Demuestra la evidencia o la no evidencia, y se van a configurar a partir de proposiciones compatibles.

2. *Entimema refutable*. Se va a configurar a partir de proposiciones incompatibles. Se basan en la refutación.

Los *entimemas* buscan una línea de actuación, en cuanto a argumentación se refiere, muy particular que siempre versará en la **probabilidad**, el **ejemplo**, la **prueba** y el **indicio** (Aristóteles, 2007, pág. 232, 1402 b). Es decir que se precisará la explicación del porqué de la imagen y su significado a través del número de veces que haya sido expresado algo similar (*Probabilidad*). Si es tomado como referencia un *paradigma* o un *patrón popular* y de fácil entendimiento, entonces será contemplado el *ejemplo*. Si es tomado en consideración algo que siempre sucede (Por ejemplo cuando llueve y el cielo está gris oscuro, nos invade la melancolía), entonces será la *Prueba* la encargada de hacer valer al *entimema*. Y los *Indicios* se referirán a todo aquello que se da o que no se da, lo que existe o lo que no.

En definitiva, la **función poética** debe ser poderosa, debe saber convertir el argumento más débil en el más potente, porque verdaderamente todo contiene una importancia relativa. Aquello que marque la diferencia será el modo de presentarlo, de exponerlo y justificarlo a través de una argumentación justa, perspicaz y astuta. No existen temas de mayor o menor relevancia y sería un absurdo afirmar lo contrario. El **emisor** que ejecuta o introduce la *retórica* en el discurso continuará según lo acordado en las indicaciones de Lausberg (1980, Vol. I) de los **genera** aristotélicos. Los fotógrafos (oradores), insertarán la imagen poética (objeto/asunto) y se la ofrecerán a los receptores o espectadores (oyentes). Sin lugar a dudas la aportación del espectador como *Juez* verterá el ansiado **status**, es decir, la pregunta que él mismo se plantea al encontrarse con un caso contrario de lo conocido. Ésta nacerá de la contradicción de partes. En conclusión; en el lenguaje visual o fotográfico que se va a estimar el **factum** y **autor** (significado y el propio fotógrafo). Aparecen en la poesía dramática, ya que todo diálogo se refiere al *status*. Es decir, a la pregunta que aparece frente a imágenes enigmáticas como el caso de Chema Madoz.

Manzoni establece que la retórica es asimilada por el "arte de expresarse" (Mortara Garavelli, 1992, pág.8), y por lo tanto de la ciencia del discurso (poética y oratoria juntas) y de la elocuencia. Como bien se expresa en el propio *Manuale di retórica*, "la retórica quiere decir práctica y teoría: elocuencia y sistema de normas para ser elocuente".

La composición artístico-creativa que llevan a cabo los creadores de la **imagen fotográfica** no se escapa demasiado del discurso cautivador, apasionante y persuasivo que se lleva reivindicando desde siglos. Se pretende un nuevo lenguaje oculto, bello, lleno de significación, con voluntad de representar realidades impactantes, o simple y llanamente cotidianas. La técnica fotográfica resulta de extrema delicadeza, ya que de su manejo se extraerá la perfección estética y el acercamiento hacia lenguajes premeditados. La ausencia de la misma hará que el autor de la obra pierda el control de los elementos indispensables y utilizados, a favor de una espontaneidad nada interesante y lejos del propósito de este proyecto.

Por lo que se puede definir ésta como un modo de descubrir y explicar las reglas del juego comunicativo, siendo esto la función cognitiva y social de la retórica.

2.2.3 Declaración retórica y jerarquización de sus partes

En esta sección se van a encontrar tres aspectos fundamentales, que ayudarán a la confección del discurso inspirado; en cuanto a la forma de expresarse de la Retórica al porqué de los recursos argumentales que toma, y la tercera, aunque no menos importante, a la forma de disponer en el discurso cada uno de los elementos que intervienen en el complicado proceso poético.

La declaración retórica o la propia expresión, entendida como el modo de decir, no debería desestimarse si es que realmente se pretende transcribir un discurso bello y relevante en su connotación… además de lírico y denotativo en sus mismas palabras. No sólo es relevante lo que va a ser dicho sino cómo va a ser dicho.

Como previamente era expuesto cierto postulado: "No existen buenos ni malos temas retóricos, sino el modo de exponerlos", esto conducirá a encontrar la verdadera esencia de la naturaleza de las cosas.

No olvidar el verdadero miramiento que a grandes rasgos debería abordar cualquier discurso poético:

1. Fijar con anterioridad y dedicar toda la proyección inicial al asunto persuasivo "en cuestión". Es decir, responder a cuál es la razón fundamental del discurso retórico.

2. Presencia de ciertos elementos que compondrán la imagen fotográfica (entendida como discurso retórico). Dedicación con especial interés a la disposición de los mismos y sin alterar el significado final.

3. Modus operandi. Ésta será la máxima expresión y sobre todo la encargada de materializar y plasmar lo que pretende ser dicho, aunque combinada con el *cómo*. En fotografía se referirá a la definición explícita de la toma de la imagen. Es decir se combinarían todas las cuestiones: *cómo, cuándo, qué* y *dónde.*

Si en la *retórica* más clásica pudiese referirse a los instrumentos usados y listos para la recitación tales como el volumen, la modulación y el ritmo, en el caso de la imagen se estaría ofreciendo la buena y **justa disposición** de todos los elementos para, y a través de la armonía de ellos, conseguir el fin pretendido por el fotógrafo.

En la *Retórica* de Aristóteles (2007) se manifiesta que el lenguaje se compone de *nombres* y *verbos*, entre otras muchas estructuras gramaticales, y que han sido examinadas también por la *Poética* (Aristóteles, 2007, 1404 b). Se enfatiza a su vez que las palabras inusuales deberían controlar su aparición para centrarse en el momento que sean absolutamente necesarias. Pero además dice que "**metáforas y epítetos deben ser apropiados"**. De algún modo deja entrever la importancia de ambas estructuras en todo discurso retórico, sin olvidarse del resto, que entra a formar parte de todo el entramado de la lengua. Con ellos aparece el ápice significativo y por lo tanto se está anticipando que tanto la adjetivación como el recurso estilístico forman parte indiscutible del mensaje poético. La siguiente cuestión sería: ***¿Cómo y de qué manera aparecen ambas estructuras en la imagen fotográfica?*** La figura retórica aparece de modo implícito en el significado de la fotografía, y el **adjetivo** está aún por descubrir. Se intuye que podría ser lo equivalente al elemento conformador de la poesía que se citaba en el punto número dos de este apartado. De alguna manera y sintetizando Aristóteles afirma que Epíteto→ Figura Retórica→ Discurso Retórico→ Pero se lanzaría una cuestión de más: Adjetivo= Figura Retórica= Discurso Retórico= ***¿Poesía, independientemente de su formato de exhibición?***

Florece por ello una convención que afectará al adjetivo, y por extensión a la teoría que aquí se despliega; el epíteto podría provocar frialdad de significado, ya que tan sólo él forma parte de la expresión poética y no del lenguaje coloquial o la prosa. Al aceptar que se trata de poesía, ***¿qué ocurre si se encontrase este mismo epíteto en la imagen fotográfica?*** ¿Se confirmarían así las sospechas?

Blanca leche = Poesía Leche Blanca = Prosa / Lenguaje coloquial

Todo parece presagiar que la *Poética* enunciaba la existencia de una estructuración óptima en la tragedia, con el fin de conseguir la belleza y la virtud a partir de la perfección. La retórica hace un alegato del discurso y cómo controlar su efecto para encontrar también el virtuosismo en la oratoria. Aboga por el paralelismo y

la semejanza con la poética, e incluso llega a justificar la más que enorme influencia que ésta ha significado para el embellecimiento de las palabras visuales.

La imagen fotográfica de los últimos diez años se ha visto sin embargo invadida por un fuerte componente poético, prácticamente surgiendo de la pronta improvisación de los artistas y sin ningún tipo de formalismo al respecto. Se intuye que podría tratarse de la abstracción de la norma clásica, siendo precisamente donde reside el punto de origen de esta investigación.

El buen uso de la oratoria hará que se logre no sólo el *qué decir* a través de palabras sino además la respuesta precisa que conduzca a una exactitud en la *propiedad* y el *rigor* que se exige para crear un excelente proyector de ideas. En el caso de la fotografía no se deben desatender los principios físicos y matemáticos que la vieron nacer. Mucho menos obviar la necesidad técnica para la composición deseada. La imagen fotográfica constituye un sistema lógico en el que la interacción exacta con los diferentes parámetros hará que se construyan universos de connotación muy interesantes, jamás prescindiendo de su sección más experta y tecnológica.

Con respecto a cómo disponer los diferentes elementos que van a formar parte del entramado fotográfico, se procede a la enumeración de aquellos recursos que jamás deben no existir u omitir su existencia;

- **Ritmo**. marcar un diálogo implícito en la línea de actuación definirá perfectamente la trayectoria de todos y cada uno de los elementos emergentes. Sin ritmo no hay estructuración lógica, sabiendo perfectamente qué es lo que hacemos.

- Existirá un **vínculo de dependencia** entre elemento y elemento (en el caso de la lingüística se podría comparar a la función de la conjunción) que hará más uniforme la sensación de unidad.

- **Estructuración** manifiesta, clara y sin ambigüedades. El espectador debe componer un universo de significación donde se contemple en esa dimensión global la articulación de periodos, es decir, que se dejará entrever un principio y un fin del discurso. Precisa clausurar aquello observado.

Una vez que esto está ya resuelto, basta responder con rotundidad que de nada sirve confeccionar un buen esquema donde se cumplan los requisitos anteriores si no se da un mínimo de talento e ingenio por parte del dispensador de imágenes. Pretender notoriedad y recuerdo sin perspicacia o lucidez no hará más que un discurso perfectamente construido pero escaso de valor (Aristóteles, 2007)

No se debe olvidar que la *Retórica* representa las diversas prácticas que vinculan el discurso lingüístico con sistemas susceptibles de persuadir con su forma, con su aspecto. Nunca concibiendo dicho concepto como algo peyorativo o engañoso, simplemente retórico. Es incluso considerada una **ciencia** ya que ejercita la observación, establece un listado de recursos estilísticos capaces de justificar los hallazgos

transformados en belleza. El código ético que debe asumir se debe en gran medida al modo de relacionarse del orador con el conjunto de reglas que lo rigen.

Aunque seguramente lo que más caracteriza a la retórica es su práctica socialmente asumida. Todos los seres humanos pretenden en la gran parte de los discursos imponer sus propias verdades absolutas. No es necesario que se trate de parte de una personalidad agresora que pretende asumir en cada momento la relevancia del discurso, más bien responde a que es una práctica reconocida la justa argumentación en la exposición de cualquier tipo de alegato. Un discurso bien construido, bello, rotundo y cargado de verdad es capaz de ayudar en una sociedad en la que se rechazan los emitidos de forma confusa, ya que denotan ambigüedad, ambivalencia y credibilidad. No es tan sólo una cuestión de imposiciones verbales sino más bien de dominio alrededor de la palabra. Como bien se ha especificado anteriormente, el sistema lingüístico considera una parte importante de su estructura al modo de difusión en boca del usuario. Es por lo tanto trasladable a cualquier tipo de sistema que haya confeccionado previamente un modo de actuación. La fotografía contiene todos los recursos necesarios para asemejarse al sistema de signos que construyen un mensaje.

2.2.4 Dirección última de la retórica. Aproximación semiótica

La ubicación de los silogismos retóricos, entendidos como estructuras dotadas de cierta lógica, y las figuras retóricas serán el resultado de una nueva concepción de la Retórica, esta vez depurada y cercana al entendimiento de ésta como la técnica de interacción discursiva racional (Eco, 1985). El respeto de la regla deberá predominar y entonces los resultados contendrán las intenciones propuestas previamente.

Se mantendrá la *elocutio* como forma de estilo del lenguaje (fotográfico), siendo por ello necesaria una óptima presentación de las imágenes capturadas, para así poder atraer la atención de los espectadores de forma impactante. El discurso, aunque no verbal, recurrirá a las mismas herramientas del lenguaje y el factor "sorpresa" formando parte de la incertidumbre esperada por quien observa. Las figuras retóricas serán las encargadas de embellecer ese discurso listo para ser examinado.

Los esquemas generativos que ofrecen las normas de actuación para conseguir un discurso bello a través de las figuras retóricas se materializan con el propósito predeterminado por el poeta. Las fórmulas creadas responden a la premisa del buen hablar. Si en el lenguaje común es habitual toparse con sentencias del tipo "*encontrarse entre la espada y la pared"*, donde la connotación predomina y está completamente aceptada, en el lenguaje de las imágenes funcionará del mismo modo.

Las figuras retóricas entendidas como entidades preestablecidas y generadas por otras subunidades menores como son las palabras y el conjunto de reglas lingüísticas, en

el momento que se recurre a ellas con un fin creativo, dejan de ser indispensables en el arte del buen lenguaje para dar paso a un nuevo universo de significación posiblemente nunca antes vivido.

En este caso literario, por ejemplo, se da la presencia de **anáfora** en el poema de San Juan de la Cruz, siendo entendida como repetición de palabra o palabras al principio del texto.

¡oh noche que guiaste!
¡oh noche amable más
que el alborada!
¡oh noche que juntaste!

(Juan de la cruz)



Imagen 11. Playa 30.9.75. Adaptado de imagen de C. Pujol, 1975.
Recuperado en enero, 2012.
http://www.publicacionestecnicas.com/geometria/files/Persistencia_de_la_geometria/descargas/Persistencia_de_la_Geometria.pdf

Figura 14. Representación de la anáfora visual

En el caso de la serie fotográfica que Carles Pujol capturó en 1975 y a la que tituló *Playa* (Colección MACBA, procedente del Fondo de Arte de la Generalitat de Catalunya), se ofrece un recurso similar a la anáfora anterior aunque esta vez a través de las imágenes. La repetición en este caso sería bastante evidente; el recurso cromático procedente de la arena de playa y del azul del cielo en principio marca bastante el ritmo lógico del discurso visivo. El enigma que esconden varios y limitados elementos, parecen construir una línea homogénea y narrativa.

El siguiente ejemplo deja constancia de cierto paralelismo existente en el mensaje comercial utilizado en la presentación del perfume **Flowerbomb** de Victor & Rolf y el poema de Luís Cernuda en *Los placeres prohibidos* (1931). En ambos casos se personifica la figura de la flor. La mujer encarnará su forma, su sensualidad, su feminidad y todos los atributos que caracterizan su condición. Por lo tanto el recurso estilístico usado en ambos casos sería el **símil** o comparación.



Imagen 12. Adaptado de campaña fotográfica *Flowerbomb* de Viktor and Rulf Recuperado en abril, 2013, http://www.viktor-rolf.com/en/fragrance/?m=1

Figura 15. Representación del símil visual. Fuente propia

2.2.5 Retórica en la fotografía

Muchos son los estudios relativos a la imagen recogida en infinidad de registros, comenzando primeramente por la relación que ha existido entre el paisaje, el espacio y la arquitectura (Miccini, 1984). Serían incuantificables las postales de monumentos que se suelen capturar por los turistas durante sus viajes a lugares exóticos, sin embargo la evidencia indica que no puede ser fruto de la casualidad la gran similitud existente entre todas ellas. Probablemente será producto de una educación visiva intrínseca a una sociedad completamente mediatizada y globalmente similar. Los códigos que se registraron en un estudio de “postales de viajes” realizado por los estudiantes de la facultad de Arquitectura en la Università degli Studi di Firenze, siguieron las pautas tradicionalmente encontradas en las tiendas de souvenirs de cualquier ciudad que acoge la visita de turistas. Los paisajes no experimentaron innovación por parte de los poseedores de cámaras fotográficas.

R. Barthes (1964) emite un juicio tal vez ofensivo con respecto a la fotografía, aunque no carente de fundamento. Predice una omisión representativa de la misma,

imposible de codificar con un mensaje y por lo tanto convirtiéndose en el único medio o transmisor de información incapaz de recoger significados en un solo elemento presentado.

Más adelante, y siguiendo una evolución de sus teorías, contradice la anterior especificando que existirán dos tipos de imagen fotográfica; la primera sin código (captura de la realidad, fotografía gráfica) y la segunda la codificable (artes). Hoy es indiscutible tal afirmación ya que el auge de la fotografía publicitaria, del fotoperiodismo, de la imagen digital, hace presentar una entidad visual capaz de recoger todos los valores, necesidades, realidades emotivas y emocionales y códigos abstraídos en una misma figura.



Imagen 13. Campaña publicitaria *Benetton.* 1990.
Recuperado en abril, 2013, http://www.museum-folkwang.de/en/collection/german-poster-museum/highlights/kuenstler/oliviero-toscani.html



Imagen 14. Primer premio *Press World Photo 2011*, Yemen, *The New York Times, Octubre 2011*. Adaptado de fotografía de S. Aranda, 2011.
Recuperado en abril, 2013, http://www.worldpressphoto.org/photo/world-press-photo-year-2011-0



Imagen 15: Serie *Pack age*. Adaptado de fotografía de Y. Aoyama, 2008. Recuperado en abril, 2013, http://yukiao.jp/en/category/schoolgirl-complex

Lo novedoso a partir de aquí es la definición de la imagen fija como "paradoja fotográfica". Se produce un acercamiento a la figura retórica "**paradoja**", definida por Helena Beristáin (1995) como "aproximación de dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, que podrían suponer un absurdo si se tomaran al pie de la letra, aunque verdaderamente contienen una increíble coherencia en su sentido figurado" (1995), inserta la distinción "**arte**" para distinguir aquello que es y que no susceptible a la codificación, e incluso define la separación de ambos tipos de fotografía en dos categorías como **codificable** y no **codificable**. Ambas poseen una categorización lingüística asumida en forma de **adjetivo**. Esta teoría no contradice la esencia de esta investigación, en la que se pone de manifiesto que el lenguaje será el responsable de crear formas retóricas a través de todas sus estructuras lingüísticas, y que el propósito o fin poético lo pone el autor mediante la combinación correcta de las mismas.

La formación estructurada del lenguaje ayuda a la confección concreta, concisa, sin ambigüedad del discurso, y así lo contempló en la aceptación que Barthes asumió a través de su nueva definición. Es necesario, eso sí, conocer la lengua de los signos que la rigen y manejar los signos que tal vez fueron aceptados a través de un consenso cultural. Esta aplicación hoy podría ser materializada si los fotógrafos mantuvieran la misma tesis en cuanto a la confección del trabajo se refiere. La lingüística y las normas que la rigen ofrecen la oportunidad de representar el punto de partida de cualquiera de

las disciplinas que requieran de un lenguaje o que simplemente quieran comportarse como tal. La construcción de cualquier discurso no puede evitar la formalidad en su estructura, siendo prueba de ello el gran porcentaje de trabajos susceptible de contener algún tipo de lenguaje implícito y que sin embargo carecen del mismo. La publicidad absorbe con gran entusiasmo este metalenguaje en el que se pretende hacer hincapié. El mensaje publicitario sin contenido es sinónimo de fracaso en sus ventas, en su impacto social, en el discurso lanzado. Independientemente del producto material o efímero (campañas de concienciación, políticas...) de que se trate, es necesario tener constancia de forma contundente del mensaje implícito y connotativo.

Otros semiólogos enfatizan la existencia de un lenguaje implícito y no carente de significados en la misma fotografía. Lindekens (1971) establece que el reconocimiento del elemento icónico es homólogo a aceptar cierta transformación y por lo tanto la existencia forzosa de un código primario.

El elemento icónico propio de cualquier imagen fotográfica está expresando implícitamente o escondiendo explícitamente cualquier mensaje que puede llegar a su receptor. La emisión existe por el mero hecho de darse en la realidad, y la recepción se da si la sensibilidad del receptor es susceptible al discurso emitido. Si ningún sujeto es capaz de contradecir las tesis que avalan la correcta y estética utilización de los recursos estilísticos que usan los publicistas, *¿por qué no es aceptada de la misma manera la posibilidad de confeccionar un flujo de trabajo más mecánico aunque no excluyente de la capacidad creadora del artista?* Existen demasiados prejuicios en la creación en general. Parece ser que la improvisación es sinónimo de inspiración y sin embargo grandes artistas han aceptado que *si la inspiración les llegase que fuera mientras estén trabajando*. El *insight* del que la psicóloga de la creatividad Manuela Romo habla (1997) no es más que el fruto del trabajo prolongado. Nada es producto de la casualidad ni de la improvisación. Respetar el arduo trabajo de los científicos ha sido cuestión de comprobar sus resultados a través de los avances que han dejado a la humanidad y sin embargo el camino de las artes evita un procedimiento eficaz en la elaboración de obras fotográficas. Es necesario por lo tanto entender el arte fotográfico como una ayuda a la humanidad.

La imagen debe considerarse “resurrección”, ya que si se define ésta como re-presentación, entonces existe una vuelta a su forma original y a su estado de presentación con añadido significativo (Barthes, 1985). El mejor ejemplo de transformación de realidad con un fin muy meditado e intencionado claramente se encuentra en la publicidad. Aumentar el deseo y la fascinación por un producto, además de cargarlo de emotividad y valores en un universo completamente connotado es lo que rápidamente remite hacia un lenguaje específico denominado comercial. Ya Ghedina (1967) afirma que esa conformación de atributos es lo que marcará una diferencia notable en el futuro de los mensajes publicitarios. Además, contribuye a esa expropiación consciente del término “atributo”, que generalmente se refiere a esa cualidad que tiene el adjetivo para dotar de significación, más allá del producto mental al sustantivo que le acompaña y en forma de complemento.

¿Cómo es capaz la publicidad de manejar el discurso de este modo? ¿Cuál es su fin último? Exactamente **persuadir** al oyente, como tradicionalmente se utilizaba en la antigua Grecia, aunque sometida a otro nivel de importancia. El mensaje comercial pretende seducir e incitar a un acto muy complejo como es el de "comprar". Este mundo atractivo que gira en torno al producto, la personificación del mismo y la necesidad que aparece en quien consume este tipo de imágenes se sentirá completamente vulnerable y con un manejo limitado de la situación. El impulso casi incontrolado es debido al poder de la imagen preconcebida. Es necesario establecerse en este propósito para poder comprender el tipo de lenguaje sometido a todo tipo de reglas comúnmente aceptadas en otros sistemas lingüísticos.

Barthes establece que siempre existe un mensaje lingüístico en las imágenes fotográficas (1985). Puede estar escondido entre valores connotados o puede ser evidente y superficial. Cada imagen posee un flujo de significados enormes y al menos se comporta de forma polisémica. El conjunto de palabras y signos que conforman un texto también se encuentran con esta disyuntiva. La ciencia que estudia el lenguaje no es exacta, ni tan siquiera lo son las ciencias naturales o tradicionalmente denominadas del mismo modo. Lo que resulta preciso es la forma de combinar cada una de sus manifestaciones para de este modo poder establecer productos mentales concretos aunque interpretables. La poesía, a través de estos mecanismos, decide establecer universos cargados de emotividad y significación.

Las imágenes jamás podrán comportarse como simples y banales representaciones de la realidad sin un solo contenido. Incluso si así lo fuesen, se las catalogaría inmediatamente como formas ingenuas y se introduciría este nuevo significado como parte de su **metalenguaje simbólico**.

La organización, como anteriormente se especificaba, requiere de la regulación de todos y cada uno de los elementos necesarios para componer el discurso narrativo. De su correcta o errónea distribución se extraerá el resultado válido o inválido, en cuanto a esa seducción se refiere. La connotación es el resultado establecido en este tipo de casos.

Pero ¿cómo nace dicho concepto? El alumbramiento del mismo tiene su origen en la comunicación que debieron producir los primeros discursos políticos que aclamaban las virtudes de personajes, de actuaciones, de situaciones. La poesía posteriormente reacciona ante la enorme aceptación que el discurso "bello" posee sobre la percepción humana, admitiendo y asumiendo las reglas que rigen dicha estructura, compuesta y premeditada con un fin absolutamente seductivo y elocuente. La magia del significado connotado establece cierta conexión entre los significados superficiales y lo connotados.

Por ejemplo "*sus ojos son el azul de mar… calmados, sosegado*". El sentido propio se refiere a los *ojos*, y el sentido figurado a *azul mar*. También denominados **concepto-fuente** y **concepto-diana** respectivamente, o **discurso denotativo** y **discurso connotativo** (Acaso, 2009). Aunque la denominación común es la de metáfora.

Barthes (1964) establece sin embargo esa conexión entre la retórica del lenguaje y la connotación en algunos sistemas visuales, que excluyen por supuesto a los más formales, como los científicos cuando no dan cabida a la ambigüedad ni a la falta de precisión. El claro ejemplo de todo ello serían *los mensajes publicitarios*, la persuasión personificada a través de las comunicaciones emitidas con fines propagandísticos. Lo más seductor es la disposición que adquieren todos los componentes que entran a formar parte del juego visual, del juego retórico. Se trata de un juego de verdades simples o complejas, dependiendo del nivel de comprensión, en las que el fin último de su género sería el acto de consumo (independientemente de si el mensaje es referido a *producto, sello de identidad, concienciación*...)

Por lo tanto si fue aplicado a diversas áreas, también puede ser adherido a las disciplinas artísticas, básicamente por su acercamiento a las estructuras estéticas que al menos establecen un orden de significados más allá de lo mundano o banal. Las simples **palabras visuales** se quedan en ello si su disposición no establece lo que ellas mismas emiten con su propia forma. Las herramientas que utiliza el fotógrafo para conseguirlo son similares a las que utiliza el poeta de la palabra en sus textos. La búsqueda de esa necesidad retórica se materializa a través de sus figuras.

Como establece el catedrático Francisco García García, la figura retórica es asumible desde un diversos puntos de vista, teniendo en cuenta las de mayor frecuencia en discurso radiofónicos y en prensa, y bajo la tipología correspondiente a la propuesta por el **Grupo μ** :

1. Figuras de Adición
2. Figuras de Supresión
3. Figuras de Sustitución
4. Figuras de Permutación

(Véase Figuras retórica. Siguiente apartado)

La inmensidad de figuras retóricas que aparecen de forma casi involuntaria en la imagen fotográfica y que poseen alguna aproximación a las artes visuales asegura la contigüidad a los universos connotados que la imagen fija también posee.

La infinidad de herramientas que se deben configurar y materializar en el proceso de creación de imágenes fijas debe estar tan presente en la elaboración que los resultados obtenidos que han de comportarse como ecuaciones matemáticas inamovibles, justificadas y con coherencia significativa. Conocerlas puede ser muy útil para acelerar el proceso del mismo y su desconocimiento podría suponer la obtención de los mismos resultados aunque multiplicando cuantitativamente el tiempo de desarrollo.

Existe un concepto que es básico para poder encontrar la conexión entre la fotografía y las artes visuales: su *definición*. Entender el arte es comprender el significado del término. Es encontrar la analogía de la obra y las vivencias experimentadas por el observador o receptor del mensaje. Debe aflorar un **racionamiento crítico** capaz de extraer una línea de pensamiento individual, una reflexión constante. Y sobre todo debe guiarse por un sistema específico para concluir la obra de creación. Es requisito indispensable a su vez que la obra contenga ese ápice de novedad, de originalidad, de creatividad, flexibilidad de pensamiento e innovación. Debe sorprender al espectador con esa nueva capacidad de creación de un **código exclusivo** del autor, y la inédita forma de representarlo.

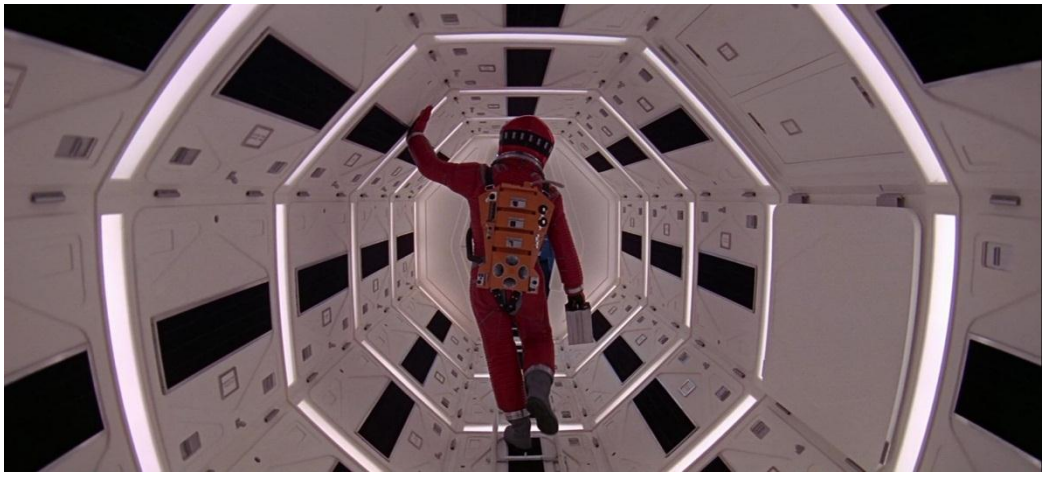


Imagen 16. 2001: A space odyssey. Adaptado de la película dirigida por S. Kubrick, 1968. Recuperado en mayo, 2013, http://externos.uma.es/cultura/fantastico/2001/ciclos/2001odisea.html

La gratuidad de la expresión tomada no ayuda a que el espectador la asuma como válida, y el reconocimiento de lo tratado será el producto de la valoración que tomará éste para poder cuestionárselo. Esa nueva forma de pensamiento, de reflexión asumida como observador no hace más que plantearse una y otra vez la decodificación de los elementos observados. Pueden ser rechazables absolutamente, aunque la indiferencia sería la peor de las consecuencias durante el intento de destapar lo sugerente de su significado. Debe existir alguna pista que ayude al acercamiento con los objetos que se muestran y nunca puede pasar desapercibida.

La ruptura que se produjo en las artes con la llegada del cubismo es bastante gráfica para poder hacer entender que la abstracción de conceptos es posible. Hoy la dificultad que se sumó a la obra en aquel momento no es fácilmente comprensible debido a la elevada educación visual a la que las sociedades expuestas a este género en la actualidad manifiestan. La ausencia de representación que caracterizó gran parte de la historia del arte, hasta la llegada de las vanguardias artísticas, no se pudo ver con otra perspectiva ya que la inexistencia de la misma no podría ni imaginar qué es lo que sucedería pasados siglos. La presencia de manifiestos que marcaban las líneas de actuación de los artistas que quisieran sumarse a los diversos movimientos tales como el

surrealismo, cubismo, futurismo y un gran elenco de pensamientos filosóficos que cuestionaban los formalismos adquiridos por el arte y por los artistas, serían el resultado de la crítica esperada. Incluso la fotografía tradicional ya desde sus orígenes hizo replantearse la representación de la realidad a través de las primeras instantáneas. La pintura no tendría cabida, ya que es su principal función era la de informar sobre lo que estaba sucediendo, quién o quienes dirigían el mundo, cuáles fueron las batallas existentes y cómo era el aspecto físico de las familias reales de toda Europa. Sin embargo, una realidad muy distinta fue la que procedió a una adopción de esa herramienta denominada "cámara fotográfica", que no sólo era capaz de capturar momentos sino también de servir de escenario durante la elaboración de piezas que encabezarían el arte del siglo XX. El paso de los años ha situado a las artes visuales en una posición que no permitió que se prescindiese de otra tipología de la misma sino más bien comportándose como una categoría que enriquecería a la fotografía y las artes en general.

Los manifiestos de vanguardia se replantean en sistema lingüístico y reflexionan sobre él. Se cuestionan la existencia de un lenguaje verbal y visual (Pignotti & Stefanelli, 1980) tanto por su potencia expresiva como por la estrecha relación que puede hacer surgir. Incluso se medita acerca de la existencia del lenguaje y de los objetos que aparecen implícita o explícitamente en el discurso artístico.

Ahora bien, si la persuasión es considerada el homólogo de la retórica, se puede confirmar la teoría que asegura la abundancia persuasiva que los discursos comunicativos de los humanos poseen. Pero *¿cuáles son los verdaderos orígenes de la retórica?* En la antigüedad clásica se establecen varios tipos de retóricas:

1. Cuando es **racionamiento innegable**. Las premisas son de tipo argumentativas. No admite negaciones ni cuestionamientos sobre su naturaleza.

2. Cuando es **razonamiento lógico** o de tipo dialéctico, basándose en orígenes socráticos. La discusión se centra en dos posibilidades de actuación para más adelante decidir a través de la razón cuál será la más cercana a los postulados que impone la verdad.

3. Cuando es **razonamiento retórico**. Sus resultados no son innegables, es más, son completamente discutibles y no se aboga por la racionalidad sino más bien por la emoción suscitada por el discurso y con capacidad subyugadora hacia el oyente.

Si las artes necesitan de esta capacidad retórica para atrapar a un espectador motivado y susceptible a las esencias creativas, la **fotografía** deposita su función retórica en esa capacidad analítica que la misma evoca, permite entrever varias posibilidades y la conclusión final convertida en convencimiento. El aspecto persuasivo que presenta la imagen fija reside en;

- Estética y apariencia de la obra (discurso explícito)

- Combinación correcta de los elementos que la componen
- Discurso implícito convincente (connotación aceptable)
- Aceptación popular que la obra suscita, como resultado de educación visual.

Todos los códigos que aquí se citan provocarán el beneplácito a través del placer que el consumo produce, o el rechazo más absoluto a través del desprecio de la incoherencia de la obra. El *discurso fotográfico* se comporta de la misma manera que lo hace el alegato oral, que pretende persuadir e incidir en la conducta de quien se somete al enfrentamiento dialéctico, que lucha por la razón a través de la emoción. El comportamiento o la forma que adquiere la imagen y por la que se determina el nivel retórico, como bien se establecía anteriormente, se verá reflejado en el impacto y la repercusión mediática o social, sin necesidad de incidir forzosamente en la provocación u obligación de posesión de la obra. Simplemente a través de la aquiescencia desde la crítica, que aunque jamás objetiva siempre es relevante y en ningún caso independiente o irrechazable. La necesidad de la existencia de la misma situará al artista en mayor o menor rango de importancia. Por supuesto siendo la publicidad el mayor exponente retórico, entendida como la antigüedad clásica y siguiendo la misma configuración del discurso. Los elementos se disponen de un modo convincente, armónico, cargados de significación aunque diluyendo las secciones que no interesan, con el fin de hacer brillar las virtudes. No es posible considerar la misma como un engaño sino como algo más bien generoso, por permitir al consumidor del discurso aplicar la capacidad crítica de la que está dotado y así ofrecer su consentimiento. Indiscutiblemente, cada uno de los discursos que caracteriza a la condición humana pretenden obtener unos resultados positivos, si por ello se entiende el poder de la actuación ajena en virtud de los propios intereses individuales o grupales.

Siguiendo los postulados aristotélicos, los tres modos en los que se manifiesta la razón son los siguientes: el **deliberativo**, el **judicial** y el **innegable** o **epidíctico**. El primero de ellos resulta el más constructivo desde el punto de vista de la conexión que se establece entre al menos dos entidades; quien persuade y quien es persuadido. Facilita la vida y la discusión con finalidad resolutiva. No se refuta la posibilidad de un "vencedor" y un "vencido" sino más bien funcionando como nexo de unión que se establece entre ambas entidades. El siguiente modelo (segundo) contempla la justicia del hecho en sí. No pretende el convencimiento derivado de un embellecimiento del discurso sino más bien de la justicia del acontecimiento, de los hechos acaecidos. Para ello se debe aceptar en primer lugar un establecimiento del concepto "justicia" y un manual de reglas y casos reales que sirvan de apoyo en la resolución sin aderezo. El tercero y último es el más dictatorial. No acepta una aceptación formal, omite relevancias intrínsecas al producto o al evento suscitado y se deleita en alabanzas. Contradice esa capacidad analítica y crítica al ser humano, inteligente y poseedor de la razón (Aristóteles, 2009).

La **argumentación** dota al discurso de credibilidad. Sin ella jamás se podrá acceder a dicha persuasión, e imposibilita cualquier tipo de actuación previa pretendida por el orador o fuente emisora. Si Duane Michals, Hiroshi Sujimoto, Helena Almeida o cualquiera de los vencedores de PHotoEspaña desde el año 2000 dispusieran cada una de sus imágenes, se podría observar cómo los discursos no carecen de ninguna de las características que aquí se están citando. Todas ellas cuentan con un nivel estético determinado (y con estética no se refiere a belleza), se premeditan los recursos de los que se dispone para obtener la mayor significación implícita y explícita con el fin de obtener una respuesta positiva, primeramente de la comunidad artística y todas las entidades que aquí actúan, seguida de la aceptación popular que representa la mayoría de importancia, y así determinar su impacto en las sociedades. Justificar por lo tanto todo aquello que se está realizando es el único modo de vender una realidad existente y cercana.

En demasiadas ocasiones se puede apreciar la existencia de imágenes inconexas, incongruentes unas con otras. Se tiende también a sustituirlas por estructuras homólogas, como en el caso del lenguaje, con el fin de enriquecerlas con ciertos matices que connoten la imagen y las doten de un atractivo previamente no concebido. Pero cuando la sustitución se vuelve un ritual, donde sin esa transformación la imagen deja de facilitar la realidad de los objetos retratados, entonces se produce más que un una fijación en el código, un hábito del mensaje.

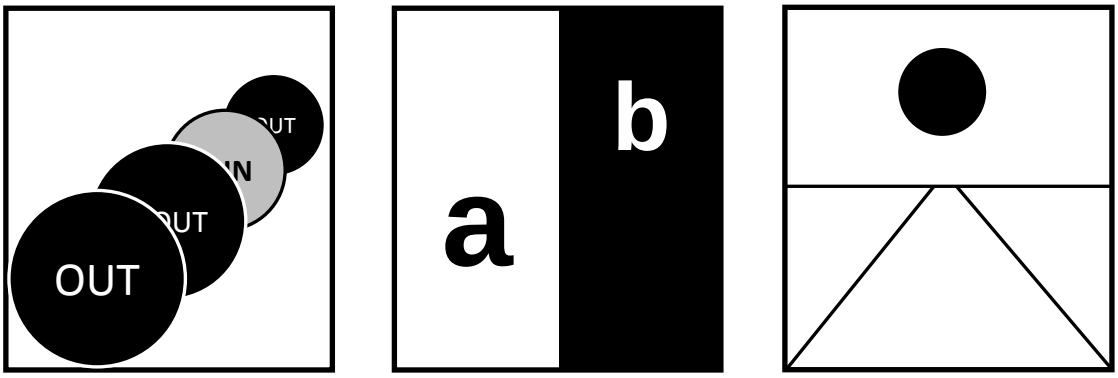


Figura 16. Códigos visuales asumidos. Posición espacial, dualidad, perspectiva.
Fuente propia

Aquí se especifican tres ejemplos de la naturaleza de costumbre a la que antes se aludía. En la ***primera imagen*** se observa una serie de *bolas* donde está escrito IN/OUT dependiendo de la figura redondeada que sea. Insinúa la posición de cuatro objetos frente a la cámara fotográfica, variando la disposición cercanía/lejanía de cada uno de ellos respecto a la máquina. La imagen retratada cuenta con una ligera profundidad de campo (área enfocada) posicionada en el tercer elemento, comportándose por lo tanto como el único objeto a foco. Si se cuestionase la opinión de un desconocedor de la técnica fotográfica con respecto a la fuerte o débil significación de la imagen tal vez podría sorprenderse frente a la exclusividad, originalidad y creatividad con la que se ha

tratado dicha escena a través del desenfoque. Si por el contrario se le realizase la misma pregunta a cualquier persona que tenga unos conocimientos muy básicos en fotografía, seguramente respondiese que el ejercicio es aburrido, tradicional, insignificante y carente de cualquier ápice de personalidad. En el ***segundo ejemplo***, ligeramente más abstracto, se observa la dualidad existente entre los negros y los blancos que tantos fotógrafos han utilizado desde la creación de la fotografía. La inclinación poética que este formato ofreció desde sus orígenes, básicamente porque no existía un tipo de película en color, se debió en gran medida a la irrealidad ante tal ausencia cromática. La imagen sin embargo se comportaba como retrato de una realidad aparente, aunque omitiendo la esencia que la naturaleza ofrece para poder reconocer los objetos, para encontrar volúmenes y espacios. Por lo tanto la poesía que se encontraba en este tipo de lenguaje minimizado en tan sólo dos colores y por supuesto toda la escala en grises que en medio se encuentra, es en cierto modo bastante comprensible por lo inédita hasta ese momento.

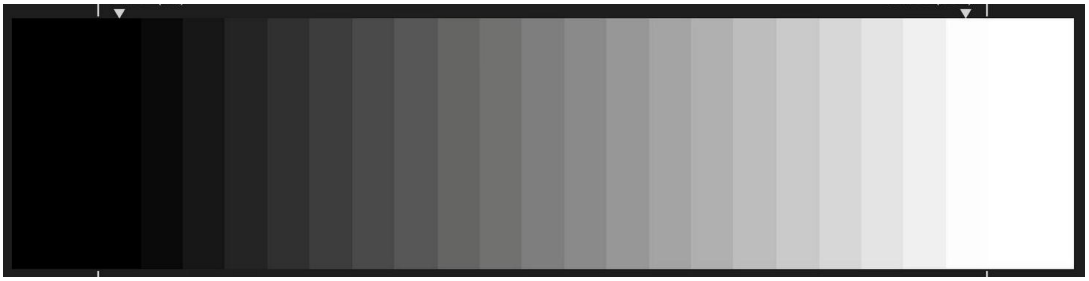


Figura 17. Escala de grises tradicional
Recuperado en abril, 2013, http://www.mundodvd.com/ayuda-calibrar-lg-50pk350-83285/

Incluso hay registros que hoy se encuentran completamente asociados a los blancos y negros, llegando a rechazarlos en bases cromáticas.



Imagen 17. Serie *On Location*. Adaptado de imagen de H. Gómez, 2008.

Chema Madoz, premio PHotoEspaña 2000, establece esa interconexión entre estos dos colores aunque con un nivel de abstracción mayor y apoyándose en la

reflexión que su propia obra contempla. Hay simplicidad en sus formas, metáforas visuales que utiliza a través de objetos que representan cosas, aunque de modo diverso a como lo perciben los sentidos. Y a pesar de su originalidad, también se empieza a apreciar cómo va apareciendo cierta y similar tendencia en otros fotógrafos.



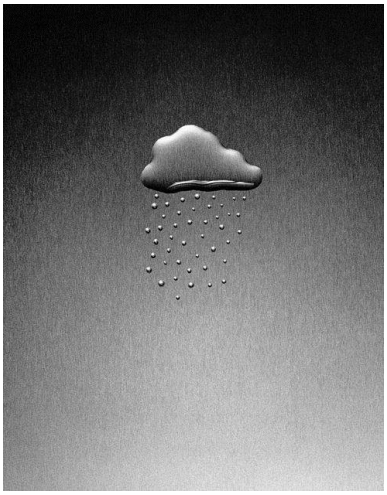


Imagen 18. Adaptado de imágenes de CH. Madoz
Recuperado en abril, 2013, http://www.chemamadoz.com/a.html

Imagen 19 . Adaptado de imágenes de CH. Madoz
Recuperado en abril, 2013, http://www.chemamadoz.com/a.html

Y por último en el ***tercer*** ejemplo aparece la simetría de la imagen. Ordena el espacio y ayuda a percibirlo de modo correcto, sosegado y relajado para el ojo. Sin embargo los fotógrafos que trabajan con la imagen y las artes visuales deben romper con lo ya establecido, deben plantearse situaciones desconocidas que se desliguen de lo ya vivido. Es el único modo de tener repercusión social. En el ejemplo de la fotografía, que a continuación se muestra, se puede observar una vez la tranquilidad con que descansa el sentido de la vista. Existe una armonía entre todas las formas, además de una coherencia con el discurso en el que se relatan los desastres de la guerra, las horribles consecuencias, y que sin embargo dota al momento de gran belleza, de gran significación y a través de las posibilidades que las herramientas de la percepción proponen. Este tipo de imágenes sugiere un pensamiento paradójico y de contradicción; *belleza en lo jamás bello*. Es un dilema humano que ofrece la posibilidad de analizar críticamente hasta qué punto el ser está capacitado para reconocer el dolor y el sacrificio, cuál es la frontera ética entre la realidad, la ficción, el reflejo denotado del dolor o la vía de la connotación como muestra abstracta aunque fácilmente percibida por los sentidos.



Imagen 20. Prótesis, Kabul, Afganistán. Adaptado de imagen de G. Sánchez, 1996 Recuperado en abril, 2013, http://tienda.lafabrica.com/es/photobosillo/2553-gervasio-sanchez.html

Figura 18. Ordenamiento del espacio objetual

En cualquier caso la imagen presentada ofrece claramente un balance adecuado en su eje simétrico. La lectura por supuesto que se habría modificado en el hipotético caso de que la ubicación de la cámara fuese otra. Posiblemente se tendría que considerar el fondo que continúa en la fuga producida a partir de la pierna más alejada (número 1)

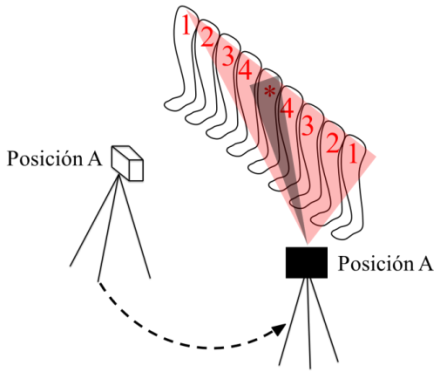


Figura 19. Ubicación modificada de la fuente capturadora del mensaje
Fuente propia

La retórica puede entenderse como un concepto que posee unas reglas de actuación fijas y exactas. Se comporta en cierto modo como si de ciencias naturales se tratase, incluso llegando a conformar fórmulas que consiguen resultados como los mencionados previamente. Todas las soluciones que se ofrecen están codificadas a través de esas ecuaciones que todo lo explican de modo convincente.

El modo más astuto de poder influir en la opinión del observador de imágenes es a través de la utilización de códigos y signos que aún no han sido reconocidos, pero que pueden aportar gran dosis de **eficiencia retórica**. Uno de ellos es la presencia de *códigos popularmente identificados* con una cultura artística concreta, que ayudan al espectador a la relajación sensorial para finalmente poder establecer el lenguaje observado como un sistema de iconos connotados. Podría ser equivalente a la actitud que muchos fotógrafos adquieren al encontrar el estilo que les caracteriza, que ha sido asumido de modo exitoso y que generalmente va acompañado de una relajación creadora y estilística.

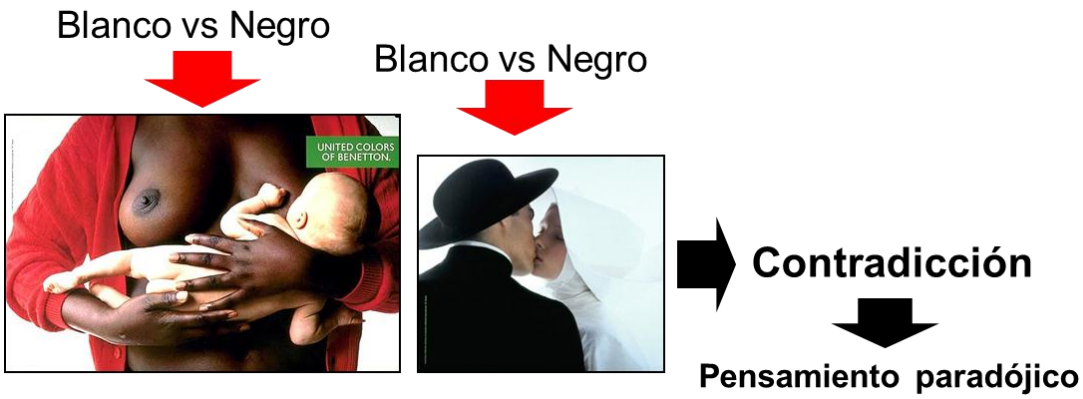


Imagen 21. Oliverio Toscani para Benetton
Recuperado en abril, 2013, http://tony-fly.livejournal.com/49112.html

Imagen 22. Oliverio Toscani para Benetton
Recuperado en abril, 2013, http://rollingstone.es/noticias/view/ponemos-nota-a-las-campanas-publicitarias-mas-polemicas-de-benetton

Figura 20. Representación de la figura retórica en la imagen fotográfica
Fuente propia

La actitud analítica que el observador se va a encontrar gira en torno a un mismo espacio connotado. Maneja los códigos en reiteradas ocasiones y el impacto retórico cada vez es menor. Una de las causas de la desaparición de las teorías que establecen un único modo de argumentación irrefutable puede que sea la dirección que siguen algunos fotógrafos para definir su trabajo. En este caso se observa como los códigos que se manejaron durante los años noventa pretendían hallar una provocación hasta el momento desconocida. Oliverio Toscani trabaja acerca del pensamiento paradójico que

las variaciones cromáticas provocan sumadas a la dualidad existente en espacios reales. Enfatiza de este modo una misma idea que resultó novedosa. Hoy resultaría monótona.



Imagen 23. This is my house. Adaptado de D. LaChapelle, 1997.
Recuperado en abril, 2013, http://www.davidlachapelle.com/series/this-is-my-house/

Imagen 24. Twisted sister. Adaptado de imagen de D. LaChapelle, 1999.
Recuperado en abril, 2013, http://www.davidlachapelle.com/series/bon-apetite/

Imagen 25. Slavery. Adaptado de D. LaChapelle, 2003.
Recuperado en abril, 2013, http://www.davidlachapelle.com/series/slavery/

Figura 21. Personalidad creadora. Fuente propia

En este caso se interpreta una identidad a través de las imágenes, cruzando la frontera entre la fantasía y el espacio terrenal. Cada uno de los fragmentos que componen la obra de D. LaChapelle[6] es una síntesis de su personalidad aparente. Hace uso de una extensa paleta de color, reinterpretando una realidad casi inexistente aunque sin resultar excesiva a priori. Los excesos se encuentran sin embargo en la extravagancia de sus formas, de sus actitudes, a través de las miradas perdidas y dirigiéndose a espacios distantes. Las celebridades que protagonizan sus trabajos son parte del **signo implícito** que caracteriza su procedimiento o método, y el icono se encuentra sencillamente en cada rincón que le representa a él. Sus imágenes son su alter ego, o identificación ficticia, además de en quien se transforma y representa.

Otra de esas reglas de actuación para encontrar la **eficacia en el discurso retórico** sería la *familiarización con un contexto* concreto para añadir más carga potencial al mensaje y hacerlo aún más veraz. Por contexto se debe entender ya no sólo

[6] David LaChapelle: 1963, Fairfield, Connecticut, USA. Excéntrico fotógrafo capaz de recrear espacios irreales y cargados de significación. Ensalza a sus modelos, como si de iconos de la música, cine, publicidad se tratase. Fácilmente reconocible su estilo estrafalario y excesivo. Ha trabajado para las revistas más prestigosas; Vogue, The Face, Interview, Photo, Rolling Stone,…y ha expuesto sus proyectos en National Portrait Gallery (Londres, UK), Montreal Museum od Modern Art (Canadá), Galeria Mesta Bratislavy (Eslovaquia), Barbican Art Gallery (Londres, UK),…

el lugar espacial que ocupan los elementos, sino los convencionalismos de aceptación que se asumieron para reconocer los mismos, y hoy, se comportan como indicadores. Es decir, que el valor del icono se estableció como tal y por lo tanto se asume por tradición.



*Imagen 26. Willem de Kooning***.** Serie *In the American west.* Adaptado de R. Avedon, 1969. Barcelona: Fundación la Caixa

Imagen 27. Ronald Fischer. Serie *In the American west.* Adaptado de R. Avedon, 1981. Barcelona: Fundación la Caixa

Imagen 28. Joe Dallesandro y Candy Darling. Adaptado de R. Avedon, 1969. Recuperado en abril, 2013, http://www.richardavedon.com/

El contexto incuestionable en este caso es el utilizado para esta serie de retratos que forman parte de una localización indeterminada, sin un fin concreto, que se pierde en una inmensa realidad que nadie se cuestiona. Podría haber sido tomada en un estudio fotográfico en Arizona, París o en una calle de Tokio. No ofrece tampoco ninguna pista que remita al orden cronológico de estas imágenes, ni tan siquiera al espacio temporal. Podría también haberse capturado en 2012 o en los años sesenta. Prueba de ello es que las imágenes de los extremos fueron hechas en 1968 y 1969, mientras que la imagen central en 1981.

La imagen también fue tomada con sus **connotaciones retóricas fijas**. Se consideran emocionales desde el punto de vista del reconocimiento de los sentidos inmediatos. Al igual que un semáforo en rojo es indicativo de un "NO pasar", la imagen utiliza recursos similares. Los amaneceres dramáticos o las puestas de sol exploran sentimientos apaciguados y románticos. Los primeros planos centran el punto de atención en el gesto más íntimo y personal, tal vez indagando en el ser que está siendo retratado. Es inevitable que esto se produzca ya que el momento que vive el sentido visual y el reconocimiento de una era visible y connotada a través de signos es una realidad fiel.

Los signos, cuando aparecen en la imagen, clarifican que los resultados que provocarán irán adquiriendo formas emocionales. Ahora bien, si el **adjetivo** en la imagen se manifiesta, entonces se pueden considerar dos puntos de vista; uno sería del

que dispone el emisor y el otro el del receptor de la imagen. El del receptor consiste en desglosar los iconos de la imagen y el emisor es el que debe conocer los efectos que produce la correcta disposición de los signos en la misma, para después encontrar todo el significado global de la obra fotográfica. La semiótica, sin embargo, tan sólo puede considerar el efecto producido en el receptor cuando el emisor ha preconcebido y materializado este pensamiento, de lo contrario sería efecto casual y no causal. El estructuralismo en psicoanálisis contempla sin embargo la posibilidad de no preconcebir los estímulos (Lacan, 2002) ya que lo hace el inconsciente del mismo modo que lo haría un modo consciente capaz de provocar emociones en el receptor.

2.2.6 Las figuras retóricas

En las últimas décadas aparece cierta irrupción de un pensamiento profundo, con respecto a las imágenes de las cuales se alimentan las sociedades a diario, vertiéndose cierta conclusión principal referente al **escaso interés simbólico** y la **carencia poética** en sus lenguajes intrínsecos.

Una vez que la técnica fotográfica fue mejorando y los artistas de la época empezaron a experimentar sobre su poder artístico, la realidad verificó cierta o evidente proximidad a las artes tradicionales. Se vieron en la necesidad de trabajar con elementos propios de la poesía para poder hacer entender de qué género se trataba, a pesar de la diferencia física de formato. **Gorgias** relata la existencia en la retórica de dos grandes opuestos; el **sintagmático** o el orden dispuesto en las partes del discurso y el **paradigmático** o recursos estilísticos. Elaborar un postulado en torno a las figuras retóricas invita a la prosa a tomar de la retórica una perspectiva paradigmática y a la retórica a formar parte de la estilística.

Pero *¿cuáles son esos elementos propios de la poesía que sirven tanto para reflexionar acerca de la fotografía como para acelerar el proceso creativo?* Podrían ser materializados estos conocimientos con el fin de hacer entender de qué se trata y tal vez de este modo se podría acelerar el proceso reflexivo, único, original que el artista (en este caso fotógrafo) necesita para confeccionar una obra de impacto e interés.

En esta sección se materializará un listado de figuras retóricas que ayudarán a entender cuál es el verdadero significado de los recursos estilísticos, las causas y consecuencias. Se asentarán las teorías que sirven para explicar el principio de Retórica, entendida como "Sistema más o menos estructurado, de formas conceptuales y lingüísticas que pueden servir para conseguir el efecto pretendido por el hablante en una situación dada" (**Lausberg**, 1980, pág. 13).

Se realizará una primerísima distinción de figuras retóricas, con la aportación de **Helena Beristáin** como un referente que en todo momento representará la aclaración de

las figuras a través de su *Diccionario de Retórica y Poética* (1995), además de la catalogación según diferencias de estado definida por **Francisco García García**, catedrático de la facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid.

Antes de comenzar es necesario justificar el porqué de los usos de esta herramienta en las artes poéticas y en concreto en la fotografía. **Jackobson** y **Halle** (1974) enfatizan el remplazo de ciertas figuras como la *metáfora* y la *metonimia*, que habitualmente se producen en la artes, comenzando por la literatura. La misma metáfora facilita la comprensión de ciertas dificultades que seguramente de otro modo sería bastante complicado explicar. Ayuda en la vida cotidiana a poder dotar de mayor grado de entendimiento ante las vicisitudes que ésta de vez en cuando produce. Sin embargo la realidad certifica que cada una de las figuras retóricas no son más que consensos que los poetas ya se encargaron de conformar para dotar de mayor grado de belleza a las palabras, con enrevesada conexión entre el significado y el significante pero con mayor atractivo durante el proceso de entendimiento en algunos casos, y en el placentero deleite del poder de la palabra en otros.

Se establece de nuevo una nueva ecuación matemática, siguiendo las lógicas formales del lenguaje y con el fin de evitar la confusión y la ambigüedad;

A= Cabellos de Oro
U= Rubio
C= Dorado
D= Cobrizo
R= Espiga
B= Puro
G= Poética

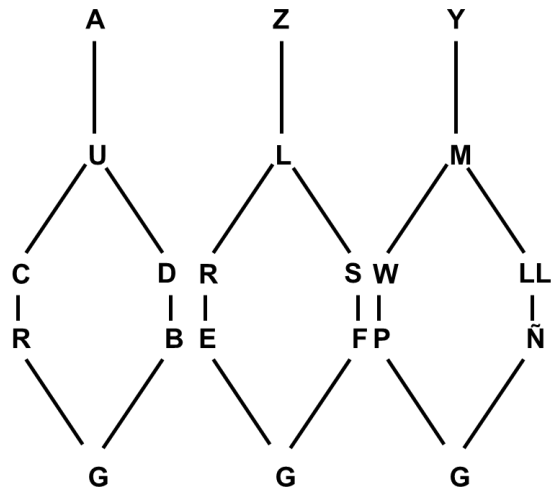


Figura 22. Ecuación poética del lenguaje. Fuente propia

Aquí se puede asociar la fórmula nucleobase estructural de la adenina o de la timina, e incluso se puede observar cómo la similitud entre ambas adquiere una apariencia parecida. Los parámetros que utiliza la ciencia deben representar desde este momento un espejo para aquellas artes que pretendan formular productos mentales concretos, connotando intención del artista y acelerando el proceso de creación artística.

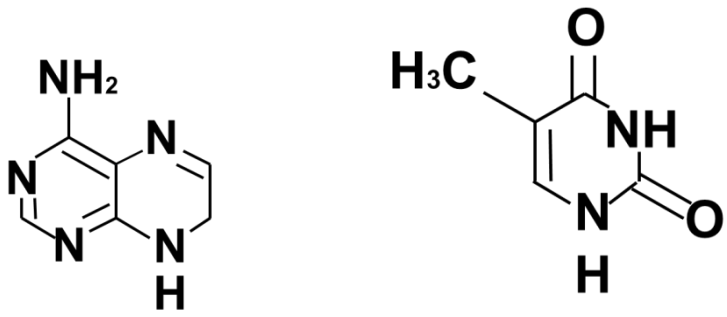


Figura 23. Fórmula nucleobase estructural de ademina y timina.

Como se observa en esta figura simbólica, la estructura es similar a la que podría tener cualquier composición química. ***A*** representa la entidad sustituida, es decir la materialización poética de un concepto. ***U*** funciona como la entidad a sustituir (rubio). Aquí se observa cómo para decir sus *cabellos son de oro* necesita de su verdadero significante, que en este caso sería *rubio*. Rubio a su vez denota ciertas características explícitas como amarillo, alvino, cobrizo, dorado, etcétera (***C, D***…) Es decir, en este caso se bifurca en dos caminos pero podrían ser tantos como características similares existan. A su vez las figuras ***R*** y ***B*** también actúan como homólogas a los objetos materiales que les preceden, continuando de modo infinito para concluir en una superficie construida; el sistema poético confeccionado de manera artificial (***G***). Y si finalmente se construyesen diferentes metáforas o cualquier otra figura retórica y se dispusiesen unas con otras construirían formas geométricas, poliédricas… encontradas en la naturaleza, en la poética. Sin embargo todas concluyen con el mismo resultado cuantificado: la poesía. Y si fuese en la fotografía, entonces en forma visual.

De este modo natural casi se extrae una conclusión muy clara; la sustitución a la que antes se hacía alusión deriva cierto resultado. Las estructuras lógicas ayudan a la confección de cualquier conformación, independientemente de su naturaleza. Por lo tanto, los poetas en cierto momento definen ciertas reglas de actuación con el fin de conseguir todos ellos un preciso desenlace: **el poema**.

Si se ahonda en las formas que previamente han ido determinando esa sentencia de modo desglosado, se puede apreciar como es el adjetivo el que va definiendo y especificando hasta conseguir que se materialice. Es el encargado de ofrecer esas pinceladas y matices que el objeto necesita.

La metáfora visual introducida en el lenguaje habitual, como tantas veces ha ocurrido, si se normalizase de modo exagerado, se podría producir una ***catacresis*** (Eco, 1986). Por ejemplo, *Gafas de culo de vaso* (en lenguaje hablado o escrito), que en una imagen sería;

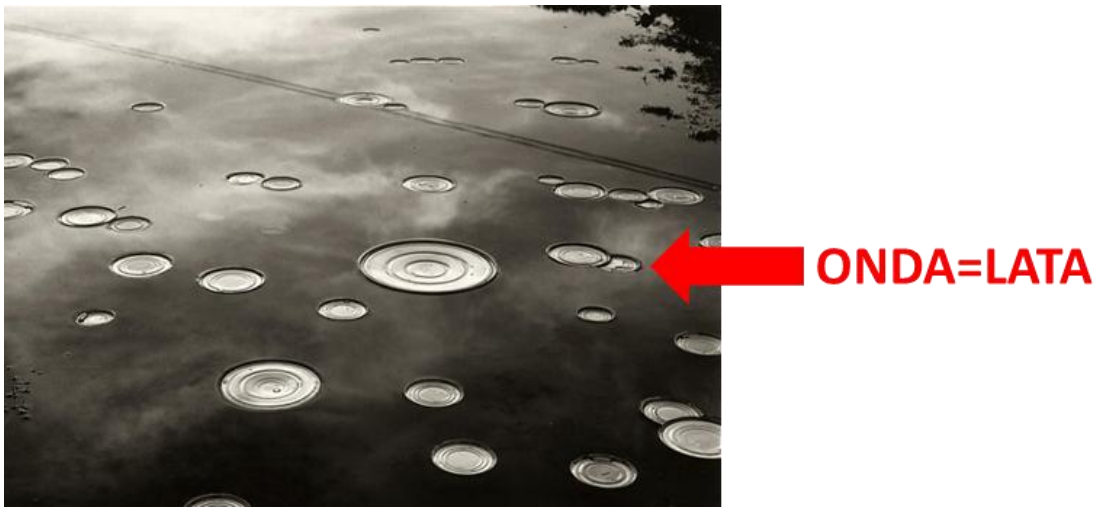


Imagen 29. Adaptado de CH. Madoz.
Recuperado en abril, 2013, http://www.chemamadoz.com/b.html

Figura 24. Representación de catacresis visual

Las ondas están siendo representadas a través de latas circulares. Dicha encarnación pasa inadvertida y se traslada rápidamente a la imagen visual, adquiriendo un significado apropiado.

El listado ofrecido por **Francisco García García** y adaptado del propuesto por el **Grupo µ** corresponde al elenco de figuras de mayor frecuencia en discursos radiofónicos/prensa. En él aparece una designación según su adición, supresión, sustitución y permutación, además de la definición de las figuras poéticas de **Helena Beristáin** (1995) seguido de una serie de adjetivos y todos sus sinónimos, son los mismos que se establecieron para crear la tabla que conexiona y vincula el *adjetivo* y la *figura retórica* practicada en el trabajo de campo. La razón que empujó a este estudio a la elección del idéntico elenco confeccionado por del catedrático F. García se debió a una cuestión puramente de aleatoriedad. Pretender enmarcar el listado completo de figuras retóricas que propone la literatura implicaría una labor infinita que sin embargo no se descarta para futuras investigaciones.

Cada adjetivo, por lo tanto, resume en un solo término la explicación de dicho recurso estilístico. La asociación se produjo a través de las definiciones que la Real Academia Española establece de cada una de las figuras retóricas aquí establecidas.

Véase:

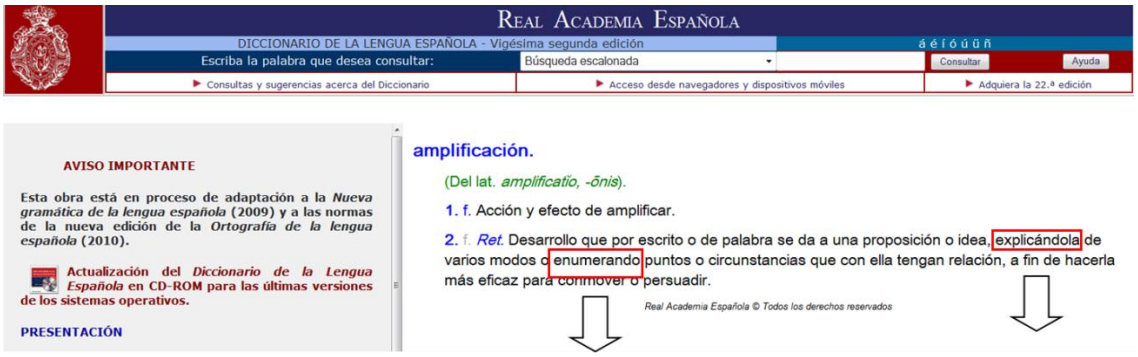


Figura 25. Proceso de vinculación del adjetivo con la figura retórica. Recuperado en abril, 2013, http://lema.rae.es/drae/?val=amplificacion

Una ejemplificación del modo en el que se procederá a vincular adjetivos con figuras retóricas consiste en que se puede observar que las palabras *explicándola* y *enumerándola* conformarán la verdadera esencia adjetivada, por lo tanto se precisará de cierta transformación. Resultando del siguiente modo;

Explicándola = Explicada/o + sinónimos
Enumerando = Enumerado/a + sinónimos

La **tipología retórica** utilizada para esta interconexión se verá supeditada a las diversas figuras que forman parte de las siguientes:

- Figuras de adición
- Figuras de supresión
- Figuras de sustitución
- Figuras de permutación

El listado se compone de diversas figuras retóricas numeradas de modo independiente para cada subgrupo y ordenadas alfabéticamente, para de este modo dar lugar a una correcta y sencilla localización de las mismas.

En ocasiones se podrá observar como alguna de las figuras posee una doble designación o "Idem". En tal caso, se deberá acudir a la figura numerada incluida entre paréntesis, en la que además se ofrece la tipología retórica establecida.

Figuras de adición

1-Acumulación. Figura retórica que se emplea para la enumeración, aunque opuesta a la sinonimia. Consiste en aglomerar elementos de una manera correlativos, ya sea por su significado o por su forma.

Ejemplo: *Aquí entre yerba, flor, sombra y descanso*

Y allí entre el sauce, el álamo y el carrizo

(Bernardo de Balbuena)

Podría darse acumulación de:

a. **Coordinante** y **sinonímica**; de sinónimos y antónimos (Congeries)

   Sólo aquí el envidioso gime y calla

   porque es fuerza ver fiestas y alegrías.

b. De adjetivos:

En casto, limpio, liso y grave traje

c. De sustantivos.

d. De verbos

Se encontraría *acumulación* en el discurso del análisis de las imágenes en el momento que existiese una enumeración **adjetival** de los elementos según su forma o significado. Por ejemplo bello, grande, amable, sensible… (esto implicaría a su vez diversas figuras retóricas por cada uno de los adjetivos que apareciesen). En este caso se van a discriminar las diversas enumeraciones salvo la relativa al adjetivo.

Todas las alusiones referentes a (**vínculo**); acumulado, juntado, amontonamiento, hacinado, depositado…se asociarán a la figura retórica aquí denominada.

2-Adínaton: Enumeración de acontecimientos imposibles. Contiene dentro de sí una paradoja y podría incluirse en hipérbole también.

Pues la impotencia misma que la tierra

tiene para obligar que le dé el cielo

llovida ambrosía en valle, en llano o en sierra

(Aldana)

Quien promete no amar toda la vida

y en la ocasión la voluntad enfrena,

saque el agua del mar, sume su arena,

los vientos pare, lo infinito mida.

(Tirso de Molina)

- **Vínculo:** exagerado, imposible, paradójico...

3-Aliteración: Repetición de uno o más sonidos en distintas palabras próximas

Ya se oyen los claros clarines (Darío)

El sabido sabor de la saliva (Villaurrutia)

- **Vínculo**: repetido, insistente, reiterado, redundante, insistido, frecuente…

4-Amplificación: Enumeración de los elementos complementarios que contribuyen a intensificar el sentido y el valor de dicho tema.

¿Qué es la vida? Un frenesí.

¿Qué es la vida? Una ilusión,

una sombra, una ficción… (Pedro Calderón de la Barca)

- **Vínculo**: enumerado, relacionado, listado, catalogado, computado, inventariado…

5-Anadiplosis: Construcción del discurso que se produce mediante la repetición al principio de la frase de una expresión que aparece también en la construcción precedente, generalmente al final.

El panadero hacía pan,

Pan de dulce,

Pan de sal.

(Miguel N. Lira)

- **Vínculo**: repetido, insistente, insistente, reiterado, redundante, insistido, frecuente…

Importante 1: Debe consistir en una serie de imágenes donde se aprecie la existencia de un ser u objeto reiterado.

Importante 2: Se podría confundir con otras figuras como la reduplicación o germinación, o con el recurso general de la repetición

6-Anáfora: Afecta a la forma de la frase. Consiste en la repetición intermitente de una idea, ya sea con las mismas o con otras palabras. Los pronombres suelen cumplir esta función (elementos anafóricos).

Tales son, Señor, las providencias que la sociedad espera… (Jovellanos)

"Tales" = lo antes mencionado = relación entre pronombre y antecedente.

Esta sustitución procede de una voluntad de elegancia. Permite atenuar la redundancia y mantener la isotopía discursiva (Barthes).

Anáfora también se refiere a la repetición de expresiones al principio de la frase o de las frases, o de varios versos consecutivos.

Bien mi obligación quisiera

Daros, en dorados hilos,

…

Bien el luciente topacio

Bien, el hermoso zafiro

(Sor Juana)

- **Vínculo 1**: sustituido, remplazado, relevado, suplido, sucedido, cambiado, permutado, renovado…

Importante 1: Para identificar la imagen fotográfica con esta figura retórica deberían aparecer en el discurso denotaciones continuadas que hicieran alusión a la sustitución de significados.

- **Vínculo 2**: repetitivo, repetido, insistente, reiterado, redundante, insistido, frecuente, continuado, seguido, proseguido, prolongado, prorrogado, permanecido, alargado, mantenido, reanudado…

Importante 2: Repetición continuada en todos los versos al principio.

7-Antanaclase: Consiste en repetir una palabra disémica (que posee dos significados), dándola en cada una de las dos posiciones un significado distinto.

…salió (mi padre) de la cárcel con tanta honra, que le acompañaron doscientos cardenales, sino que a ninguno (a ningún cardenal) llamaba señoría… (Quevedo)

La antanaclasia o dilogía se emplea tanto en la lengua coloquial como en la literatura. En la primera se usa para elaborar chistes y en la segunda para romper el equilibrio existente entre significante y significado del signo lingüístico.

Un ejemplo serían las imágenes de Chema Madoz, que poseen dos lecturas, rompiendo así el esquema lógico de significante y significado.

- **Vínculo**: dual…

8-Antinomia: Contradicción entre dos principios racionales o entre dos preceptos o leyes. También se dice de la oposición de caracteres o sentimientos.

- **Vínculo**: contradicción, incoherente, paradójico, ilógico, absurdo, disparatado, discordante…

9-Antonimias: Oposición semántica dada entre pares de palabras. Se produce entre las palabras cuando no hay coincidencias entre sus significantes y sus significados.

Por ejemplo: blanco-negro/ bondad-maldad/ antes-después/ trabajar-holgazanear,…

- **Vínculo**: opuesto, contrapuesto, contrario, antagónico, antitético, contradictorio, encontrado, enfrentado, incompatible, rival, adversario, enemigo…

10-Antítesis: Consiste en contraponer unas ideas a otras con mucha frecuencia a través de términos abstractos que ofrecen un elemento común.

Ayer naciste y morirás mañana. (Góngora)

El blanco lirio y colorada rosa. (Garcilaso)

Su base léxica son los antónimos.

- **Vínculo**: opuesto, contrapuesto, contrario, antagónico, antitético, contradictorio, encontrado, enfrentado, incompatible, rival, adversario, enemigo…

11-Antonimia: Relación semántica que se establece entre palabras que poseen significados totalmente contrarios, como *bueno–malo, frío–calor,* o *alto–bajo.*

- **Vínculo**: opuesto, contrapuesto, contrario, antagónico, antitético, contradictorio, encontrado, enfrentado, incompatible, rival, adversario, enemigo…

12-Catáfora: Consiste en anunciar anticipadamente una idea que se expresará después como repetición. Es decir, anticipar enunciados.

Y ese fue el mal: que con esta broma nos quedamos rezagados. (Benavente)

- **Vínculo**: anticipado, adelantado, antepuesto, avanzado…

13-Concatenación: Repetición parecida a la anadiplosis (…x/x…), pero gradual o progresiva (/Z…P/P…X/X…K/). Es una repetición en cadena.

El gato al rato, el rato a la cuerda, la cuerda al palo,… (Cervantes)

También se considera concatenación cuando actúan verbos y se permite variar los morfemas.

Murió y al morir enseñó y el enseñar influyó en la vida.

- **Vínculo**: repetición, encadenado, reiteración, repetido, insistente, reiterado, redundante, insistido, frecuente…

14-Crasis: Consiste en formar palabras nuevas mediante la yuxtaposición de otras dos o más, y que se traslapan por contracción.

La secretaria Stafford (marca de una tinta de escritorio) *staffórmidable.*

Salchichas hechas a Swantojo.

A+el= Al

Sra.= Señora

- **Vínculo**: todos los referentes a juego de palabras, abreviado, acortado, resumido, sintetizado, sucinto, breve, corto, compendiado, condensado, reducido, simplificado…

15-Epanalepsis: Se produce repetición al principio y fin de una frase: /x…x/

Amigo de sus amigos, enemigo de sus enemigos, rey de reyes, dios de dioses… (Jorge Manrique)

A veces se confunde con la epanadiplosis.

- **Vínculo**: repetido, enfatizado, insistente, reiterado, redundante, insistido, frecuente…

16-Epanadiplosis: Dos proposiciones correlativas, la segunda termina con la misma expresión con la que comienza la primera (x … /… x)

Mañana le abriremos respondía,

Para lo mismo responder mañana.

(Lope de Vega)

- **Vínculo**: reiteración, repetición, repetido, insistente, reiterado, redundante, insistido, frecuente…

Importante: Siempre referido a elementos visuales que conduzcan hacia el concepto primero/último.

17-Epífora: Repetición inminente de una expresión al final de un sintagma, un verso, una estrofa, un párrafo. Produce un efecto similar al de la rima.

Pero tu sangre, tu secreta sangre.

Abel, clavel tronchado

(Alfonso Reyes)

Es la repetición final de las palabras. Y la posición final de la epífora, le confiere un aspecto durativo y una apariencia de lamento.

- **Vínculo**: reiteración, repetición, repetido, insistente, reiterado, redundante, insistido, frecuente…

18-Epíteto: Consiste en agregar a un nombre una expresión, palabra u oración, de naturaleza adjetiva que puede ser necesaria para la significación. El epíteto constituye una variante de la sinonimia.

→*El éxito fácil*

→*Iba con los ojos llenos de lágrimas*

- **Vínculo**: (elemento) necesario, útil, conveniente, provechoso, beneficioso, rentable, ventajoso, eficaz, interesante, eficiente, práctico…

19-Enumeración: Permite el desarrollo del discurso mediante la acumulación (una serie de todos, de conjuntos, de partes de un todo)

Con España, Alemania, Berbería,

Asia, Etiopía, África, Guinea,

Bretaña, Grecia, Flandes y Turquía

- **Vínculo**: enumerado, contado, listado, expuesto, especificado, detallado…

20-Gradación: Progresión ascendente o descendente de las ideas, de lo menor a lo mayor, de lo pequeño a lo grande, de lo fácil a lo difícil, de lo anodino a lo interesante, etcétera

Porque allí llego sediento

Pido vino de lo nuevo;

Mídenlo, dánmelo, bebo,

Págolo y voime contento.

(B. Alcázar)

También puede presentarse en forma de concatenación o anadiplosis progresiva;

(/…x/x…p/p…q/q…r/)

Puede darse también con sinonimia; *"condenado, estúpido, abofeteado, y finalmente muerto"*.

- **Vínculo**: agrandado, aumentado, acrecentado, desarrollado, estirado, o los referentes al descenso; abreviado, mermado, menguado, rebajado, recortado, empequeñecido, debilitado…

21-Hipérbole: Exageración, intensificación de la evidencia en dos posibles direcciones; aumentando el significado (*se roía los codos de hambre*), y no disminuyéndolo (*iba más despacio que una tortuga*). Además suele presentarse con otra figura, generalmente la metáfora, prosopopeya, gradación, eufemismo,…

- **Vínculo**: exagerado, abultado, engrandecido, extremado, desorbitado, encarecido, agigantado…

22-Hiperoje: Hipérbole que expresa una alabanza, generalmente burlesca. Figura de pensamiento. Exageración, visión desmesurada de un hecho.

"De ese famoso lugar,

que es pepitoria del mundo,

en donde pies y cabezas

todo está revuelto y junto".

(*F. de Quevedo*)

- **Vínculo**: exagerado, abultado, engrandecido, extremado, desorbitado, encarecido, agigantado…

23-Insistencia: Consiste en alargar las palabras mediante la agregación repetitiva de una de sus letras. Por ejemplo "Oooooh!". De este modo produce un efecto enfático.

Ella vibrando y forcejeando,

pegando gritooooooooos

(César Vallejo)

- **Vínculo**: alargado, prolongado, (de sus elemento para enfatizar)…

24-Interrogación retórica: El emisor finge preguntar o consultar al receptor, para de este modo reafirmarse en sus pensamientos emitidos. No espera respuesta y sirve para reafirmar lo que se dice.

"Y si no; cuál fue la causa de aquel rabioso odio de los fariseos contra Cristo?"

(Sor Juana)

- **Vínculo**: interrogado, preguntado, cuestionado…

Importante: Está emparentada con la dubitación, la permisión, y la concesión. Para vincular esta figura retórica a la imagen fotográfica se debería presuponer que cualquier forma interrogativa que supusiese la imagen fotográfica podría pertenecer a este grupo retórico, sin embargo deberían encontrarse en el discurso adjetival los adjetivos aquí

vinculados ateriormente (con fines meramente poéticos, ya que no se pretende encontrar u ofrecer información sino simplemente enfatizar)

25-Onomatopeya: Efecto fónico que sugiere la acción u objeto simplificado, ya que entre ambos existirá una relación que tradicionalmente supone carga de imitación (Tic-tac, quiquiriquí, uau-uau,zzz, pío pío… pero también las acciones que de aquí se derivan como piar, roncar, borbotón, maullido…

- **Vínculo**: agresividad. onomatopeyicos, imitado, remedado, reproducido…

Importante: Cada una de las onomatopeyas representa un signo o un icono tradicionalmente asociado al objeto, cosa, ser, animal, etcétera, que lo produce. Para vincular esta figura retórica a la imagen fotográfica, deberíamos encontrar en el discurso adjetival, además de los pertinentes adjetivos, una relación directa de lo antes nombrado con la forma onomatopeica, por ejemplo, perro en posición de ladrar implicaría gua-guau, y éste a su vez se vincularía con un adjetivo asociado a la acción.

26-Oximorón: Resulta de la relación directa de dos antónimos. Podría ser similar a la paradoja o a la antítesis aunque más corta, y debe vincular dos palabras o frases. Se situarán juntas, aunque una deberá excluir a la otra.

En poco mar de luz ve oscuras ruinas.

(Sandoval Zapata)

Los significados de los términos u objetos (en el caso de los elementos visuales) se oponen.

- **Vínculo**: paradójico, contrapuesto, opuesto…

27-Paradoja: Aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, que podrían suponer un absurdo si se tomaran al pie de la letra, aunque verdaderamente contienen una increíble coherencia en su sentido figurado.

/“Apresúrate lentamente”/

”Vivo sin vivir en mí,

y tan alta vida espero,

que muero porque no muero”

(Santa Teresa de Jesús)

- **Vínculo**: paradójico, absurdo, contradictorio, disparatado…

28-Paralelismo: Organización de los elementos de un texto (o imagen) en sus diferentes niveles. De este modo se podrán corresponder;

Aquí Marte rindió la fuerte espada,

Aquí Apolo rompió la dulce lira.

(Sor Juana)

- **Vínculo**: paralelo, comparado, correspondido, equidistante, equivalente, semejante…

29-Paranomasia: Consiste en aproximar dentro del discurso expresiones que son similares en su forma fonética, ya sea por parentesco etimológico, o por efectos sonoros.

El erizo se irisa, se eriza, se riza de risa.

(Octavio Paz)

El destinatario asocia sentidos semejantes a sonidos semejantes.

- **Vínculo**: similar, parecido, análogo…

30-Paréntesis: Consiste en intercalar una oración dentro de otra, sobrecargando así de elementos la línea central discursiva y haciendo que se separe del significado inicial.

Murió en Atenas mi hijo

(Ay, infeliz prenda amada,

no el referir me avergüence

tu muerte, que no desaira

su queja el que la pronuncia

a vista de la venganza)

y aunque mi valor pudiera haberle dado saña

bastante satisfacción.

(Sor Juana)

En los paréntesis habrá permutación de los lugares que en el discurso corresponderían a las oraciones. Al paréntesis menor de la oración se le ha llamado incidencia.

Que a nacer antes, no fuera

(por lo casto y por lo bello)

Elena prodigio en Troya,

ni Lucrecia en Roma ejemplo.

(Sor Juana)

- **Vínculo**: pausado, sosegado, calmoso, lento…

Importante: Para vincular esta figura retórica a la imagen fotográfica deberían aparecer en el discurso adjetival los conceptos propios de la fantasía; cómic con bocadillo aclaratorio, resultaría pues un paréntesis que cambiaría el sentido de las palabras. *Paréntesis, lapsus, break, pausa.*

31-Pleonasmos: Redundancia o insistencia del mismo significado en diferentes significantes, total o parcialmente sinónimos.

Lo vi con mis propios ojos

En ocasiones es debido a la ignorancia de la etimología de una palabra.

Tuve una hemorragia de sangre

Vivo la vida

O cuando son incluidos complementos no requeridos gramaticalmente;

Detén me a ese chiquillo!!!

Te lo trataré bien!!!

- **Vínculo**: redundante, reiterado, enfatizado, insistente, frecuente…

32-Polípote: También es conocida como derivación. Consiste en repetir la parte invariable de una palabra (lexema del nombre o del verbo), sustituyendo cada vez alguna de las partes gramaticalmente variables.

En la llanura la planta se implanta en vastas plantaciones militares.

(Octavio Paz)

- **Vínculo**: redundante, reiterado, enfatizado, insistente, frecuente, repetido, insistido…

33-Polisindetón: Consiste en repetir nexos coordinantes con cada uno de los miembros de una enumeración. Hace más patentes y distintos entre sí los términos enumerados. Es típico que sean las conjunciones *y, ni, pero, o.*

Pero viéndolo solo y mal herido

y el ejército bárbaro deshecho,

y todo el fiero hierro convertido.

(Ercilla)

- **Vínculo**: anexado, unido, anexionado, adjuntado, unido, adherido, agregado, asociado, incorporado, juntado, vinculado, enlazado…

Importante: La imagen fotográfica, y en concreto los trabajos presentados en forma de proyecto donde se da más de una imagen, suele aparecer unida por una serie de elementos o adhesiones similares, por ejemplo con borde negro, o maquetada en medio de la página.

34-Quiasmo: Consiste en el uso de expresiones iguales, semejantes o antitéticas aunque redistribuyendo las palabras, las funciones gramaticales y los significados. El cambio de las palabras aquí implicará una modificación del significado.

Ni son todos los que están, ni están todos los que son

- **Vínculo**: alterado, cambiado, modificado, trastocado…

35-Redoble: Producir palabras mediante la repetición de un elemento lingüístico, generalmente una sílaba (blablá). Puede confundirse con la onomatopeya.

- **Vínculo**: reiteración, repetición, repetido, insistente, reiterado, redundante, insistido, frecuente…

36-Reduplicación: Repetición de una expresión en un mismo sintagma.

Sobre el olivar

se vio la lechuza

volar y volar.

(A. Machado)

Produce efecto de insistencia, de prolongación.

Ejemplo:



Imagen 30. Identical Twins, Roselle, N.J. Adaptado de imagen de D. Airbus, 1967. Recuperado en junio, 2013, http://www.nationalgalleries.org/whatson/368/artist-rooms-diane-arbus/style-and-technique

- **Vínculo**: reiteración, repetición, repetido, insistente, reiterado, redundante, insistido, frecuente…

37-Repetición diseminada: Repetición de palabras como hilo conductor del poema o texto

Caballito negro

¿Dónde llevas tu jinete muerto?

Caballito frío

¡Qué perfume de flor de cuchillo!

*(*Federico García Lorca)

- **Vínculo**: reiteración, repetición, repetido, insistente, reiterado, redundante, insistido, frecuente…

38-Retruécano: (Idem Quiasmo, Ver fig. de adición número 34)

39-Rima: Igualdad o semejanza del sonido a partir de la última vocal tónica en las palabras finales de los versos. Consiste en la repetición de fonemas, cuando el discurso adopta una apariencia métrico-rítmica. Existen dos tipos; *consonante* y *asonante*. La asonante sólo repite los sonidos de las vocales, a partir de la tónica (anticipar- asesinar), y la consonante repite todos los fonemas, siempre a partir de la vocal acentuada (vaporoso-clamoroso).

Importante: Se conformarán rimas visuales siempre que exista repetición (total o parcial)

Ejemplo *rima asonante*: Retratos de **R. Avedon** (1951-1969), donde todos los retratados sin distintos pero existe una repetición parcial de los fondos, siendo estos siempre los mismos.

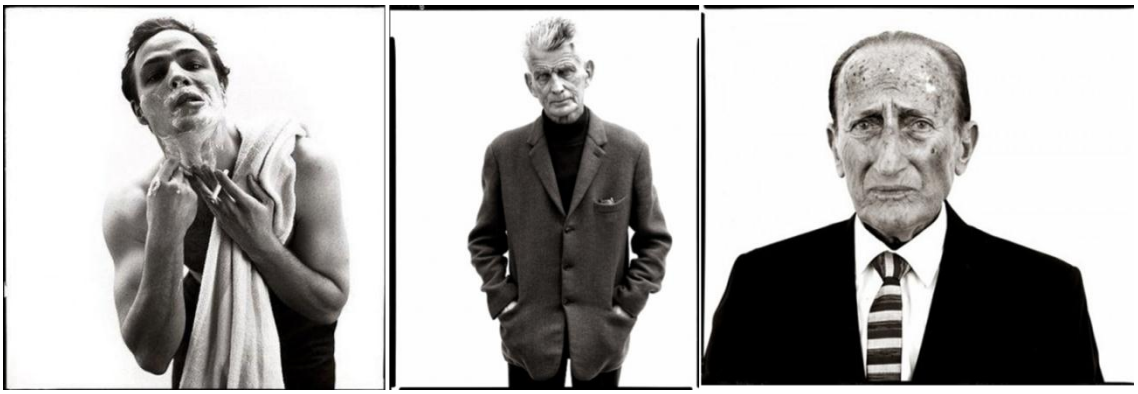


Imagen 31. Marlon Brando. Adaptado de R. Avedon, 1951. Recuperado en abril, 2013, http://www.richardavedon.com/

Imagen 32. Samuel Beckett. Adaptado de R. Avedon, 1969. Recuperado en abril, 2013, http://www.richardavedon.com/

Imagen 33. Jacob Israel Avedon. Adaptado de R. Avedon, 1969. Recuperado en abril, 2013, http://www.richardavedon.com/

Figura 26. Rima asonante visual

Ejemplo *rima consonante*: Vídeo-arte de **Sam Taylor-Wood** (2002) donde aparece un bodegón en putrefacción. Aquí la rima consonante se encontraría en el objeto, siendo siempre el mismo, pero no el estado contextual que le rodea.



Imagen 34. A Little death. Adaptado de S. Taylor-Wood, 2002.
Película 35mm transferida a DVD, sin audio, 4min. 36",Cortesía Jay Jopling/White Cube, Londres. Adaptado de catálogo En la historia, pág. 111-113, de G. Moure (Com.), 2006, Madrid: Fundación Santander Central Hispano

Figura 27. Rima consonante visual. Fuente propia

40-Similidecadencia: Esta figura aparece en el momento que se da una similitud aparente de las categorías léxicas como puede ser el verbo por ejemplo, que corresponden al mismo tiempo y modo de la conjugación, o distintas palabras pero con terminaciones iguales o semejantes. La repetición de sonidos podría sugerirnos algo parecido a la rima.

¿Cómo se debe venir

a la mesa del Altar?

Yo digo que han de venir

yo digo que han de llorar.

(Sor Juana)

- **Vínculo**: reiteración, repetición, repetido, insistente, reiterado, redundante, insistido, frecuente…

41-Simploque: Es la combinación de anáfora y epifora; la repetición de expresiones iniciales y finales en los versos. Su efecto es de énfasis.

¿Qué ama quien a esta verdad no ama?

¿Qué teme quien a esta majestad no teme?

(Fray Luis de Granada)

- **Vínculo**: reiteración, repetición, repetido, insistente, reiterado, redundante, insistido, frecuente…

Importante: *repetición* (al inicio y al final) y *reiteración* (con carácter de énfasis).

42-Sinécdoque: Relación que se da entre un todo y sus partes (Lausberg, 1980). "Designación de un objeto por el nombre de otro objeto, con el cual forma un conjunto, un todo físico o metafísico" (Fontanier).

Existen dos tipos:

a) Por medio de lo general se expresa lo particular (**Sinécdoque generalizante**). Ejemplos; Por medio de *lo más-lo menos*, por medio del *género-especie*, por medio *de lo amplio-lo reducido.*

b) Por medio de lo particular se expresa lo general (**Sinécdoque Particularizante**). Ejemplos: *Por medio de la parte-el todo, por medio de la especie-el género, por medio del singular-el plural*.

c) Por medio de lo abstracto se expresa lo concreto (**Sinécdoque de la Abstracción**). Ejemplos: la juventud = los jóvenes. Hay quienes opinan que esta sinécdoque está basada en una metáfora. Ejemplo: *El marfil de sus dientes (sus dientes de marfil).*

Lausberg (1993) opina que las sinécdoques se pueden comportar como epítetos. Por ejemplo, al llamar a una persona el "africano" por lo moreno. Estamos nombrando el todo de su persona a través de una parte, de una de sus cualidades.

- **Vínculo**: sintetizado, reducido, abreviado, simplificado, condensado, recopilado, acortado…/ modificado, alterado, cambiado…

44-Sinonimia: Consiste en presentar equivalencias de igual o parecido significado, aunque mediante diferentes significantes.

"Acude, corre, vuela" (Fray Luis de León)

El significado es prácticamente el mismo, pero los significantes se suprimen y se remplazan por otros. Sin embargo la connotación advierte una diferencia semántica.

Que dicen que es su hermosura

imán de los corazones

Se dice lo mismo, aunque de modo mucho más relajado.

También podría advertirse una gradación, ascendente o descendente.

Juegan, retozan, saltan placenteras (las ninfas)

Sobre el blando cristal que se desliza

de mil trazas, posturas y maneras

(B. de Balbuena)

- **Vínculo**: equivalente, relacionado, similar…

45-Sujeción: Preguntas seguidas de respuestas. Por ejemplo: editorial de moda de **Eugenio Recuenco** donde se observaban polaroids de chicas sostenidas sobre las manos de ellas mismas tras ser asesinadas.

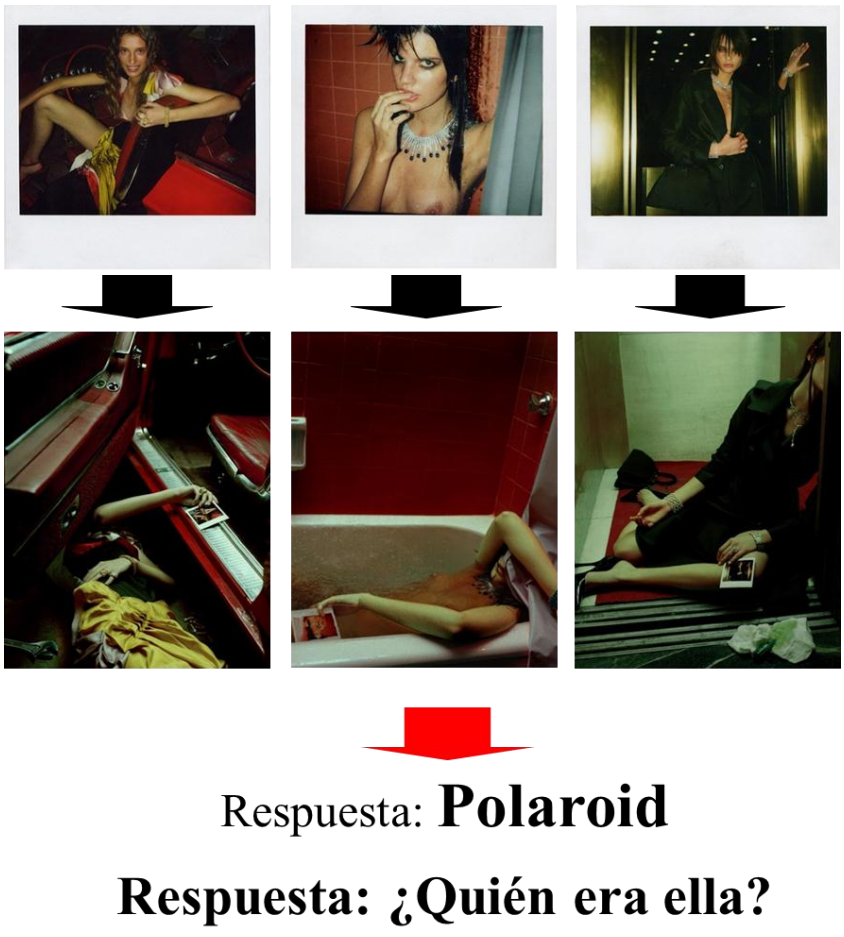


*Imagen 35***.** Adaptado de E. Recuenco.
Recuperado en abril, 2013, http://www.eugeniorecuenco.com/fichas/514.html

Figura 28. Representación de sujeción visual. Fuente propia

- **Vínculo**: cuestionado, preguntado, controvertido, debatido…/+ contestado, replicado, argumentado, rebatido…

Importante: Para vincular esta figura retórica a la imagen fotográfica deberían encontrarse en el discurso adjetival los siguientes adjetivos: *preguntado + respondido*.

Figuras de supresión

Resulta difícil trasladar las **figuras retóricas de supresión** a un plano específico de la imagen. La fotografía por sí sola es capaz de representar una omisión o supresión de información desde el momento que se decide entablar una conversación con la imagen y no con las palabras. Especialmente laboriosa es la tarea de hallar un nexo de unión de palabras e iconos de la imagen, un modo de combinar vocablos o frases y encontrar en su forma una belleza innegable. Sin embargo, la descripción de la imagen debería encontrar el camino para definir similitudes entre ambos campos: la imagen fotográfica y la propia definición de la figura retórica.

1-Acronía: Ausencia de dimensión temporal observable durante el estudio de los hechos lingüísticos. Modificación cronológica de los sucesos acontecidos en el discurso.

- **Vínculo**: modificado, cambiado, rectificado, variado…

2-Aféresis: Consiste tanto en suprimir letras al principio de la palabra como en repetir una o varias palabras al final de los versos de una estrofa. Es lo contrario que la anáfora.

No digáis que la muerte huele a nada,

que la ausencia de amor huele a nada,

que la ausencia del aire, de la sombra huelen a nada.

(Vicente Aleixandre)

- **Vínculo**: supresión, anulación, eliminación, abolición, erradicación, omisión, interrupción… / reiteración, repetición, repetido, insistente, reiterado, redundante, insistido, frecuente…

3-Agramaticalidad: Son aquellos registros que no se consideran aceptados o no se consideran aceptables, ya que no provienen de una gramática dada. Por ejemplo *Quiero agua ahora* se considera aceptado mientras que *querer agua aquí* se considera incorrecto o incompleto.

- **Vínculo**: incompleto, desordenado, (poco) estructurado o desestructurado…

4-Apócope: Supresión o desaparición de sonidos en aras de encontrar mayor musicalidad a las palabras. El adjetivo va a complementar al sustantivo (ya que concuerda en género y número) de dos maneras diferentes;

1. Directamente: o lo precede o lo sigue. El adjetivo va a realizar la función de modificar o complementar el sustantivo. Ejemplo: *alto voltaje / voltaje alto*

2. Indirectamente: se realiza a través de un verbo. En este caso el adjetivo puede comportarse como atributo o como predicado. En ambos casos debería concordar con el sustantivo. Ejemplo: *Pedro está triste* (Atributo) *La niña salió ilesa* (Predicado)

- **Vínculo**: supresión, anulación, eliminación, abolición, erradicación, omisión, interrupción…

5-Asíndetón: Afecta a la forma de la frase en el momento que debemos juntar grupo de palabras, palabras de forma enumerativa, pero omitiendo los nexos que entre ellas se acoplan. De este modo se consigue mayor dinamismo en la forma.

Al fin ninfas, jardines y vergeles,

cristales, palmas, yedras, olmos, nogales,

almendros, pinos, álamos, laureles.

(Balbuena)

- **Vínculo**: sustituido, remplazado, relevado, suplido…

6-Braquilogía: Omisión de una palabra completa y representada mediante tres puntos suspensivos, y manifestada durante la lectura del texto, para enfatizar la ausencia en cuestión.

Esta fatiga de mi cuerpo comienza a ser tan larga…(Gutiérrez y Hermosillo)

- **Vínculo**: sustituido, remplazado, relevado, suplido, omitido, suprimido, excluido…

Importante: sustituir + omitir

7-Elipsis: Figura que omite expresiones que la gramática exige pero que no es necesario que aparezcan para captar el sentido. Se sobreentiende según el contexto.

¡Si volviera a tenerlo!/Este libro no te gustaría (si lo leyeras)/ Estaba tan contenta! (Elipsis comparativa)/ La rosa más deseada es la (rosa) de fuego/

Es muy común omitir los verbos copulativos, para dar así un énfasis retórico.

Verdaderamente cualquier imagen debe contener una elipsis implícita, ya que al tratarse de imágenes connotativas o con significado implícito, de alguna manera contienen información no dada aunque sí supuesta. Es un recurso muy usado y habitual. Se suele enfatizar con la elipsis un ápice de fuerza, viveza, dinamismo, rapidez, pasión,…

- **Vínculo**: (significado) oculto, escondido, cubierto, tapado…

8-Encabalgamiento: Consiste en que la construcción gramatical rebase los límites de la unidad métrico-rítmica de un verso y abarque una parte de la siguiente:

La muerte es un suplicio

banal, si se compara

con este andar a tientas

tras una sombra vaga.

(Nicolás Guillén)

Afecta a la forma de las frases. Afecta a la armonía del paralelismo entre las estructuras rítmica, métrica y sintáctica. Se puede incluso llegar a separar las palabras;

…y mientras misera-

blemente se están los otros abrasando…(Fray Luis de León)

Sirve para apoyar la ambigüedad, puede estimular a una velocidad de lectura mucho más dinámica, además de la pasión que se deje entrever. El encabalgamiento va a negar el metro y el ritmo y de alguna manera aboga por la vuelta a la prosa, ya que huye un poco de las características del verso.

En resumen y trasladando esta figura a las formas visuales, se podría decir que cualquier elemento que continúe con la imagen anterior o posterior dejaría vislumbrar un encabalgamiento evidente. Es una continuación llevada a la imagen fotográfica. Por

ejemplo, las imágenes de Helena Almeida que contienen una línea indefinida de algún modo ocultarían una continuidad exacerbada.

- **Vínculo**: continuado, prolongado, anterior, posterior…

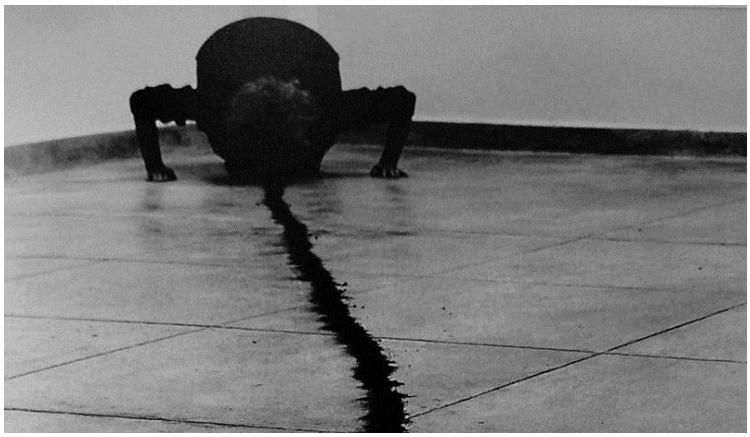


Imagen 36. Serie *Dentro de Mim*. Adaptado de H. Almeida, 1998.
Recuperado en abril, 2013, http://www.helgadealvear.com/web/index.php/helena-almeida/

9-Litote: Consiste en afirmar cuando verdaderamente queremos emitir un juicio negativo. Es el resultado de una suavidad de juicio, ya que resulta más agresivo negar con profundidad que afirmar (aunque el resultado sea el mismo). Es una especie de eufemismo:

Conoce usted poco este problema = No tiene ni idea del problema

También se puede asociar a la ironía: *No es tonto* = Es muy inteligente

Por ello es que para apreciar y analizar un litote como se merece, el contexto en el que está insertando es crucial para un correcto análisis. No tenerlo en cuenta u obviarlo sería un gravísimo error, ya que verdaderamente es el que marcará el sentido real de las palabras.

- **Vínculo**: confuso, revuelto, desordenado…

10-Parataxis: Relación entre las oraciones que se yuxtaponen sin que entre ellas exista subordinación. Coordinación o yuxtaposición oracionales.

- **Vínculo**: yuxtaposición, acercamiento, aproximación, unión, aplicación…

11-Preterición: Figura que consiste en omitir u ocultar lo que se está diciendo.

"Nada diré de su lujuria, nada de su insolencia, nada de sus maldades y torpezas; sólo hablaré de sus usuras y concusiones" (Cicerón)

- **Vínculo**: incongruente, inconexo, incoherente…/oculto, escondido...

12-Reticencia: Omisión de una expresión que producirá ruptura en el discurso, y por lo tanto dejará inacabado el sentido de éste. Se usarán los puntos suspensivos para sustituir lo que resulte embarazoso. En el caso de la imagen, los puntos suspensivos serán sustituidos por iconos denotativos de suspense. Estructuras gramaticales incompletas.

…hombres como yo

No ven: basta que imaginen,

Que sospechen, que prevengan,

Que recelen, que adivinen,

Que…No sé cómo lo diga

(Calderón)

Aquí existirá una omisión completa de la idea, afectando a la lógica del discurso. Por ello es que el resto de las palabras deberían dejar entrever aquella idea completa y omitida.

- **Vínculo**: omitido, escondido, sustitutivo…

13-Silencio: Figura que omite expresiones que la gramática exige pero que no es necesario que aparezcan para captar el sentido. Se sobreentiende según el contexto.

¡Si volviera a tenerlo! / Este libro no te gustaría (si lo leyeras) / *Estaba tan contenta!* (Elipsis comparativa) / *La rosa más deseada es la* (rosa) *de fuego /*

Es muy común omitir los verbos copulativos, para dar así un énfasis retórico.

Cualquier imagen debe contener una elipsis implícita, ya que al tratarse de imágenes connotativas o con significado implícito, del mismo modo contienen información no dada aunque sí supuesta. Es un recurso frecuente y habitual. Se suele enfatizar con la elipsis un ápice de fuerza, viveza, dinamismo, rapidez, pasión,…

- **Vínculo**: omitido, escondido, sustitutivo…

14- Sincopa: Abreviar palabras al suprimir letras intermedias. *Navidad* = Natividad

Se omiten estas letras intermedias, con el propósito de reducir el número de sílabas de un verso y ajustarse así a la métrica.

En su posible traslado a la imagen fotográfica se encontraría esta figura en cualquier elemento que ayudase a encuadrar la imagen en unos límites, como podrían ser las líneas horizontales y verticales de la misma fotografía (con el fin de perseguir el posible supuesto de "ajustarse a la métrica"), siendo forzados o no. Aparece durante la omisión intermedia de los objetos, siendo los mismos pero faltándoles alguna razón de ser.

- **Vínculo**: eliminado, ajustado, forzado, encuadrado…

15-Sinécdoque: (Ver fig. de adición número 42)

16-Suspensión: Figura que omite expresiones que la gramática exige pero que no es necesario que aparezcan para captar el sentido. Se sobrentiende según el contexto.

¡Si volviera a tenerlo! / Este libro no te gustaría (si lo leyeras) / Estaba tan contenta! (Elipsis comparativa) / La rosa más deseada es la (rosa) de fuego /

Es muy común omitir los verbos copulativos, para dar así un énfasis retórico.

Verdaderamente cualquier imagen debe contener una elipsis implícita, ya que al tratarse de imágenes connotativas o de significado implícito, de alguna manera contienen información no dada aunque sí supuesta. Es un recurso muy usado y habitual. Se suele enfatizar con la elipsis un ápice de fuerza, viveza, dinamismo, rapidez, pasión…

- **Vínculo**: (significado) oculto, escondido, cubierto, tapado…

17-Tautograma: Poema o verso construido con palabras que empiezan todas con la misma letra. Habitual en la antigüedad latina, Edad Media y siglos XVI y XVII.

- **Vínculo**: reiteración, repetición, repetido, insistente, reiterado, redundante, insistido, frecuente…

Importante: repetición *exacta* en una serie de imágenes pertenecientes al mismo proyecto.

18-Tautología: Redundancia o insistencia del mismo significado en diferentes significantes, total o parcialmente sinónimos.

Lo vi con mis propios ojos

En ocasiones es debido a la ignorancia de la etimología de una palabra.

Tuve una hemorragia de sangre

Vivo la vida

O cuando son incluidos complementos no requeridos gramaticalmente.

Detén me a ese chiquillo!!!

Te lo trataré bien!!!

- **Vínculo**: redundante, reiterado, enfatizado, insistente, frecuente…

19-Tmesis: Altera el orden gramatical de los elementos del discurso al intercambiar las posiciones sintácticas de las palabras (alteración del orden de los elementos en el lenguaje fotográfico, por ejemplo referido al cambio en prendas de vestir, donde una camisa se sustituyese por pantalón o viceversa).

Es más frecuente en verso que en prosa, pues facilita la construcción dirigida por el ritmo y la consecución de la rima.

- **Vínculo**: descolocado, desordenado, incongruente, absurdo…

20-Zeugma: Manifestación (generalmente) del verbo tan sólo una vez, que se da por sobreentendida en los demás versos.

Tejidos sois de primavera, amantes,

de tierra y agua y viento y sol (sois) *tejidos.*

La tierra (está) *en vuestros pechos jadeantes,*

en los ojos (están) *los campos florecidos*

(A. Machado)

Consiste en la omisión del verbo para enfatizar así la presencia del mismo aunque no aparezca. Ofrece dinamismo y fuerza pasional a las palabras.

Puede suprimirse más de un verbo, entonces se dice que es sintácticamente complejo.

Los niños corren, las palomas vuelan,

Carreras, relámpagos blancos, ínfimas desbandadas.

(Sartre)

Podría estar condicionado también por metáforas.

Verter mi sangre después de (verter) *mis lágrimas.*

- **Vínculo**: sustitutivo, sustituto, suplente…

Figuras de sustitución

1-Acrónimo: Adhesión del conjunto o serie de siglas como si de una palabra se tratase: UEM/UAM (Universidad Europea de Madrid / Universidad Complutense de Madrid)



Imagen 37. Campaña publicitaria *Absolut Gourmet.*
Recuperado en abril, 2013, http://www.absolutdrinks.com/es/

Imagen 38. Campaña publicitaria *Absolut Bangkok.*
Recuperado en abril, 2013, http://www.absolutdrinks.com/es/

Imagen 39. Editorial de moda High-Style, Vogue Italia . Adaptado de imágenes de T. Walker, 2010.
Recuperado en abril, 2013, http://www.vogue.it/en/magazine/vogue-supplements/2010/09/vogue-unique-story-high-style

Figura 29. Representación de acrónimo visual. Fuente propia

También sería un acrónimo el pronunciar cada una de las letras de una abreviación U-CE-EME (UCM)

- **Vínculo**: abreviado, breve, corto…

2-Alegoría: Conjunto de elementos figurativos que guardan paralelismo con un sistema de conceptos y realidades. Este recurso permite pasar del sentido literal o aparente, a un sentido más profundo o alegórico. Implica ambigüedad inicial por la presencia de dos interpretaciones simultáneas, aunque el receptor va a reconocer tan sólo una como la vigente.

Recurrir a la alegoría conlleva expresar un pensamiento de modo poético para establecer así una correspondencia entre elementos imaginarios. En la *Divina Comedia* de **Dante Alighier**i, coexiste un primer sentido literal de las palabras (aunque para él de menor valor), con un sentido alegórico (que lo define como la ***verdad oculta bajo una mentira***, por ejemplo, *Orfeo amansa las fieras con su cítara* viene a decir que el hombre con su poder de palabra y la voz podría mover montañas e incluso convencer a los más intransigentes e irracionales).

- **Vínculo**: fábula, mentira, oculto…

3-Alusión: Expresar una idea para que el receptor entienda otra diversa. Relación estrecha entre lo que se dice y lo que no se dice pero es evocado.

Todo lo que se toca se convierte en oro = Personas hábiles para los negocios
(Aludiendo a la fábula del rey Midas)

Afectará a la lógica ordinaria del significado. Su efecto produce profundidad, exigiendo a su vez un lector erudito.

Sólo de los médicos ninguno ha habido con don (= Tratamiento), *pudiendo tener muchos; mas todos tienen don de matar, y quieren más din* (dinero) *al despedirse que don* (Tratamiento respetuoso) *al llamarlos.*

(Quevedo)

- **Vínculo**: aludido, alusión, referido, referencia, remitido…

4-Ambigüedad: Encontrar más de una interpretación simultánea. Crea atmósferas de incertidumbre en el lenguaje literario, pero generando confusión en el lenguaje práctico, por lo tanto obstaculizará la comunicación.

Es necesario precisar que la presencia de *incertidumbre* no generada por equívoco sintáctico sino más bien por falta de información o determinación no implica *ambigüedad,* sino más bien cabalidad del enunciado.

- **Vínculo**: ambiguo, confuso, dudoso…

5-Animalización: Atribuir a los seres humanos características de los seres irracionales.



Imagen 40. Bernabé Méndez, Superhéroes series. Adaptado de D. Pinzón, 2007. Recuperado en abril, 2013, http://www.dulcepinzon.com/superheroes.htm



Imagen 41. Minerva Valencia, Superhéroes series. Adaptado de D. Pinzón, 2004-2007. Recuperado en abril, 2013, http://www.dulcepinzon.com/superheroes02.htm

Figura 30. Representación de animalización visual

- **Vínculo**: animalizado, transformar, alterar…

6-Antífrasis: Oposición con el fin de burlarse del significado a través de la forma de las palabras. Consiste en aludir a cualidades opuestas a las uno mismo posee. Es necesario un *contexto* bien tenido en cuenta.

Honrar padre y madre, siempre les quité el sombrero

Hay dos interpretaciones:

1- *quitarse el sombrero* como sinónimo de cortesía y respeto.

2- *quitar el sombrero* en el sentido de despojar todos sus bienes, ya que quien habla es un avaro.

Estará continuamente en relación con el oxímoron y la paradoja.

Vaya que está limpia esta habitación (Sugiriendo lo sucia que está la pocilga)

Existe una variedad denominada **Asteísmo**, que es la empleada al narrar chistes:

"A la prematura muerte de mi abuelita a la edad de noventa años". (Gutiérrez Nájera)

En realidad este ejemplo constituye un elogio de ingenio.

También nos encontramos con un tipo de exageración burlona de los rasgos de un personaje, denominado **Caricatura**.

- **Vínculo**: chistoso, irónico, burlesco, satírico…

7-Antonomasia: (Ídem Sinécdoque, Ver fig. de adición número 42)

8-Calambur: Juego de palabras que consiste en que dos frases se asemejen por el sonido y se diferencien por el sentido.

"A este Lopico lo pico" (Góngora)

- **Vínculo**: asemejado, parecido, reiterado, repetido…

Podría tratarse de una imagen fotográfica donde apareciesen elementos diferentes pero al ser trasladados al lenguaje formal fuesen considerados el mismo sonido o concepto similar.



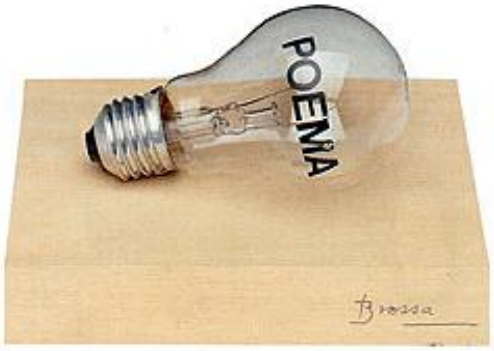


Imagen 42. Plat de plat. Adaptado de J. Brossa, 1986.
Recuperado en abril, 2013,
http://www.joanbrossa.org/obra/brossa_obra_instalacions.htm

Imagen 43. Poema objecte. Adaptado de J. Brossa **.**
Recuperado en abril, 2013, http://www.joanbrossa.org/obra/brossa_obra_instalacions.htm

Figura 31. Representación de calambur visual.

9-Catacresis: Figura que altera el significado de las expresiones. Es importantísimo tener en cuenta el contexto, ya que éste podría implicar otra serie de figuras. *"Mi casa es un palacio"* además de ser tropo, es una *metáfora* si se considera una transferencia de denominaciones por analogía; *hipérbole* en la adición o exageración del significado, o incluso *ironía* si se percibe como casa = choza, pocilga.

- **Vínculo**: alterado, cambiado, transformado…

10-Comparación: Realzar un objeto o fenómeno, manifestando una comparación o analogía según las cualidades de uno con otros. No existe cambio de significado y el nexo significativo se representa a partir de partículas como *cual, tal, parecer* o *así.*

…porque se cae su cuerpo

como la fruta madura.

(Violeta Parra)

Cualquier descripción no tiene que resultar una figura retórica. *María es tan guapa como su madre* en primera instancia precisa del conocimiento del contexto ya que

podría tratarse de una **ironía** si la madre de María fuese horrorosa. En cualquier caso la comparación o símil deberían poseer apariencia metafórica para constituir una figura retórica.

Para que se produzca un símil o una comparación debería también producirse un factor sorpresa de la designación. Si se refiriese a cualquier apariencia convencional entonces no habría figura retórica.

La comparación está muy próxima a la metáfora y si se omitiese la designación comparativa probablemente aparecería la metáfora. Esto se debe en gran medida a que tanto la metáfora como la comparación van a expresar una analogía.

- **Vínculo**: similitud, analogía, comparado, (como…= comparación = símil)…

11-Dilogía: Repetición de una palabra que posee dos significados.

…salió mi padre de la cárcel con tanta honra, que le acompañaron doscientos cardenales, sino que a ninguno llamaban señoría… (Quevedo)

Significado 1 *Cardenales*: Dignidad eclesiástica

Significado 2 *Cardenales*: Manchas por golpes en la piel

Se usa habitualmente tanto en el lenguaje coloquial (broma) como en la literatura (produce ambigüedad, por lo tanto función poética).

- **Vínculo**: polisémico…

12-Epifonema: Sentencia final que envuelve cierta moralina referente al discurso dado. Dar u ofrecer un veredicto aleccionador con el fin de manifestar un saber.

Porque ese cielo azul que todos vemos

ni es cielo ni es azul. Lástima grande

que no sea verdad tanta belleza."

(Lupercio Leonardo de Argensola)

No hay bien que en mal no se convierta y mude;

La mala hierba al trigo ahoga y nace

en lugar suyo la infeliz avena

(Garcilaso)

Lausberg lo define como sentencia (1993). La imagen fija con un fin aleccionador sería el recurso que habitualmente utilizan las campañas publicitarias de concienciación.



Imagen 44. Campaña publiciatria *Amnistía Internacional*. Adaptado por J. W. Thompson Ag.- Venezuela, 2009.
Recuperado en abril, 2013, http://amnistia.me/photo/vidas-perdidas?context=album&albumId=2262821%3AAlbum%3A105994

Figura 32. Representación de epifonema visual

- **Vínculo**: (dar una lección) adiestrado, amaestrado, ejercitado…

13-Eufemismo: Sustitución de una expresión dura, vulgar o grosera por otra suave o más elegante con el fin de lograr cortesía (nombrar "jefe" al taxista), respeto (su señora = su mujer), para suavizar un defecto (grande = gordo), tabú social (amigo = amante), razones políticas (marginados = pobres).

Se logra a través de otras figuras retóricas como la sinonimia (equivalencia), perífrasis (1 frase = 1 concepto), metáfora (metafórico), alusión (alusión)... Es necesario conocer el fin del texto o hablado.

Pasar a mejor vida = Morirse

- **Vínculo**: suavizado, ablandado, apaciguado, calmado, mitigado moderado, paliado, transformado, dulcificado…

14-Invención: Utilización de expresiones creadas por el propio escritor pero carente de significado. Se conocerá éste según el contexto.

Lo lavaba en sus venas <u>otilinas,</u>

en el chorro de su corazón. (Vallejo)

- **Vínculo**: inventado, imaginado, ideado…

15-Ironía: (Ídem Antífrasis, Ver fig. de sustitución número 6)

16-Metáfora: Identificación verbal real con un concepto imaginario. Se presenta como una concordancia abreviada y elíptica (sin verbo). No se comporta como una comparación ya que de lo contrario se trataría de un simil:

"Sus cabellos **(son)** *de oro" / "El oro de sus cabellos"*

"Implica la coposesión de partes, dada en el plano material o referencial, cuando la metáfora no es lingüística" (Groupe [M], 1978). Surge al darse una asociación entre significantes, cuyos significados guardan entre sí una relación de semejanza parcial. Entonces aparecerá un tercer significado como resultado de la relación entre los términos implicados.

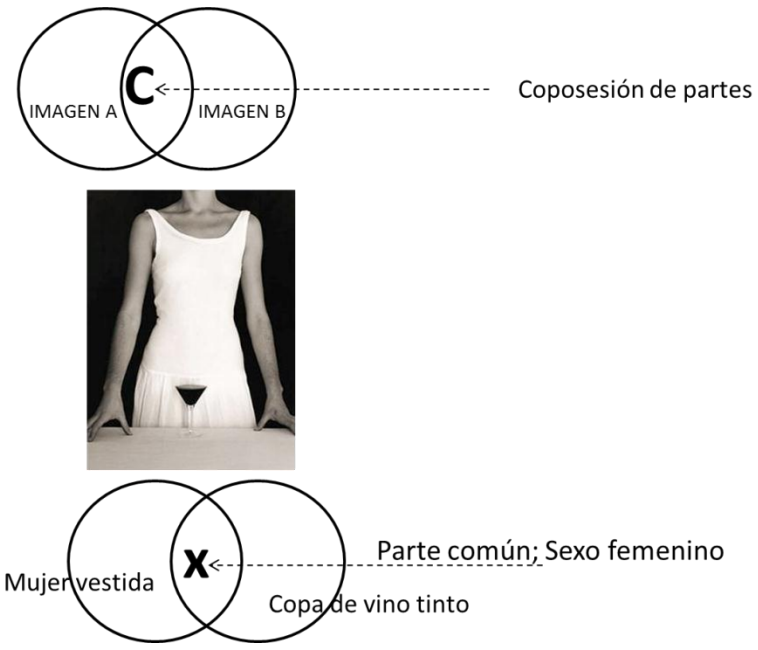


Imagen 45. Adaptado de CH. Madoz.
Recuperado en abril, 2013, http://www.chemamadoz.com/a.html

Figura 33. Proceso de conformación metafórica
Fuente propia

Las partes comunes no podrían ser trasladables al lenguaje corriente, por lo que determinarán una originalidad abundante, dotando a la imagen de cierto impacto y vulnerables de invitar a la observación. Además, en este caso existe personificación o *prosopopeya*. Lo inhumano se humaniza.

En la metáfora no se observa una sustitución de sentidos, sino una modificación del contenido semántico de los términos asociados. Stanford y Wimsatt determinan que será por lo tanto el resultado emergente, un proceso que se pone en marcha cuando un término se ubica en un contexto que no le corresponde. (Beristain, 1995, pág. 309).

- **Vínculo**: metafórico, alegórico, simbólico, figurado…

17-Metonimia: Sustitución de un término por otro.

Eres mi alegría (Causal: la causa de mi alegría)

Tienes corazón (Valor de bondad)

Defendió la cruz (Cristianismo)

Tiemblo al pensarlo (Tengo miedo de pensarlo y por ello tiemblo)

Se conmocionó todo México (todos los mexicanos se conmocionaron)

Perdió la cabeza (Se volvió loco)

En la metonimia el plano del contenido es algo conceptual. Jackobson admite que la metáfora y la metonimia se oponen, ya que la primera sólo afecta a la relación externa y la segunda afecta a la organización interna.

La gran mayoría de la fotografía de "última generación" referencial tratada en esta investigación constituye metonimias básicamente desde el momento en que está siendo retratado un momento. La razón sería que la imagen por sí sola no es más que una captura momentánea y vivida con anterioridad. Si se verifica dicha dotación de significado extra entonces se debería constatar a través de los elementos-iconos que la conforman.

- **Vínculo**: representado, sustituido, omitido (el significado)…

18-Parábola: Breve narración de un suceso con fin didáctico para el lector-espectador y denominado moraleja. Hace crítica de las costumbres y vicios locales o nacionales además de la naturaleza humana.

Normalmente se toma como referencia la fantasía, aunque también puede adquirir un matiz realista, apareciendo como protagonistas animales que conversan con humanos. La fábula o parábola adquiere una estructura artística que produce un efecto estilístico bastante evidente.

- **Vínculo**: fantasioso, vano, fatuo, iluso…

19-Paradoja: Aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, que podrían suponer un absurdo si se tomaran al pie de la letra, aunque respetando la coherencia en su sentido figurado.

"Apresúrate lentamente"

"Vivo sin vivir en mí,

y tan alta vida espero,

que muero porque no muero"

(Santa Teresa de Jesús)

- **Vínculo**: paradójico, absurdo, contradictorio…

20-Perífrasis: Consiste en decir con una frase aquello que podría haber sido dicho con una palabra:

La ciudad de la luz (= París)

En el momento que se citan atributos para referirse a algo muy concreto se está produciendo una pronominación. La perífrasis en ocasiones especifica cierto concepto y poetiza sobre ello:

Concepto: *atardece*

En ámbares claróticos decrece

la luz del sol y ya en el terciopelo

de la penumbra, como flor de hielo,

una pálida estrella se estremece

(Luis G. Urbina)

- **Vínculo**: (sentido figurado) poético, estético, figurado…

21-Paragrama: Juego de palabras constituido a través de los fonemas de la lengua y el intercambio de éstos en medio del discurso. Traslado de letras o palabras en aras de confeccionar una nueva a través de las mismas. En el caso de no ser una transformación exacta de los vocablos, palabras o fonemas sería un paragrama:

Su Majestad, la ruina de Inglaterra...

Salvador Dalí inventó la palabra "aviDa dollarS" para referirse a una codicia que él mismo se atribuía. En este caso sí sería un anagrama;

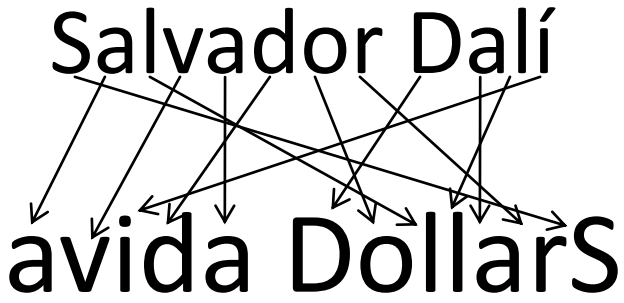


Figura 34. Paragrama lingüístico

Recuperado en abril, 2013, http://www.descubrirelarte.es/tag/avid-a-dollars

La permutación de los fonemas es indiferente, ya que no está regido este movimiento por ningún convencionalismo simétrico o por regularidad alguna. Una variedad de paragrama es la paranomasia, es decir, cuando sólo se sustituye una letra en alguna palabra.

- **Vínculo**: invertido, cambiado, modificado, oculto…

22-Paráfrasis: Enunciado que describe el significado de otro enunciado. No se agregará ningún concepto novedoso en esta descripción, tan sólo sinónimos, por lo tanto la interpretación del texto es libre. Proporciona el significado denotativo de un lenguaje

connotativo. Una metáfora podría estar explicada por otra metáfora, por ejemplo la Biblia, o algún texto griego.

- **Vínculo**: esclarecedor, especificativo, explicativo, aclaratorio, (making of)…

23-Préstamo: Intercalar o introducir en el discurso términos pertenecientes a otras lenguas. Guarda cierta similitud con el arcaísmo. El propósito reside en encontrar matiz pintoresco.

"Never ever clever lever sever ah la rima"

(Salvador Novo)

En la imagen fotográfica se podría vincular con la aparición de cualquier elemento rápidamente percibido como foráneo y necesario para el análisis y comprensión de la imagen en cuestión.

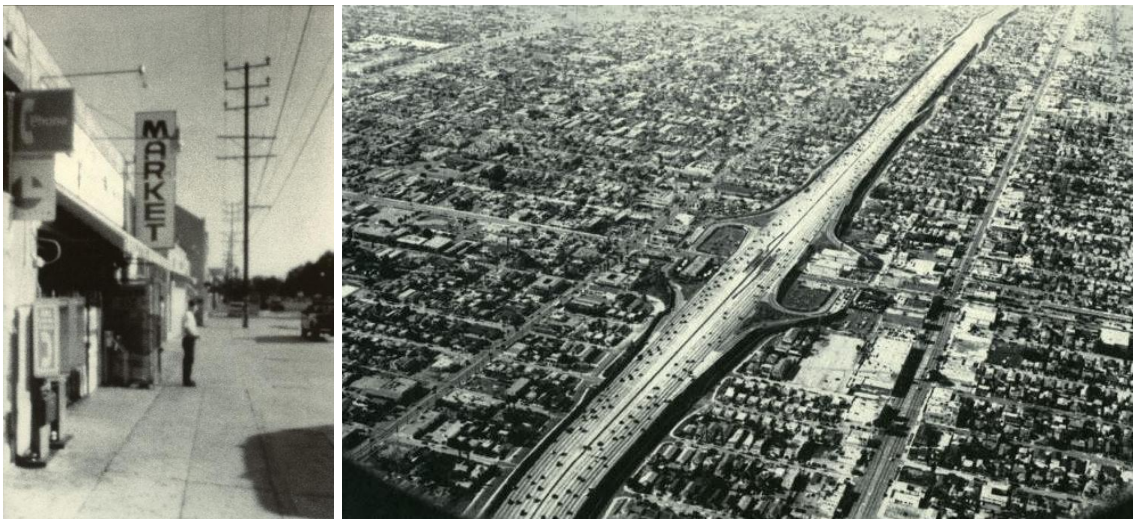


Imagen 46. Serie *Smoke and mirrors*. Adaptado de G. Zuili, 2007-2009, Los Ángeles. Recuperado en abril, 2013, http://www.agencevu.com/exhibitions/index.php?id_expo=403

*Imagen 47***.** Serie *Smoke and mirrors*. Adaptado de G. Zuili, 2007-2009, Los Ángeles. Recuperado en abril, 2013, http://www.agencevu.com/exhibitions/index.php?id_expo=403

Figura 35. Representación de préstamo visual
Fuente propia

- **Vínculo**: extranjero, foráneo, forastero…

24-Refrán: Sentencia aleccionadora que funciona como una regla formulada con claridad, precisión y concisión. Resume un saber científico, médico o jurídico.

La ley es dura, pero es la ley.

Quien mal anda, mal acaba.

Si tiene un toque popular, entonces se denomina refrán, adagio o proverbio.

No por mucho madrugar amanece más temprano.

Tras la intención didáctica, se encuentra cierto matiz humorístico y poético en las *Greguerías* (1917) de Ramón Gómez de la Serna. Se consideran aforismos por su componente irónico y carácter metafórico.

- **Vínculo**: aleccionador, jurídico, médico…

25-Sinestesia: Metáfora que consiste en asociar sensaciones que pertenecen a estados sensoriales. Estados procedentes de los sentidos pero llevados a cabo a partir de la imagen.

Resbalo por tu tarde como el cansancio por la piedad de un declive. (Borges)

Resbalar = Experiencia física / **Tarde** = De orden temporal / **Cansancio** = Experiencia física

Pesa diez años de más. (Pottier)

Se asocian peso y tiempo.

- **Vínculo**: sensitivo, sensorial, físico…

26-Sentencia: (Idem Refrán, Ver fig. de sustitución 24)

27-Silepsis: Aparentemente encontramos una falta de concordancia gramatical, de género, persona, tiempo o número.

1. *Su santidad está enferma/ Un gran número de personas llegaron / Ustedes desean?*
2. *Vuestra majestad está equivocado (de género).*

- **Vínculo**: incongruente, incoherente, ilógico, desestructurado…

28-Símbolo: Si representa alguna cosa contraria a la que verdaderamente es, entonces nos referimos al símbolo o signo. Saussure cambió la definición de representante y representado por significante y significado en su teoría lingüística.

Es decir, que este signo no va a relacionar un nombre con una cosa, sino más bien un concepto con una imagen acústica…

- **Vínculo**: simbólico, icónico, alegórico, metafórico…

Figuras de permutación

1-Anacronía: Desorden del relato, teniendo en cuenta su orden lógico. Desplazamiento de los hechos.

En la imagen fotográfica o cinematográfica se puede observar cómo diversos directores de cine han apostado por un montaje anacrónico donde el orden de las secuencias no posee la estructura clásica, e invierten la misma con un fin poético en aras de crear cierta expectación en el público.



Imagen 48. Irreversible. Adaptado de Rossignon, Ch. (Productor), y Noe, G.(Director). (2002). [Película]. (Disponible en Nord-Ouest Productions / Eskwad / 120 Films / Les Cinemas de la zone / Studiocanal)

Figura 36. Representación de anacronía visual

- **Vínculo**: desordenado, descolocado, incongruente (temporalmente)…

2-Anacronismo: Incoherencia producida por situar un evento en una época en la que no corresponde.

- **Vínculo**: inadecuado, desplazado, descolocado…

3-Anagrama: (Ídem Paragrama, Ver fig. de sustitución número 21)

4-Conmutación: Consiste en invertir el orden de la cadena discursiva, siendo ésta palabras, fonemas, frases u oraciones. El narrador puede referirse a sí mismo aunque en tercera persona o modificar el orden de palabras o fonemas.

"Se te lengua la traba"

Atribución de complementos a estructuras diversas a las que marca la estructura gramatical.

En tan dulce amanecer,

hasta los árboles cantan,

los ruiseñores florecen

y las mismas piedras bailan…(Pedro de Espinosa)

- **Vínculo**: invertido, cambiado, modificado, oculto…

Importante: Siempre referido a una cuestión física del lenguaje, es decir, modificar literalmente la posición lógica de las palabras, frases, oraciones, monemas o fonemas.

5-Endiadis: Remplazo del epíteto de un sustantivo por un sustantivo que añada la conjunción. Siempre con un fin de enfatizar algún rasgo característico de la persona, objeto o cosa. Separamos la lógica gramatical para situar a ambos en un mismo plano de importancia.

"Observé la hormiga y su laboriosidad" en lugar de "Observé a la hormiga laboriosa".

- **Vínculo**: invertido, cambiado, modificado, oculto…

6-Inversión: Variación del orden gramatical de los elementos del discurso al intercambiar el orden sintáctico de las palabras. Será más frecuente en verso que en prosa, ya que puede ayudar al ritmo y a la construcción de la rima.

- **Vínculo**: invertido, cambiado, modificado, oculto…

7-Metátesis: Juegos visuales que consisten en modificar el orden de las letras en las palabras o incluso el de las letras en las frases.

Tesbea: Ve a llamar los pescadores que en aquella choza están.

Catalinón: Y si los llamo, ¿Vernán?

Tesbea: Vendrán presto. No los ignores.

(Tirso de Molina)

"La medusa solando chulapada" = La medusa chupando solapada.

(Cortázar)

A diferencia de las otras figuras de permutación, ésta se va a diferenciar porque supone ante todo un juego, dando como consecuencia o resultado una reversión semántica que las haga un poco más susceptibles de sufrir un significado ambiguo.

- **Vínculo**: invertido, cambiado, modificado, oculto…

8-Palíndromo: Oración capaz de ser leída de atrás hacia delante sin sufrir cambios en el significado.

Ave, Eva

Roma tibi subito motibus ibit amor

La ruta no natural

Se es o no se es

Aire solo sería

Si vivo no vivís

Amo la pacífica paloma

Adán no cede con Eva y Yavé no cede con nada

Amar, ¿dará honor a varón o hará drama?

Adán no calla con nada.

Nada, yo soy Adán

(Guillermo Cabrera Infante)

- **Vínculo**: capicúa…

9-Paréntesis: Consiste en introducir una frase entera en medio de otra.

Murió en Atenas mi hijo

(Ay, infeliz prenda amada,

no el referir me avergüence

tu muerte, que no desaira

su queja el que la pronuncia

a vista de la venganza):

y aunque mi valor pudiera…

(Sor Juana)

- **Vínculo**: introducido, añadido, solapado...

10-Retruécano: (Ídem Quiasmo, Ver fig. de adición 34)

11-Sínquisis: Orden caótico de las palabras en una frase. Similar al hipérbaton y el quiasmo pero con la diferencia de que en éstos no coexiste el caos sino simplemente el desorden.

Los fuegos pues el joven solemniza

mientras el viejo tanta acusa tea

al de las bodas dios, no alguna sea

de nocturno Faetón carroza ardiente,

y miserablemente

campo amanezca estéril de ceniza

la que anocheció aldea.

(Góngora)

- **Vínculo**: alterado, cambiado, modificado, trastocado…

Importante: matiz caótico

Tras concluir el registro de todas las figuras retóricas que serán estimadas en la labor de conexión y vinculación del adjetivo-recurso estilístico, se considera de especial relevancia el hecho de cuestionar, antes de proceder con el ejercicio, **¿en qué medida aceleraría el proceso creativo la estimación de la existencia de alguna/s figuras estilísticas? ¿Son verdaderas propuestas retóricas las que se plantean en los formatos gráficos actuales?**

¿El concepto de poesía visual convierte al espectador en figura activa frente al análisis de la obra fotográfica, exigiendo resultados atrayentes e impactantes debidos a la repercusión que suscitan?

¿Qué es lo novedoso en este concepto?

Para esta sección donde se ha producido una revisión teórica se agradece la enorme ayuda referencial vertida fundamentalmente por Helena Beristain (1995), H. Lausberg (1980), Real Academia Española (2010), Francisco García García, catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Universidad Complutense de Madrid y el doctor en Filología Hispánica Ángel Romera.

2.3 Poética

Parece adecuado comenzar este apartado con una sentencia que emite **Claudio Marra** (1981), que afirma que la *fotografía, por la posibilidad que ofrece, da la ocasión al narrador de explicitar una poética que por lo tanto debería subliminarse en un cierto modo de escritura.*

Quien escribe utiliza las palabras con un fin informativo divulgativo. Pero quien expresa a través de las reglas que un sistema lingüístico confecciona con una finalidad de interactuación entre seres comunicacionales, siendo además capaz de dotar al mismo con una belleza en la forma, entonces evidentemente deleita al receptor.

¿Qué hace suponer que una disciplina, como lo es la fotografía, no considera la belleza que la realidad retratada le ofrece? Marra cuestiona un planteamiento e invitando a la reflexión permite poner en duda los convencionalismos que excluyen a la imagen fija de formar parte de un universo poético. Los símbolos que conforman un

mensaje están repletos de sentimientos, de emociones, de cargas simbólicas, pero también rebosantes de palabras, de signos lingüísticos, de reglas gramaticales que conllevan una forma lógica de existir y sin aceptar en ningún caso la confusión que el mal uso de ellos provocaría. La fotografía probablemente se origina como resultado de una actividad científica, pero ¿qué hace pensar que esa lógica formal que contiene cualquier tipo de lenguaje no pueda corresponder a este sistema de coordenadas denominada técnica fotográfica? El funcionamiento es el mismo y los resultados también.

Se debe empezar a considerar que la fotografía contiene categorías y como tales, cada una de ellas se comporta y conforma de modo diverso. El lenguaje es utilizado para comunicar globalmente cualquier tipo de información. Sin él, se limitaría enormemente la capacidad de recabar conocimiento. Pero el lenguaje también considera universos diversos la novela, un ensayo, un informe científico e incluso un poema escrito en verso y que utiliza sus propias reglas de actuación, haciendo aparecer elementos específicos para su "quehacer". (Véanse las **figuras retóricas.**)

Utilizando el lenguaje de la imagen como una simple variación de la lingüística o considerando aceptable la adquisición de sus reglas por parte de la fotografía, se conseguiría verificar el comportamiento similar que todo sistema de creación con fines comunicacionales tiene. Y si se ahonda aún más en las partes que componen la lengua, entonces es perfectamente comprensible el porqué de la esencia de esta investigación; sin objetivo de permanecer firme frente a la posibilidad de la **existencia del adjetivo** dentro de la imagen.

Del mismo modo que se considera parte compleja del lenguaje la fotografía procedente de un diario (titular, artículos, crónicas, editorial…), debería asumirse la imagen como elemento potente de significación e inmensa carga emotiva (Barthes, 1982).

2.3.1 Noción y significado de "poética"

La existencia y formalización de la poética se remonta a la antigua Grecia y su referente, Aristóteles, es considerado padre de su concepción y materialización. La poética se ha visto aplicada en el área de las artes consiguiendo transmitir a través de los recursos que produce las mayores sensaciones jamás antes producidas y provocadas. Entender la existencia de la misma es encontrar el mundo más sensible y cargado de significación, en ocasiones perceptible y en otras no tanto.

A pesar de que Aristóteles está considerado el padre de la poética, él mismo acepta que la retórica pueda estar fuera de su alcance. El hecho de la existencia del discurso poético revierte directamente en posicionar a la misma bajo dos estradas

diversas: la cotidianeidad del arte en la comunicación del orador y el arte de la remembranza imaginaria. Es decir ordenar correctamente las ideas en el primer caso y exponer las imágenes en el segundo. La *imagen fotográfica* por lo tanto asume una clasificación intrínseca e idéntica a la aquí expuesta a pesar del desfase cronológico entre los postulados aristotélicos y el carácter actual que mejor define la disciplina artística. Por lo tanto se admite la existencia de la poética externa e independiente de la retórica. Más adelante, durante la Edad Media, conformarán la unidad única que las representará de ahí al futuro. Sin embargo es loable considerar los pensamientos de Aristóteles cercanos al razonamiento, asegurando que la retórica establece un punto de conexión con el dilema referente al estilo y a la composición del discurso.

Trasladar las bases del pensamiento retórico a un plano visual es comenzar por la extracción de los elementos organizados en una composición previamente meditada por su autor y asentar las bases de que cada discurso, por pequeño e insignificante que sea, es apto para persuadir.

La literatura se nutre de su concepto y aplica su misma designación para de este modo poder conjugar a través de las palabras una galaxia de significación medida y resuelta gracias a una lógica formal de las reglas que contienen los sistemas lingüísticos. La expresión escrita en ocasiones transforma la normativa pero siempre con un fin medido y premeditado. Es por ello que en esta investigación se aboga por un funcionamiento similar al que utilizan los poetas para construir sus discursos emotivos y sensibles.

No obstante, y trasladando este concepto a la imagen fotográfica, se puede observar cómo, fundamentalmente en los últimos quince años, se ha producido un abuso y uso de la terminología y de la expresión *poética* para definir las obras de los autores visuales, aquellos encargados de reconstruir un espacio a través de las imágenes prácticamente inclasificable. La esencia de este trabajo de investigación se plantea ante todo el propósito del autor tras la construcción de la obra, para de éste modo poder desglosar los diferentes porqués del mismo. Se consideran por lo tanto intrínsecos los siguientes paradigmas:

- Metáfora visual
- Poesía visual

¿A qué se refieren? ¿Cuál es el fin último de quien comienza con esta definición de su análisis?

No parece injusta la inclusión de los poetas en la fotografía; ni tan siquiera surge amenazando con hacer desaparecer los poemas escritos, como aparentemente pudo representar en relación a la pintura y a su "supuesta" acción de destrucción tras el momento de su aparición en el siglo XIX. Sin embargo el crecimiento de un tipo de fotografía cercana a las bellas artes y realizada en los últimos diez años parece contener similitudes considerables, aceptables y cercanas a una realidad casi evidente en la

novedosa forma de expresión que comienza a separarse de la tradicional función periodística y retratada. Se trata de un elemento referencial y representante tradicional de la recreación histórica además de herramienta de construcción en el diseño de diferentes puntos de vista que aunque capturan la realidad también poseen el poder del juego visual.

En primer lugar la poética se conforma como comportamiento conceptual del símbolo icónico (Gentili, 1982). Reduce un concepto a través de las palabras y establece unas normas de actuación, previamente consensuadas por una sociedad o una cultura susceptibles a su entendimiento, para su posterior decodificación. Por ello se crea una conexión difícil de comprender entre el "hacer" y el "ser". Se establecen tres momentos (Anceschi, 1976):

1. **El plano de la precedística**
2. **El plano de la normativa**
3. **El plano de la reflexión idealizante**

Las dos primeras pertenecen seguramente a un universo de reflexión pragmática donde abundarán consejos, los consejos para el buen "hacer" y su correcta elaboración. Su fin último es realizar un producto artístico fotográfico. El tercer plano plantea las reflexiones generales frente a las particulares de la obra y de hacia dónde pretende llegar. Se contemplan las necesidades técnicas que conllevan la elaboración de la obra y también el actuar humano y sus necesidades.

Jakobson (1985) afirma que la poesía y el poeta deben coexistir bajo un acuerdo muy básico que consistiría primeramente en determinar la limitación de los conceptos que definen a los seres humanos (conocimiento, imaginación, comunicación y modo de actuar). La poesía no puede expresarse sin entender el modo de relación que los seres humanos poseen, por ello cualquier designación de la misma que exista no es más que un modo superficial de consulta. Los lingüistas son los encargados de encontrar el verdadero significado o naturaleza de la poesía, alegando una razón de acercamiento a las cuestiones que plantean vivir en una sociedad donde los problemas no son individuales sino que más bien afectan del mismo modo a todos los seres que la componen. Y porque además la poesía está perfectamente vinculada a la lengua.

La importancia mayor de la doctrina Jakobsiana se debe fundamentalmente al tratamiento pretendido de la lingüística como una ciencia empírica y sostenible gracias a la verificación de datos obtenidos. Tratándola de este modo se podría salvaguardar el conocimiento de la misma y sobrevivir a la crisis de las ciencias humanísticas. Es un modo más de concebir un punto de vista científico.

Según establecen los dos poetas Novalis (2005) y Mallarmé (1982), la primera y más grande expresión de poesía es sin lugar a duda el **alfabeto**. Es difícil darse cuenta que las configuraciones diversas al lenguaje, como pudiera ser e*n cuanto a la forma que compone*, también desarrollan una estructura física que se sitúa en los confines de la

poética visual simplemente por su apariencia y no por el significado en sí. En ocasiones se sitúa a la obra de arte "como tal" en una posición artística y sin embargo rodean al ser otros formatos que no fueron construidos con el fin de la contemplación y disfrute sino más bien por la necesidad de existir, pero que sin embargo contienen todos los requisitos propios necesarios para comportarse como una más.

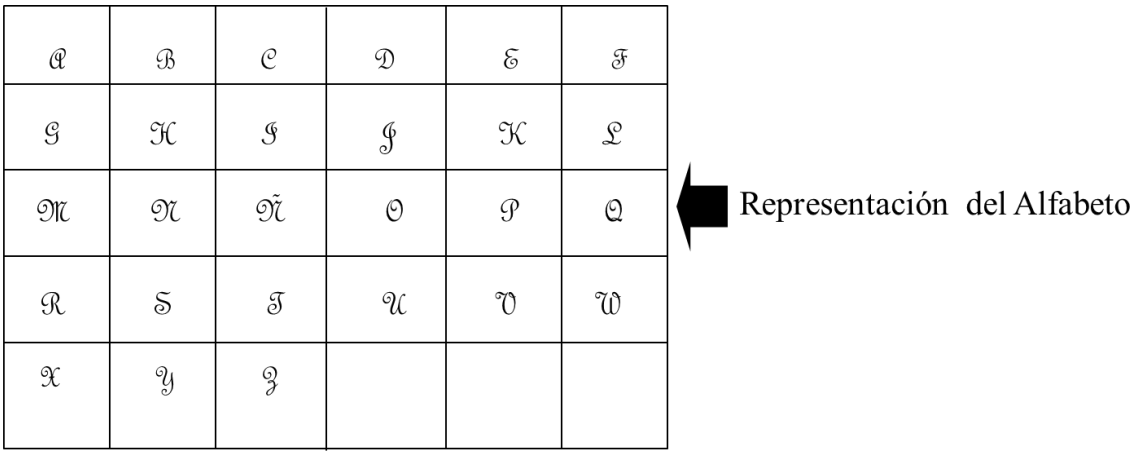


Figura 37. Representación del alfabeto

El poeta que se encuentra frente al *lienzo*, independientemente del formato que realice o la disciplina que desarrolle, posee todo el poder de expresar como lo desee las palabras que se hallan en su interior. Los caracteres que componen un mensaje establecen una serie de combinaciones similares a las numéricas, con el fin de acercarse lo máximo posible a los pensamientos. Tal vez la sensación de no poder transmitir lo que los sentidos comunican de forma irracional y sumida en medio de un caos, resulte un tanto frustrante, pero de esto depende la destreza del poeta por transmitir los la información en forma poética. Si éstos recordasen la formación de las estructuras que componen el sistema estético y que embellecen las palabras, seguramente se acortaría una distancia desconocida pero presente, práctica y sin exclusión del componente creador.

2.3.2 La verdad poética

Comenzar refiriéndose al concepto que define una *realidad* sin realizar un paseo a lo largo de la historia del pensamiento, y de todos aquellos que se plantearon la posibilidad de su existencia, sería como establecer un postulado acerca de la poética de la imagen sin aludir a los creadores de la manifestación lingüística o retórica. Insertar un marco teórico a este respecto hace revisar las fórmulas que residieron y coexistieron con las grandes cuestiones del ser desde tiempos inmemoriales.

La idea que da nombre a la *verdad* ha estado siempre ligada a una serie de juicios que designaron este concepto o simplemente estuvieron vinculados al mismo; el primero se refiere al productivo **beneficio** que resultaba de su utilización y la refutación más absoluta al término contrario. La **congruencia** de quienes eran poseedores de la misma y del justo resultado obtenido. El consenso de quienes realizan una evaluación positiva sobre la presencia de la veracidad revierte directamente en una aprobación popular, ya que quienes establecen las normas se comportan como el poder judicial, siendo el Estado quien asume la ejecución del sistema reglamentado. El valor que aquí vincula a ambas partes conceptuales es por lo tanto la **aprobación** y **conformidad** del porqué de su existencia y los casos en los que se produce. **Desvelar** a la verdad y su localización ha sido siempre el fin último del debate asentado en las diversas culturas. La relación que ha existido con todas las cosas ha estado presente en la filosofía presocrática, es decir, desde el origen y principio del pensamiento filosófico. Como establece la **teoría de la adecuación**, la verdad es la adecuación entre las cosas y el entendimiento.

Sin embargo ha mantenido diversas formalidades, que a través de la reafirmación o negación de las teorías anteriores, han ido dando lugar a otras nuevas;

- Platón/Aristóteles (2009): lo inmutable es la verdad. Lo que muta y no permanece con su forma original se excluye automáticamente del concepto de realidad (idea/forma).

- Santo Tomás de Aquino: la adecuación del intelecto a la forma física es lo que se denomina *verdad lógica*.

- Descartes: la intuición es la base de la verdad absoluta, refutando por lo tanto todo aquello que no se introduzca como tal.

- Kant (2002): el sujeto no es poseedor de cierta verdad cognoscible, por lo tanto el máximo acercamiento que podría tener a esta sería producto de su construcción, estableciendo una conexión entre el caos de las cosas y su ordenamiento.

Tener posesión de tal conocimiento otorga al ser la capacidad de construcción de mensajes certeros y por lo tanto de desarrollo de un sistema lógico, justo y adecuando la coherencia entre el pensamiento del artista, la sensibilidad del poeta y la correcta utilización de las técnicas fotográficas en el mensaje transmitido.

Los mensajes visuales desde el primer instante que deciden existir se encuentran con el símbolo que les otorga la verdadera esencia e importancia. El icono representa el valor del significado de las cosas y no la analogía con el elemento del que actúan como representantes. Es cierto que al coexistir ciertas tendencias, la *razón de semejanza* es discutible, cuestionable y completamente personal por el estudioso que analiza el lenguaje en su máxima expresión. Por lo tanto el metalenguaje posee una importante

carencia que revierte directamente en la ausencia de teorías que cuestionen el icono como parte fundamental del concepto semiótico.

La primera noción que debiera ser resuelta es la **existencia del código** dentro de la imagen visual, fotográfica y aquella cercana a las artes visuales.

La fotografía coexiste con la realidad, con su modo de representación y con los códigos de comportamiento perfectamente reconocibles por el sentido de la vista y del sistema cognitivo. El mecanismo físico y natural que hace que el objeto observado sea transferido al cerebro después de haber atravesado el iris, la retina y su supuesto envío a través de las conexiones neuronales es el resultado correcto de un proceso creado por la naturaleza, con su perfección y a través de la evolución del hombre fundamentalmente. Recurrir al concepto antropológico no desvía el tema, sino que más bien enfatiza la razón del porqué del formalismo en todas las cosas, del protocolo exigente e inalterable de cada una de las fases de todo lo que envuelve al sistema natural. Por ello será necesario un método de análisis general basado en la semiótica y en su estudio de los signos.

El concepto propiamente físico que da explicación al funcionamiento de la vista no hace más que elucidar la parte natural del acontecimiento, sin embargo no es ni la retina ni el iris los que están mirando el objeto, son las personas y su intelecto racional. Los seres humanos poseen una capacidad que en muchas ocasiones se olvida citar y que seguramente sea el requisito más relevante para una correcta interpretación visual; encarnan la figura del agente cultural y su actitud está desarrollada y evolucionada. Por ello es decisivo el punto de vista de Eco (1980), que estima la necesidad de contextualizar la obra poética en su tiempo, para de este modo conseguir la mejor de las interpretaciones semióticas. No es sin embargo hasta el siglo XIX cuando aparece la posibilidad de crear un método científico como el positivista, naturalista… Incluso las artes se pueden llegar a entender como verdaderos procedimientos científicos que admiten los hechos probados y contrastados únicamente. La medición de las disciplinas artísticas ya se reflexiona en el *Congreso Internacional de Matemáticos* celebrado en la ciudad de Bologna (Italia) donde aparece una propuesta en sus actas denominada *A new Criterion of Stability* (Birkhoff, 1928, pág. 1-13) y en la que se examina la posibilidad de medición de la incidencia de una obra artística sobre el espectador a través del factor de orden.

Por lo tanto se entiende que la realidad no es el espacio físico que ocupa un cuerpo, tratando de asentar una idea clara que más tiene que ver con concepción de la realidad que con la ubicación. Pocos momentos son reales y no representaciones. Una prueba de ello es la estrecha relación que las masas tienen con los *mass media*: Fotografía, Televisión, Cine y Radio

Estas cuatro producen y emiten imágenes reales. El sistema radiofónico del mismo modo, aunque más sutilmente ya que su construcción deriva en productos elaborados mentalmente, que por otro lado es inevitable que provoquen pensamientos en formas estáticas ya conocidas. Forma parte de la condición del ser.

Cualquier sistema de representación poética se comporta como una ecuación matemática que establece un sentido real, una aplicación veraz y un modo de comportamiento y construcción dialéctico y deductivo. No excluye por ello la sensibilidad de las palabras, de las imágenes, de los acontecimientos, sino que más bien acelera lo que está por ocurrir. Por ello es que el conjunto de todas las experiencias que un mismo ser experimenta a lo largo de toda una vida se van uniendo en cantidad, para de este modo tener en algún momento que sintetizar lo ocurrido en formas diversas conocidas como signos o códigos (Cassirer, 1998). Y si existiese alguna duda el mayor ejemplo convertido en signo es el **sistema lingüístico**.

Como resultado del análisis deductivo es posible extraer una clara conclusión: los seres humanos no son capaces de enfrentarse a la magnitud de los sistemas que les rodean sino más bien prefieren mediar a través de signos representativos, y por encima de todo, aquellos que simplifiquen el conocimiento comunicado. Las artes no se excluyen de este axioma y como excelentes transmisoras de conmoción prefieren ofrecer versiones visuales que en ocasiones se reducen a una sola imagen física. Cualquiera de esos iconos o signos que relacionan pensamientos debe ser entendido como representantes (Benveniste, 1980) de la disciplina a la que encarnan.

La representación vigente que hoy se contempla como parte de la magia de las artes, no siempre ha existido. La esencia de la materia oculta y susceptible a ser descifrada es lo que atrapa al espectador deseoso de conocer el **metalenguaje** de los mensajes visuales, pero posee un origen que se remonta a no más lejano de la época renacentista. Durante este renacer de la cultura se establece un punto de inflexión en el tratamiento cultural de conceptos relevantes como la perspectiva o también la luz.

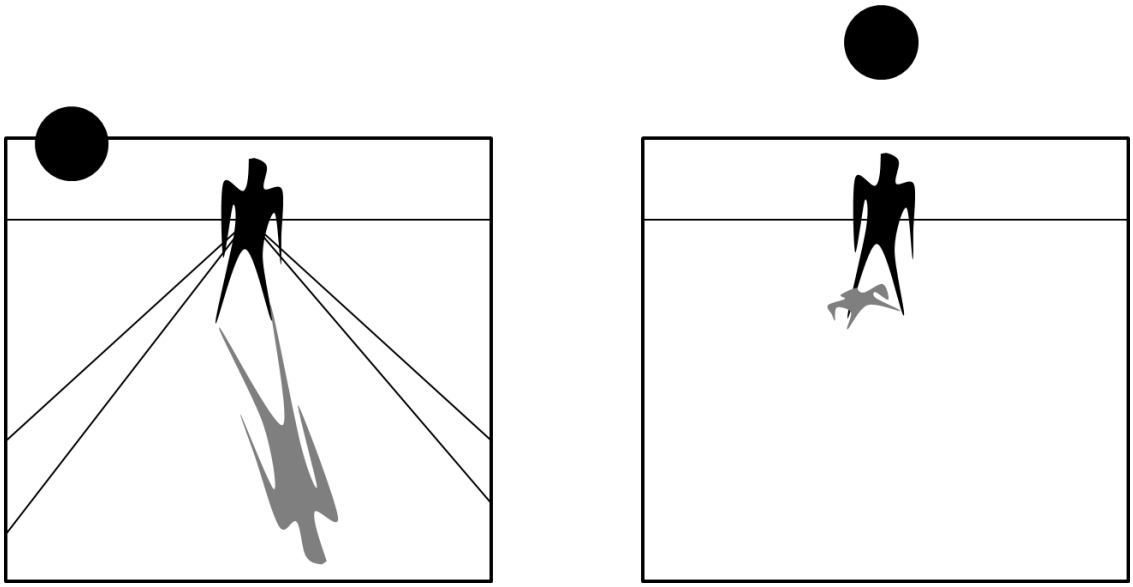


Figura 38. Representación icónica de la luz
Fuente propia

Tal retrato representado de lo real era un modo ficticio de exhibir aquello que era de difícil explicación verbal aunque demostrable a través del sentido de la insinuación visual. El procedimiento referente a la observación es introducido en el mismo periodo, aunque debe esperar al siglo XIX, cuando la abundancia de métodos se implanta en el estudio de las artes y de las ciencias, obteniendo como resultado las medidas exactas de todas las cosas (positivismo, naturalismo,…). La formalización resulta convincente, verificable, argumentada, y por ello surge la necesidad de crear postulados como ecuaciones matemáticas.

La ciencia y el arte se comportan del mismo modo. Ambos son lenguajes construidos y por lo tanto deben mantener paralelismos considerables. La exactitud establece la posición concreta de los elementos y de sus supuestos resultados, dando como efecto la medición del espacio y de su conjunto. Comienza el afán mensurable para dar explicación a los fenómenos acontecidos bajo la influencia humana de las actitudes artificiosas y no procedentes de la naturaleza. El sentido de la vista se comporta como factor determinante para establecer el juicio de la fidelidad o inexactitud.

El sentido de la vista comporta *situarse*, ya que el punto de vista contiene posicionamiento físico y conceptual. Implica una discriminación de otras localizaciones para mantenerse fijo. Este punto de vista que lingüísticamente también coincide con la expresión es capaz de ser inalterable, como si de una forma matemática se tratase. Se debe tener en cuenta que, a pesar del afán por crear un método científico basado en la **observación participante** de las obras de arte para su posterior análisis, la objetividad y verdad absoluta no existen, dotando incluso a la más cercana a éstas del enorme influjo artificioso, ya que la única consideración que se debe contemplar es la que supone que incluso el menor de los objetos fotográficos capturados es fácilmente tratado como un convencionalismo más (Barthes, 1990).

Al igual que los modos de observar la realidad están sujetos a convencionalismos culturales, educativos, contextuales, etcétera, donde la *verdad* mensurada no existe. Es completamente subjetiva y parcial. Todo se esconderá bajo estos parámetros que al mismo tiempo esconden o aparecen representados a través de formas que ayuden a simplificarlo; el **signo lingüístico**. El mensaje poético introduce el mismo modelo científico metodológico capaz de reducir una significación en una sola imagen.

Los mensajes repletos de un alto nivel icónico son susceptibles a ser decodificados. Los niveles de comprensión serán los encargados de poder entrelazar los diversos elementos clave para conseguir de este modo un significado real y no aparente. Del éxito o del fracaso dependerán las lecturas que se acerquen a los juegos simbólicos y sus reales significados concebidos por el poeta. Pero es cierto que la construcción de esas imágenes se basa en convencionalismos estipulados por tradición o en consensuar los mecanismos de conducta. No es natural y por lo tanto resultado de la acción del

hombre. En el caso de la perspectiva poética se establece la regla de Leonardo da Vinci ofreciendo la *intersección plana de la pirámide visual* (Panofski, 2007).

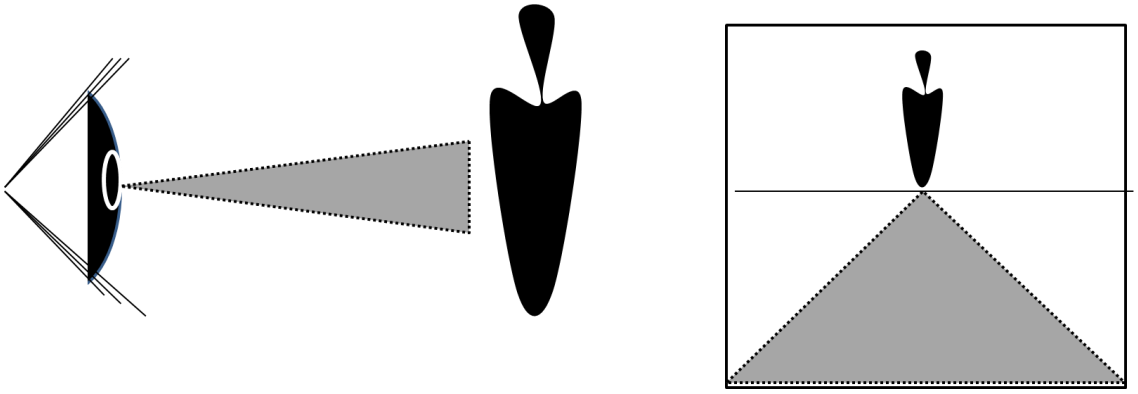
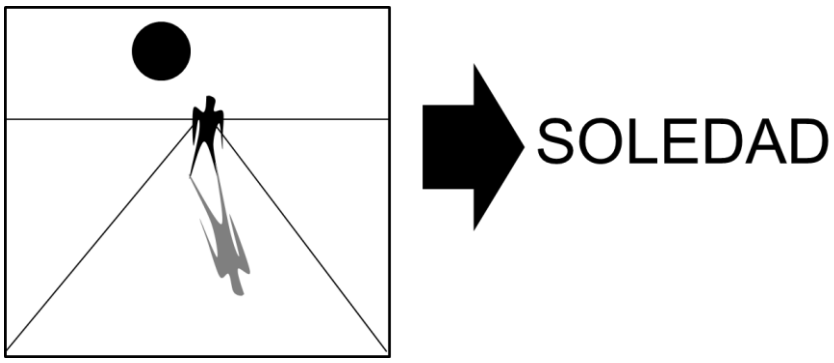


Figura 39. La perspectiva. Intersección plana de la pirámide visual
Fuente propia

¿Qué más se podría decir de este modelo de representación poética completamente asumido (perspectiva)? La tendencia natural hacia la concreción y reducción conceptual con fines puramente simplistas ayuda a comprender cómo y de qué manera está concebida la estructura artificiosa de la representación de los objetos insertados en un medio preparado para su observación.

Realizar una gramática que acelere el proceso mismo de reducción de significados es el objetivo último del presente trabajo científico, por ello se pretende provocar los mecanismos de asociación inversos durante la producción para de este modo encontrar ese punto de inflexión entre el fotógrafo, el concepto y el desencadenante poético.



(Caso 1)

Figura 40. Iconología en la elaboración del concepto *soledad* (caso 1)
Fuente propia

El fotógrafo-poeta dispara su máquina fotográfica ya que el concepto mental está por producir exactamente lo mismo que él ha percibido previamente pero de modo casi sensitivo, innato y simplemente conociendo el modo de materializar el concepto necesario, que en este caso es la **soledad**. Por lo tanto, los pasos que han precedido a la captura fueron;

1. Observación
2. Reflexión de lo vivido (En este caso amanecer o caída de sol provocan sentimientos afines al concepto tratado)
3. Materialización
4. Resultado poético

Se establece una conexión entre el periodo de la observación y el del resultado poético muy determinado. El factor temporal en este caso estará determinado por la **variable *n***. La duración del proceso será la misma que el valor variable dado.

Ahora bien, si el proceso de creación fotográfica sufre otro mecanismo de elaboración basado en la modificación de los factores para conseguir resultados poéticos con mayor frecuencia y de al menos un factor de tiempo de *n-1*, es decir con *mayor velocidad de creación* que el anterior procedimiento, se estarían por lo tanto estableciendo dos productos matemáticos que por su naturaleza empírica podrían situarse en planos positivistas o naturalistas en cuanto al método científico desarrollado y aplicado. Todo esto se estaría produciendo para conseguir un resultado poéticos que paradójicamente tan alejado se encuentra de las ciencias humanas.

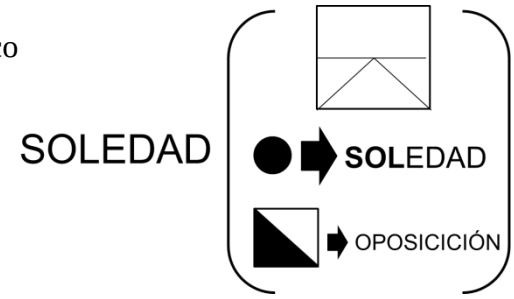
$$X+Y=n \qquad X_2+Y_2=n-1$$

$$X+Y+z+p=n \qquad X_2+Y_2+z2+p2=n-1$$

Independientemente del número de pasos relativos al proceso de captura, siempre se debe considerar la opción de la aceleración del proceso. Para ello se necesita considerar el tratamiento lógico y desechar aquel intuitivo e improvisado. Observando estos dos grupos de ecuaciones, ambas producen el mismo objetivo; la materialización del producto mental y transformación del lenguaje dado en forma de imagen fotográfica. La ecuación también establece el poder conmutativo de la fórmula, donde el *orden de los factores no afecta al producto,* pero sí puede acelerarlo (n-1).

Se invierten por lo tanto los pasos requeridos para conseguir el mismo fin poético:

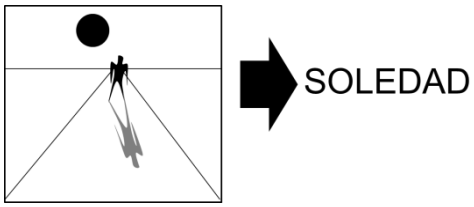
1. Concepción del resultado poético
2. Construcción del escenario
3. Materialización
4. Resultado poético



(Caso 2)

Figura 41. Iconología en la elaboración del concepto *soledad* (caso 2)
Fuente propia

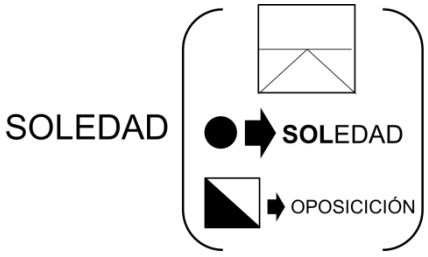
El primero de los casos establece un mecanismo poco productivo e intuitivo. Confía en la labor creativa del creador de imágenes aunque sin ningún rigor científico ni método de proceder. El segundo adquiere una dinámica concreta donde el conocimiento de las reglas de percepción es fundamental, precisamente para determinar la taxonomía que establecerá los códigos necesarios en la creación de cada contenido poético, es decir, de cada figura retórica que por defecto será la clave que determinará si es o no es propio del lenguaje de los poetas de las imágenes. *Soledad* está confeccionada con tres herramientas estéticas, poéticas, armónicas y coherentes: la distribución de los elementos en el espacio y bajo la representación triangular plana; soledad como metáfora lingüística y poética *sol+ edad*; contraste cromático supone gran cantidad de recursos estilísticos de oposición.



El fotógrafo considera que la representación del concepto *soledad* es tan simple como establecer un sistema de códigos mínimos, en espacios infinitos y con gran carga simbólica. Él lo establece así.

Es correcto. Carece de método riguroso pero el espectador lo concibe del mismo modo.

El fotógrafo en este caso sitúa el concepto soledad en primer término, desglosa su significado y suma la figura retórica a la imagen. El espectador debe percibir, aun desconociendo el significado del recurso estilístico, el sentido poético.



Conclusión de la premisa n-1 como procedimiento de aceleración/desaceleración del proceso:

El procedimiento carece de fundamento científico, sin embargo al revisar el trabajo de campo se puede verter un primer indicio de lo que sería establecer estos

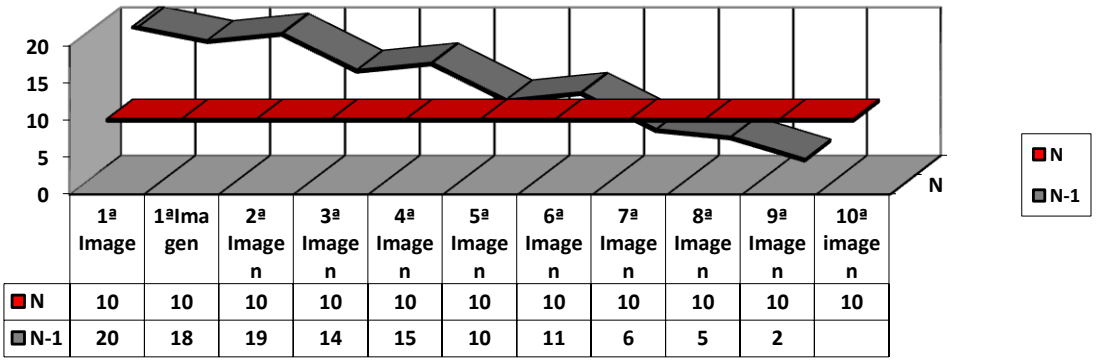
códigos directos de actuación entre el adjetivo y el recurso poético. La variable *n* en el proceso intuitivo creativo sin formalismo se mantendría siempre constante en el tiempo. La variable *n-1* equivale al proceso de reducción temporal de la disciplina artística que aun siendo de mayor duración que simplemente los que aplican *n*, al ir incrementando las asociaciones el valor temporal iría descendiendo hasta alcanzar los de factor temporal variable, ya que su carácter es inconstante en el tiempo. Por lo tanto, la representación se comportaría de este modo:



(Tabla 1) (Tabla 2)

Figura 42. Disminución temporal a través de la variable *n*

En la tabla 1 se refleja *T* (Tiempo) como una variable constante, mientras que en la tabla 2 se establece una disminución considerable del factor temporal donde a pesar de contar con una longitud indefinida, permanente de tiempo y cuantificable, se establecería un punto de conexión al igualar ambas variables. Entonces se invertiría la calidad de la misma, desviando la curva que representaría ambos casos.



	1ª Image	1ªImagen	2ª Imagen	3ª Imagen	4ª Imagen	5ª Imagen	6ª Imagen	7ª Imagen	8ª Imagen	9ª Imagen	10ª imagen
N	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10
N-1	20	18	19	14	15	10	11	6	5	2	

Figura 43. Representación gráfica de la variable *n*
Fuente propia

La formalización del adjetivo y la posible alteración en el proceso creativo repercuten directamente en el ahorro de tiempo. La formulación teórica y posterior demostración consiguen ofrecer, ya no al artista sino al alumno que recibe una lección

de fotografía ligada más a las artes visuales que al objeto referencial, una base sólida que transfiere los conocimientos de la materia teórica al plano palpable y sensible del proyecto artístico-creativo.

Las imágenes fotográficas que hoy se contemplan, junto con la televisión y el cine, establecen un vínculo con la realidad que poco se acerca a la esencia del código, sin embargo la fotografía que se hace denominar *realista* posee una serie de connotaciones que aunque nunca han sido omitidas es necesario tomar en consideración. Se está hablando de los factores políticos, sociales, económicos, y cada uno de ellos antepone una composición narrativa que se nutre a través de los acontecimientos vividos, de las causas y consecuencias de la actuación. Esto, sumado a las normas estéticas que rigen el panorama artístico, hace plantear un debate muy interesante acerca de la coexistencia del código *bello*, aunque enmascarado en realidades crueles que afectan al mundo y a sus conciudadanos. Ninguna institución o códigos deontológicos se han visto ni en la necesidad ni han contado con los instrumentos necesarios para poder regular esta actuación de reporteros gráficos como Gervasio Sánchez[7], inmersos en conflictos bélicos de gran magnitud y la paradójica situación posterior tras recoger un premio por su labor profesional y periodística que roza la estética más agresiva de una época completamente supeditada a las imágenes culturales. El comportamiento del reportero o fotógrafo que casi roza al del artista frente a la obra consigue conjugar una serie de **valores veloces** en su captura, junto con la sensibilidad propia del conocedor de la imagen, además de un conocimiento de la actualidad supremo.

Aun así y con todos los nuevos registros estéticos que se establecen, parece ser que la fotografía convive con la representación y el minimalismo conceptual, que a través de los elementos que conforman la imagen existe también un modo de coincidencia creacional común al mismo acto productivo, que es preciso además desvelar para de este modo ejercitar el proceso creativo y también didáctico.

[7] Gervasio Sánchez: Premio Ortega y Gasset, 2008, *Vidas minadas*. Emitió un polémico discurso en la recogida del galardón que premia su trayectoria periodística en contra de los gobiernos y la ventas de armas.

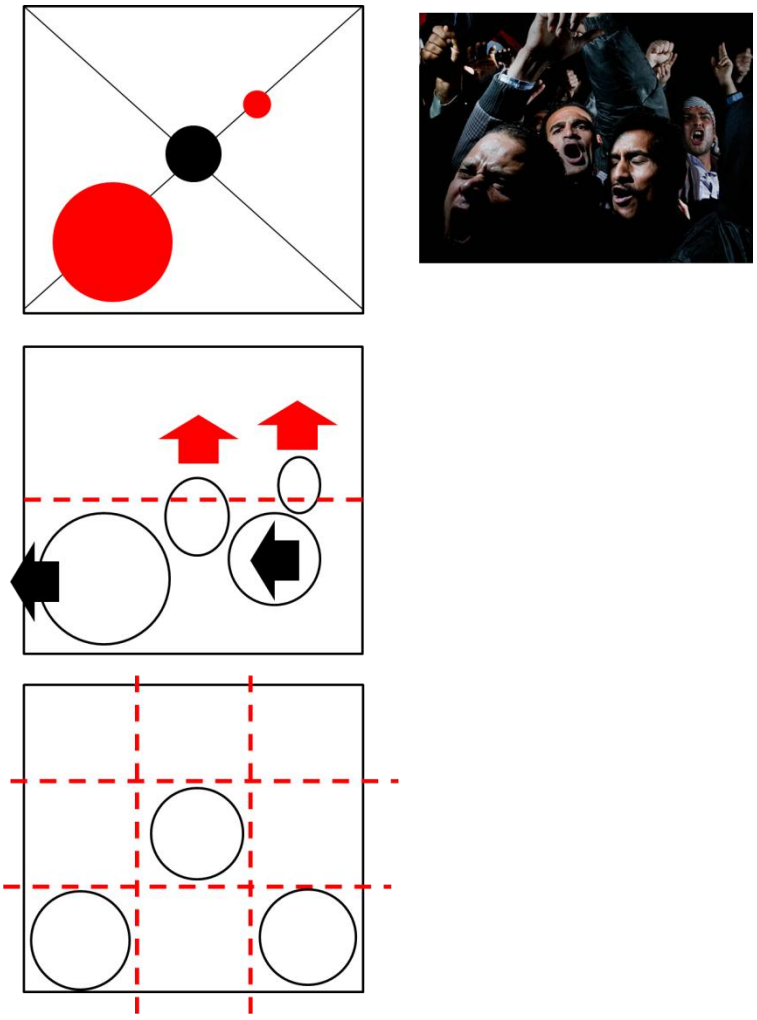


Imagen 49. Mubarak steps down, Primer Premio World Press Photo 2012. Adaptado de A. Majoli, 2011.
Recuperado en abril, 2013, http://www.worldpressphoto.org/photo/2012-alex-majoli-gn-1

Figura 44. Análisis estructural. (Distribución de los elementos en el espacio)
Fuente propia

Las reacciones de los manifestantes egipcios en la plaza Tahrir (El Cairo) el 10 de febrero de 2011 ante el discurso del presidente Mubarack y su dimisión desatan alegría, furia, exaltación y diversas actitudes no demasiado cercanas a lo que el arte clásico y tradicional ha considerado temáticas habituales y ni tan siquiera en la misma fotografía antes mencionada, la referencial. El análisis que se contempla para establecer si se trata o no de una imagen completamente armónica difiere absolutamente de la temática que lleve intrínsecamente.

Desde el punto de vista de la estructura, como se observa en los esquemas adyacentes a la imagen premiada en el prestigioso certamen foto-periodístico **World Press Photo**, resulta de una perfecta línea rítmica en cuanto a la distribución de los elementos se refiere. Consigue realizar tal escritura de las piezas con un fin de lectura

específico por parte del observador, dirigiendo la mirada hacia las bases del contenido y así realizar un poema visual en el que se conjugan los acontecimientos que pincelan la actualidad, la expresión estética y el control de la técnica simbólica, semiótica y elemental.

Limita la paleta cromática al máximo, dota de expresión a los rostros y focaliza en el mensaje la fuerza que motiva la creación del poema, siempre estableciendo y considerando la forma en el relato. De este modo establece la función poética (Jakobson, 1992) en la que además añade un sentimiento intrínseco a su propia persona, del emisor, comportándose del modo que establece Bühler (1983) a través de su designación de la función emotiva, y por supuesto con la introducción del concepto *lengua y habla* (Holliday, 1973), y la distribución de los elementos visibles e imagen fotográfica.

Como síntesis de este pequeño y anterior tratado sobre la existencia de la realidad ficticio-visual en los medios; es necesario añadir que está siempre precedida igualmente por un código de conducta, estético y fundamentalmente simbólico donde el valor del signo está presente y es constante. Enlazar el concepto de *realidad* con el de *verdad* es lo más adecuado, sin embargo sería adentrarse en el complicado e histórico debate de la existencia de la **verdad absoluta** o **relativa**, de la verdad entendida como *intuición* o incluso designando las **verdades de hecho** y las de **ficción**. Ardua discusión que se lleva fraguando desde la historia del pensamiento filosófico; aún hoy los entendedores del mismo no consiguen conectar con un solo valor de *verdad*. Por ello es que el acercamiento a la realidad más absoluta, sin modificación y manipulación es la referencia que este pasaje pretende situar.

2.3.3 Construcción de la poética en lingüística, en fotografía

La poesía visual, entendida como la expresión reconocida y reafirmada desde hace más de una década, es la expresión que adopta la fotografía en el momento que está cargada de concepto connotado y que reflexiona sobre cualquier aspecto que el artista desee materializar. Ésta ofrecerá un proceso durante la elaboración que justificará la existencia de los signos de representación y la conformación de los mismos. Los signos necesitan ser descompuestos para dejar entrever su naturaleza (Savio, 1980), y como tal se entiende la suma de todos aquellos significantes y sus correspondientes significados que coexisten en una sociedad de la representación mental y verbal. Esa descomposición que podría comenzarse desde los morfemas, en el caso de la lingüística, es necesario que la fotografía la busque adaptada a su formato. En esta investigación por lo tanto no se ha dejado de reivindicar en ningún momento la adjetivación como una de las claves que ayudan a confeccionar el mensaje poético y que a su vez funcionan perfectamente como formas mínimas dotadas de máxima expresión. Ni tan siquiera adoptando la menor de las partículas que el lenguaje establece.

Hay una particularidad que la imagen entiende como gran diferenciadora entre la fotografía y la lingüística, la denotación de la imagen frente a los productos mentales de las palabras dispuestas en orden lógico y consensuado, y se dan muchísimos paralelismos entre la educación visual que las últimas generaciones están adoptando y los tradicionales modos de relacionarse con el orador y poseedor de la palabra retórica antigua. La necesidad de cerrar los mensajes y unirlos en una sola unidad como planteaba la **Gestalt**[8], o la coexistencia de todas las partículas fundamentales en un discurso sin concebir la jerarquización de los niveles de importancia que planteaba el estructuralismo son las razones por las que los morfemas necesitan de unidades superiores para existir (**adjetivos**), y por lo que los elementos de la imagen fotográfica sin la convivencia con otras piezas cargadas de significación denotarían incoherencia e indiferencia. Por lo que siempre debe existir una fuerza motivadora de cambio. Cerrar el mensaje denota frenar las posibilidades de la significación.

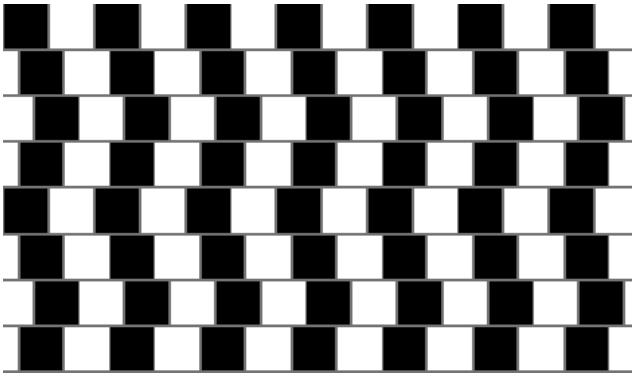
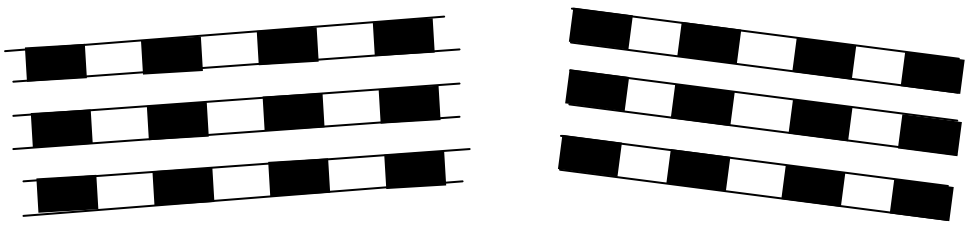


Figura 45. Ambigüedad en la distribución

Las líneas paralelas poseen una importancia aquí que no corresponde con la realidad si se extrajesen de este contexto. Adquieren un carácter meramente visual y capaz de modificar su lenguaje habitual, al igual que los cuadrados blancos y negros insertados y dispuestos de este modo. El efecto producido difiere completamente de lo que nuestros sentidos están acostumbrados a percibir, posiblemente por la unión que por defecto es producida a través de nuestro sistema cognitivo y perceptivo. Se realiza un desglose para observar la diferencia:



[8] Psicología de la Gestalt: Principios del siglo XX. Escuela alemana que establece leyes referidas a la percepción.

Figura 46. Ambigüedad en el desglose. Gestalt

Tal efecto provocaría la fusión de ambas (el acercamiento y el alejamiento de las líneas aun siendo paralelas, obtienen como resultado dicha sensación).

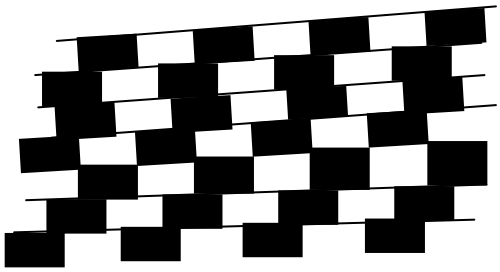


Figura 47. Ambigüedad en la fusión. Gestalt

La agrupación mental que se realiza, también por defecto, no considera figuras hexagonales o figuras de seis lados sino más bien estrellas de seis puntas. Tampoco se consideran círculo si lo que compone es un cuadrado.

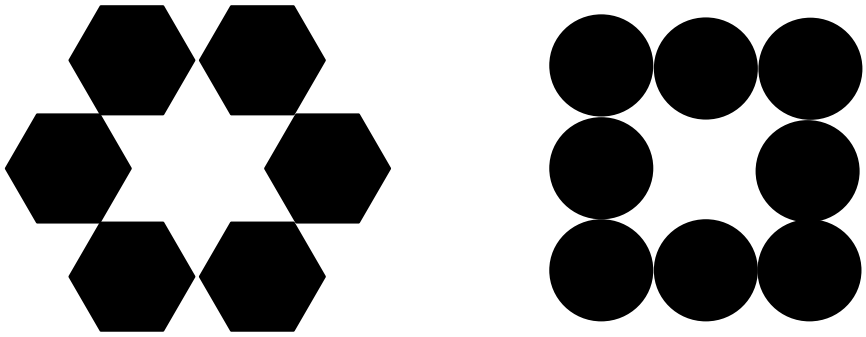


Figura 48. Ambigüedad en la agrupación mental. Gestalt

La poesía visual se comporta como una conciliación en la intercesión de significados. Los elementos que se presentan para descubrir una obra poética tienen un significante que los define, un significado como resultado del producto mental y sobre todo realizan un proceso de enriquecimiento de la representación. Se establece por lo tanto una multiplicidad lingüística en la que la relación elemental es el único modo de comprender el novedoso significado externo al del símbolo. Incluso el signo reviste una nueva forma de expresión. Se debe por ello comenzar a representar esta dualidad entre el código conocido y el símbolo por conocer.

La presencia que adquieren los elementos de la imagen simplemente por el mero hecho de existir en ella es acogida de modo no aleatorio por el poeta visual que en este caso es el fotógrafo. Las formas que van a adoptar son similares a los **recursos**

estilísticos que los poetas reclaman durante el proceso formal de materialización de los conceptos mentales y transmitidas a partir del sistema lingüístico y/o las palabras, siendo mayoritariamente la *metáfora* y la *metonimia* las figuras que aunque no son las únicas existentes, es cierto que la transformación de la esencia y el traspaso de la lengua a la imagen consiguen partir de este punto conceptual para hallar más tarde el camino correcto, es decir cualquier otra forma que embellezca la imagen y el discurso fundamentalmente. **La metáfora** se comporta como comparación abreviada y elíptica en la que los significantes se unen por la cierta sintonía que comparten en los significados para obtener un tercer e inédito completamente diverso al que producían los significantes anteriores. **La metonimia** es simplemente la sustitución de un término por otro (Beristain, 1995) y ambas en su conjunto se comportan como verdaderos impulsos potenciadores y generadoras de las demás figuras que componen la totalidad de la retórica. Hay quienes definen la poesía visual como un simple conjunto de metáforas que interactúan unas con otras para realizar un ejercicio relativo a la muestra informacional que el mensaje en cuestión contiene (Savio, 1980). La diferencia entre metáfora y metonimia es que la primera juega con la identidad, es decir con la similitud conceptual y semántica. La metonimia sin embargo postula por una similitud de significantes y en qué modo se salta de uno a otro (significante a significante) y viceversa. Se desarrolla en un nivel de mayor connotación que el propuesto por la metáfora y Jakobson lo define de este modo *La sustitución de un término por otro que presenta con el primero una relación de contigüidad espacial, temporal o causal.*

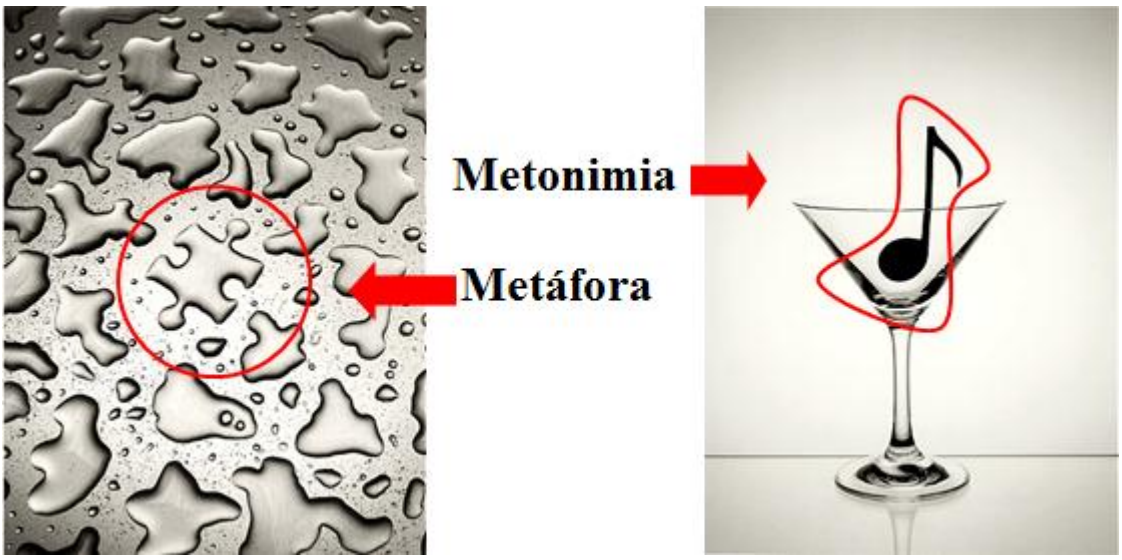


Imagen 50. Adaptado de imágenes de Ch. Madoz.
Recuperado en abril, 2013, *http://www.chemamadoz.com/c.html*

Imagen 51. Adaptado de imágenes de Ch. Madoz.
Recuperado en abril, 2013, http://www.chemamadoz.com/c.html

Figura 49. Metonimia y metáfora visual
Fuente propia

Esta investigación reclama precisamente la ampliación conceptual de dicho postulado mucho más mencionado por infinidad de lingüistas y teóricos del arte, pero sin dejar de esclarecer verdaderamente dónde y cuándo se produce el verdadero motor desencadenante de dicha poesía. La lingüística tiene una solución y es el conjunto de los signos que componen una lengua, que dispuestos de un modo armónico y correcto, serán aptos entonces para la obtención del significado global del mensaje poético. Es decir, permanece en la **disposición del signo** en su conjunto. La música también es poseedora de ello a través de las notas musicales que no dejan de ser consensos de entendimiento que una comunidad estudiosa y virtuosa decidió establecer.

Pero ¿cuál es el signo en la fotografía? ¿Dónde se encuentran los iconos y los símbolos que pueden ser consensuados para corregir las posibles carencias que la disciplina aún contiene?

La obtención de dicha respuesta reside en el **análisis de los sistemas** que componen cualquier área de entendimiento o de actuación. Los sistemas lingüísticos se rigen por unas reglas recogidas en normas que establecen con el fin de comunicar cualquier tipo de necesidad a ser verbalizada. La música carece de palabras como tipos, pero es capaz de trascender a una dimensión diversa donde una serie de notas musicales representadas a través de formas espléndidas poseen un alcance que supera las barreras emocionales de los humanos. Tocan los sentimientos y remueven el interior como si de una recitación oral se tratase. Es decir que encontrar una gramática de la fotografía poética es lo más adecuado en una era que se rige por todo aquello que el sentido de la vista recoge.

El concepto de **movilidad controlada** es bastante interesante para poder comprender cómo y de qué modo se comportan cada uno de esos elementos visuales y susceptibles de ser poéticos. Es necesario ceder a las necesidades de libertad que tanto los elementos físicos como los conceptuales y del autor deben consentir para el *plan estratégico poético*. Conjugar las palabras en un poema es exactamente el mismo concepto que disponer de un pentagrama musical e ir rellenando con notas que vayan funcionando armónicamente. Continuar con las líneas de la proporción de la anatomía de un cuerpo puede ser considerado armónico, por otro lado también poético, estético. La escultura así mismo sigue una técnica establecida para la obtención de dichos atributos. Y en realidad se puede extraer una conclusión muy evidente: la presencia de un manual de estilo y una taxonomía de normas definidas ayuda sin duda a la rapidez del poema sin olvidar que el correcto funcionamiento de la disciplina no se rige por el conocimiento de todas sus reglas de comportamiento sino por la profundidad, originalidad, flexibilidad de pensamiento, sensibilidad del creador. Para ello la materia debe fluir en el espacio y es necesario reconocer la eficacia sensitiva del mismo, darse cuenta de dónde reside.

La poética debería encontrar una conexión con las artes visuales, desde el punto de vista de ciencia mnemotécnica y desde el punto de partida de la interrelación de ésta con la literatura como objeto principal de estudio. “Poética” entendida como estudio de

las obras, en cuanto a su orden se refiere o "Poética" como ciencia del discurso literario, que ayuda a su estudio científico y reflexión, y asumiendo que la obra retórica, o en este caso obra fotográfica, es considerada un axioma abstracto y sensible a ser objeto de estudio de la ciencia en sí, gracias a los elementos implícitos de la esfera discursiva.

La parte más interesante del discurso fotográfico y que centrará todas las energías de este estudio de investigación residirá en el análisis de los códigos poéticos que serán encontradas en una serie de imágenes, que por su influencia dentro de la comunidad artística, así se ha determinado.

Será tratada la poética desde varios polos (Todorov, 1993); desde el punto de vista particular y desde el más general. Es decir, encontrar una lectura general del discurso visual no debería ser excluyente a la hora de ahondar en, precisamente, esos elementos particulares capaces de enriquecer una lectura poética, en cuanto a visual se refiere. O sino más bien como expone Aristóteles en su *Poética* (trad. 2009), donde se presentan los temas de la tragedia; de lo *general a lo particular*, tratando la *mimesis* para llegar a las características concretas de esta imitación.

Considerándose además que la formalización estricta de la poética no debería ser tal sino más bien debería tener en cuenta una serie de factores discursivos e inexplicables mediante la norma, a través del criterio discursivo del analizador y de la teorización.

Aristóteles describe un análisis de la tragedia, a través de la descripción y la caracterización, para así llegar a la esencia poética, aplicable a tantos y tantos campos artísticos de estudio. Y si tanto hincapié hace en su descripción del "metro" como elemento constitutivo de la poesía y los versos, ¿por qué no encontrar esa "métrica" aún oculta en las imágenes fotográficas premiadas, ya no sólo en un certamen cualquiera de fotografía, sino en referentes fotográficos como **PHotoEspaña**?

La elección del festival PHotoEspaña es debida a la enorme relevancia cultural que ocasiona en el entramado nacional y a la magnífica influencia artística que ofrece en los creadores de la imagen. Existe otro referente de la fotografía que se barajó como candidata a convertirse en universo de estudio: la agencia Magnum. Sus instantáneas han dado la vuelta al mundo y su magnitud incuantificable, sin embargo, tras varias deliberaciones se consideró oportuno permanecer en PHE por su enfoque alternativo, por la apuesta de la fotografía como aportación a las artes y sobre todo por la grandísima expectación que suscita cada año.

Las artes reciben diferentes momentos y distintas sensaciones, pero entender la poética como el reflejo de la naturaleza no sería mala definición.

La fotografía, ya insertada en una esfera poético-artística y entendida como cualquiera de las artes tradicionales, representará todo aquello que el hombre está habituado a contemplar a través del sentido visual. No estaría dispuesto a asumirlo en un contexto realista pero, paradójicamente, sí en un soporte físico y carente de

verdadera realidad donde su original esencia no desapareciese: "…Y prueba de ello es lo que ocurre en las obras de Arte; pues las cosas que vemos en la realidad con desagrado, nos agrada ver sus imágenes logradas de la forma más fiel". (Aristóteles, trad. 2009).

Entender la fotografía desde una perspectiva formal, o continuando con aquello que marca la norma, no será difícil si se analiza con los exactos parámetros ya utilizados desde la tragedia y su valoración. Es decir, a través de; ritmo, armonía y canto. *Ritmo* entendido como las diferentes posturas o formas que adoptaría la imagen para imitar caracteres, acciones y pasiones. *Armonía* como el orden "estrechamente valioso" de los diferentes elementos que entran a formar parte de la escena a retratar. Y finalmente *canto* como el elemento físico que se encarga de mostrarlo físicamente y de modo a su vez armónico. En lugar de ser "música acompañada de letra" consistirá en objetos acompañados de su sentido. Siempre desde el punto de vista de la imitación de la realidad y todo lo que a ésta acompaña para dotar de belleza.

Continuando con la estructura de la tragedia y de las diferentes secciones que debe cumplir para conseguir *poética*, la fotografía no va a ser menos y deberá seguir sus pautas si desea ser apreciada como una más de las artes; con sus virtudes y con sus defectos. Ante todo deberá transmitir "espectáculo, carácter, argumento, elocución (expresión del pensamiento mediante palabras), canto y manera de pensar" (Aristóteles, trad. 2009, pág.49). El principal punto de interés para la fotografía el mismo que para Aristóteles en la tragedia: **hechos** y **argumento** como principal objetivo o punto de mira. Es decir, lo que pretende manifestar y su *modus operandi*. Más adelante se encargará de verificar si dicha poética se encuentra en este arte visual.

La regla fundamental de la poética y de la armonía es que deben cumplir una premisa, un medio y un fin, sin que para ello se excluya alguna de las partes del comienzo de lo narrado, el desarrollo y el final seguido de la moraleja o conclusión de la historia. En la fotografía se aprecian estos registros donde la composición de esa historia implícita permite observar ese orden que más tarde desembocará en contenido poético. Si bien una sola imagen contiene de manera simbólica aunque apreciable cada una de estas partes, en las series visuales de cualquiera de los géneros fotográficos aún resultará más evidente. Se aprecia fielmente en el fotoperiodismo, en el ensayo fotográfico, en editoriales de moda e incluso en la publicidad. La estructura designada por Aristóteles en su poética actualmente persiste sin intención alguna de verse modificada o revisada.

Dos de los puntos que enfatizan la consecución de belleza es la **extensión** y el **orden**. Ambos son dos de los elementos que jamás se deben olvidar si se pretende constituir una unidad bella y sin tapujos. La imagen fotográfica contiene una extensión determinada, un formato determinado, además de una disposición meditada de los elementos. No es posible que cada una de estas partes, muy bien definidas dentro de la labor del fotógrafo, se obvien u olviden o simplemente se dejen en manos del azar o de la improvisación. Hay quienes podrían considerar la improvisación como limitación de

trabajo, ya que podría suponer un empobrecimiento del carácter referencial y del poder de la imagen. Si la improvisación se encuentra como piedra angular de la obra, que al menos forme parte de la reflexión filosófica y personal del artista de la obra visual.

La función del fotógrafo no será simplemente la de narrar unos acontecimientos presentados sobre un lienzo o capturados por un material fotosensible. La verdadera función del fotógrafo, como si de un poeta se tratase, consiste en hacer reflexionar no sobre lo que se observa, sino sobre lo que no es percibido. Es decir sobre las futuras consecuencias de lo narrado visualmente, teniendo en cuenta la verdad y la necesidad. Delante de la fotografía uno se encuentra con una disciplina completamente filosófica, abstracta, capaz de haber superado su función gráfica y referencial pero siendo eficaz para los archivos históricos. Deja de ser la única referencia válida que manejan los entendidos y da lugar a una nueva revolución conceptual, en cuanto a la imagen fotográfica se refiere. La fotografía poética narra lo **general** y la fotografía histórico-gráfica los **acontecimientos particulares**. Por *general* se comprende lo que sienten las personas, lo que experimentan dentro de sí mismas, pero siguiendo unas reglas dirigidas por la verdad y la necesidad. Mientras que por *particular* se comprende aquello que se hizo, cómo se hizo, qué o cómo sucedió. Se comporta como simple descripción.

Si se entiende la poesía visual como aquello que se refleja de una realidad bien definida y ante todo controlada, entonces es necesario aclarar que según la definición que da Aristóteles del poeta, "El poeta debe ser poeta de argumentos más que de metros, ya que es poeta porque imita" (Trad. 2009, pág. 57), la fotografía desde su más superficial definición no puede dejar de ser más que una mera imitación de una realidad. Con la fotografía se captura aquello que se vive y experimenta, aquello que se habita y que se siente como susceptible de ser retratado. Sin realidad no hay fotografía.

En cierto modo, sería osado afirmar que de todas las disciplinas artísticas, la fotografía es la más cercana a la definición de Aristóteles, aunque no carente de razón. *¿Cuál de todas ellas podría imitar más una escena real que la fotografía?* Es la esencia de ella misma; un pedazo de realidad. Todo aquello que aquí aparece reflejado o plasmado ha debido ocurrir. Nada es producto de la imaginación.

Si en algún aspecto se afirma que la definición de poética ha sufrido alguna modificación, sin duda se puede manifestar que sería en cuanto a temática se refiere. No se concibió la tragedia para tratar otros temas que no fueran la *compasión* o el *temor*, sin embargo es cierto que la imitación de la realidad podría ser explicada a partir de estas dos. Ambas expresan las pasiones, la felicidad, la tristeza, las penurias, las desdichas e incluso cualquier sentimiento intrínseco al ser humano. Si se siente repulsa hacia algo, podría ser expresado en términos de comparación con el propio ser y así finalmente arribar en los temores y la compasión.

Otro de los elementos que se debe tener en consideración es la complejidad de la obra fotográfica y poética. No es más poética la más extensa o la más exuberante. Lo cierto es que en términos de poesía sí que hay que considerar la dificultad o complejidad como un arma poética potente, y por ello la dificultad argumental de su significado será

un sinónimo poético sin lugar a dudas. En cuanto a la fotografía, la previa reflexión de la obra y la premeditación de ésta llevarán tanto al fotógrafo visual como a sus espectadores hacia un estado de catarsis proveniente de la pasión levantada ya desde el autor.

La necesidad de crear lenguajes poéticos dentro de la imagen hace que se pierda la espontaneidad de la creación, en cuanto a la acción se refiere, ya que el autor o fotógrafo en todo momento, y debido a la vorágine que produce el formar parte de un círculo de fotógrafos- artistas, focalizará todas sus energías en el reconocimiento de los espectadores o de la audiencia, y perderá de este modo el factor sorpresa. Será más recomendable actuar de modo espontáneo y sin conocimiento del futuro impacto visual.

Siguiendo la línea de Aristóteles y de los consejos que vislumbra para entender la presencia poética dentro de la tragedia, es interesante mantener los asesoramientos con los que se deleita acerca de los elementos que toda obra poética debería abrazar. Independientemente del formato artístico con el que se trabaje. Y éstos serían:

- **Que sean "buenos"**. Entendiendo por buenos la parte más virtuosa, justa y honesta de la fotografía.

- **Que sean "adecuados"**. Que se rijan por las normas de la imagen y de los códigos poéticos que todos comprenden, sin descuidar las armonías estéticas y potenciando el poder emocional que de toda obra poética se desprende.

- **Que sean "semejantes"**. El espectador debe sentir un fuerte impacto en el momento del entendimiento de la obra y de lo que suscita la conexión entre emisor y receptor. Para ello la creación debe ser el espejo de una de las vivencias, o al menos se debe comprender su carácter imitativo de la realidad. Como bien antes se especificaba, la fotografía desde su más mínima esencia ya se comporta como reflejo, casi ideal, de una realidad total. Sin maquillajes.

En una obra fotográfica abstracta, el observador que la comprenda de modo óptimo debería encontrar un **símil** con su propia realidad.

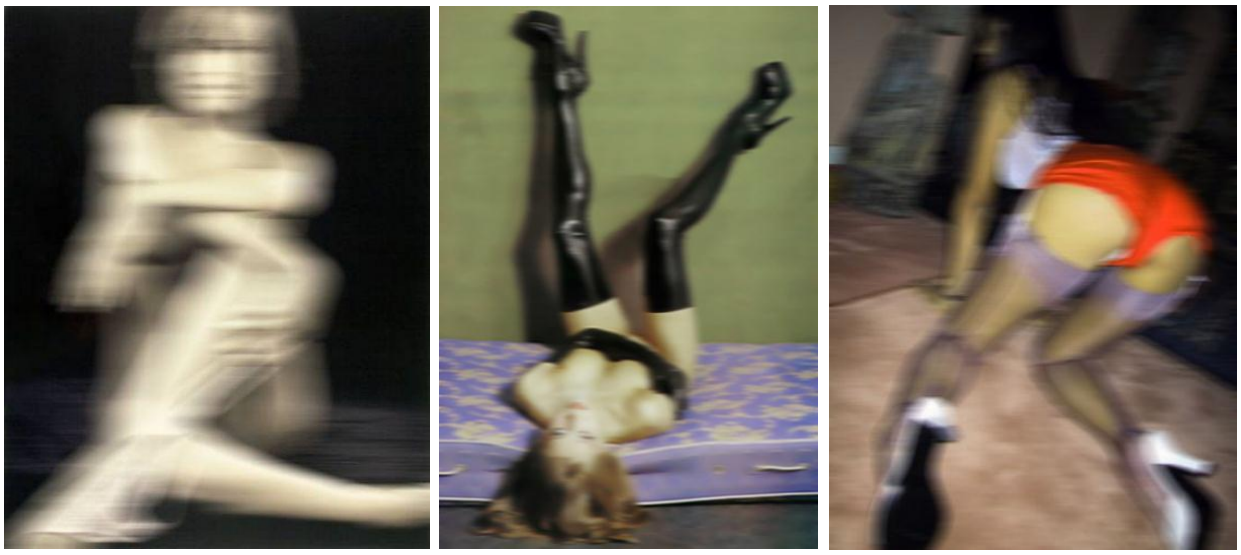


Imagen 52. Nudes kn 30. Adaptado de T. Ruff.
Recuperado en abril, 2013, http://www.artnet.com/auctions/artists/thomas-ruff/nude-2

Imagen 53. Ru05 de serie *Nudes*. Adaptado de T. Ruff, 2000.
Recuperado en mayo, 2013, http://manuelylasjunglasdeafrica.blogspot.com.es/2011/05/nudes-de-thomas-ruff.html?zx=fc3bb4bf2066b3e0

Imagen 54. Dg11 serie Nudes. Adaptado de T. Ruff , 2006.
Recuperado en mayo, 2013,
http://de.blouinartinfo.com/galleryguide/810383/810386/artist/124793/artwork/356905

Figura 50. Reconocimiento individual del símil visual

- **Que sea consecuentemente "inconsecuente"**. Se debe encontrar en las imágenes todo aquello que contradice la definición de coherencia. Es decir, el lenguaje visual utilizado debería ser inconstante e irreflexivo, incoherente e incluso un tanto absurdo. A pesar de ese reflejo entre el *yo* y los *otros*, entre la *obra* y *mi experiencia* de vida, no se puede olvidar que es un juego visual donde se cuenta con infinidad de estados reales. Todo juego implica originalidad y creatividad (de quien lo crea)…incluso lo más absurdo es válido para conseguir el fin que se persigue (Aristóteles, trad. 2009).

Tener éxito en la obra fotográfica, siempre que denote poesía, incluye diferentes factores, siendo fácilmente aceptable que el primordial es la implicación en la propia pasión del fotógrafo creador. Quien se implica y envuelve en su obra no podrá menos que conseguir el reconocimiento de aquellas personas que sientan la afinidad poética con la obra que se encuentra ante sus sentidos, y siempre manteniendo una característica común en todos los poetas: la inteligencia y la exaltación de las emociones.

La **función emotiva** de todo aquel que se enfrenta a una obra con contenido poético debe considerar a la fuerza varios momentos: nudo y desenlace.

Por **Nudo** se entiende aquel momento que experimenta el observador desde que se enfrenta al visionado de una obra fotográfica hasta el comienzo de las primeras experiencias sensoriales que le guían de lo bueno a lo malo, de la dicha a la desdicha, de la gracia a la desgracia, del saber estar al estado incorrecto o desagradable, etcétera. Por **desenlace**, el momento que se produce desde que se entra en ese cambio de sensación hasta el final de lo experimentado. Si ambas partes se producen, entonces será vertido una vez más el sentido poético.

Es importante volver a la cuestión *métrica* con el fin de darse cuenta que al igual que las sílabas son sonidos carentes de significados, ya que hay mucho que meditar sobre ellas. Es decir, la teorización sobre la **importancia del adjetivo** dentro de un discurso visual e hipotéticamente poético será uno de los puntos fuertes a vislumbrar de la **métrica**. Por lo tanto, se puede proceder a exponer la importancia que merece la posición del adjetivo dentro de un lenguaje completamente diverso aunque de similares rasgos. Al igual que el adjetivo posee una cierta relevancia dentro del discurso lingüístico *¿por qué no trasladar a un formato que difiera del suyo habitual y focalizado en el área de la fotografía?* o *¿por qué no comenzar a abstraer y fusionar todas aquellas disciplinas que tan comúnmente se reconocen como individuales?*

El sistema lingüístico forma parte del conjunto de organismos que se manejan en la vida cotidiana de los seres humanos pero no deja de ser más que un procedimiento cognoscible capaz de realizar sus tareas de igual modo que los demás. *¿Alguien planteó alguna vez la posibilidad de modificar esas reglas que sustentan el sistema, para poder regir otros sistemas con la misma fuerza y el mismo empeño que lo hacían en los suyos?*

A grandes rasgos, se apuesta por la necesidad de teorizar sobre las reglas lingüísticas y todas sus variantes, con el fin de reafirmar el comportamiento habitual de la métrica y poder verificar así la existencia poética dentro de la imagen fotográfica de última generación, en un espacio contextual tan concreto como pueda serlo **PHotoEspaña** en la pasada década.

El tipo de imagen que se va a considerar, que supuestamente implica cierto significado poético derivado del adjetivo "visual", se va a comportar como si de una frase o voz compuesta se tratase. Es decir, logrará obtener un significado gracias a todos los eslabones que conforman la totalidad de esta imagen. Cada una de las piezas podrá o no emanar significados, sin embargo la adición de todas ellas desembocará en una lectura fluida, exhaustiva, matizada, con nociones temporales necesarias para saber el alcance temporal, y con infinidad de sutilezas que harán de su lectura algo mucho más rico que la individualidad de las formas.

Otra de las sugerencias para la confección poética sería la siguiente. Si bien es sabido que utilizar un lenguaje fotográfico convencional es algo banal, ya que el espectador necesita ese ápice de elemento sorpresa que no se consigue con el convencionalismo, entonces se puede destacar que el impacto se acentúa desde las **formas desconocidas** y no habituales (la innovación, originalidad, creatividad en el arte

es primordial, de lo contrario nadie lo consideraría como tal). Sin embargo, algo a favor del convencionalismo sería que, con respecto al entendimiento o lectura de significado de la obra fotográfica, manejar códigos que el espectador capte al instante al menos asegura **claridad**.

El secreto para la obtención poética residirá en la miscelánea de contenidos; es decir, las **formas originales**, los **lenguajes rebuscados** y los elementos que ayudan a embellecer la imagen como los recursos estilísticos o **figuras retóricas**, sumadas a la simplicidad de formas y a los lenguajes asequibles, se consigue darle un toque importante a una nueva perspectiva. *¿O acaso en el arte tan sólo se dan formas similares al expresionismo abstracto?* Al analizar la obra de Chema Madoz (Ganador PHotoEspaña 2000) una conclusión es clara: muy pocas personas podrían percibir su discurso y narración visual como un conjunto de códigos indescifrables o que manifiestan una gran dosis de complejidad. Tras la observación de la práctica del pasado, la experiencia viene a enseñar que abusar de las formas complicadas no va a ayudar demasiado a la obra. Podrá hacerla más misteriosa e inaccesible pero no por ello se la va a considerar directamente arte.

La crítica supo valorar positivamente los dos aspectos introducidos anteriormente, para finalmente premiar su labor de fotógrafo y la gran aportación que al mundo del arte hace.

El futuro poeta visual o fotógrafo poeta debe considerar que durante el proceso de creación poética (sea la modalidad que sea) existen varias cuestiones que deberían ser representadas en la obra, o al menos una de ellas. Debería mostrar cómo son o **cómo fueron los elementos** que se representan en la imagen, **cómo se dicen** o cómo se creen que son, o simplemente **cómo deberían ser**. El factor temporal posee un rol crucial. Hablar de una realidad implica aludir a su carácter en el tiempo.

Muchas serán las críticas que dicha tipología fotográfica recibirá, y aún más si se han incluido elementos o significados poéticos. La falta de entendimiento lleva intrínseco el pensamiento analítico.

Algunos considerarán que se consumen imágenes imposibles o incluso rozando la irracionalidad. Tal vez valorarán negativamente los efectos que en los espectadores producen las fotografías, tachándolas en ocasiones de perjudiciales. O simplemente bautizarán de contradictoria la disposición de los elementos elegidos (con el fin de conseguir esa contrariedad voluntariamente), para más tarde llegar a la conclusión de error técnico, en cuanto a la utilización de las herramientas se refiere.

La realidad actual dota a **la fotografía de la última** década de una ventaja que hará de estas críticas simples comentarios sin importancia, que ayudará paradójicamente a la reafirmación de la poesía en la imagen capturada a partir de una cámara fotográfica. Y todo por una simple razón: porque los códigos que se manejan en las artes visuales más sofisticadas como la fotografía poseen un universo temático mayor que los más tradicionales. Permiten la inclusión de lenguajes más abstractos, metafóricos o incluso

el absurdo. Se podrá aludir a lo imposible, como parte de la reflexión filosófica de la obra, para lograr una *verdad*, la que el fotógrafo desee. Incluso tal vez dibujar un tapiz de *diferencia* o *indiferencia*. Y todo por la simple razón de que el artista así lo consideró.

La poética de las artes visuales reside en la concepción del mundo, del universo, de los parámetros que sostienen la armonía presente o no presente inicialmente en la naturaleza y posteriormente trasladable a todo aquello que perciben los sentidos. Es conveniente ofrecer diferentes formatos donde tradicionalmente existe una necesidad impetuosa de búsqueda y de encuentro de poesía.

Si se desea encontrar la solución al interrogante que plantea el porqué de la existencia del mensaje verbal, y más aún reconocer el camino que lleva a éste a transformarse en una verdadera obra de arte, entonces es necesario en primer lugar aceptar que la *poética,* tan comúnmente asumida dentro de un lenguaje relacionado con las artes, está tan próxima a éstas como a los **estudios literarios**. Nace a través del lenguaje, tratando de responder a los planteamientos relacionados con las estructuras lingüísticas. Las artes lo hacen del mismo modo pero ocupándose de la estructura escultórica, fotográfica, pictórica, arquitectónica, y por lo tanto participando en esa preocupación por unas disciplinas que difieren en su temática principal en primera instancia.

Sin embargo, pensar en transferir o convertir las palabras a otro formato diverso no resulta insensato en absoluto. La infinidad de films que son producto de la adaptación de un libro o los pasajes de la biblia que pueden ser contemplados en forma de frescos no se deducen como algo insólito para los sentidos. La familiarización con este tipo de adecuación es algo cotidiano en las artes y para los artistas, sin que por ello se trate de un *producto imitado* sino más bien concibiéndolo como inspiración.

La razón que conduce a la asociación reconocida como válida entre poesía y lenguaje es más que evidente debido al factor natural que los concibe, la lingüística. Pero es cierto que ya que el lenguaje mantiene el origen lógico de la posición de todos sus elementos a pesar del matiz extraño que se le pretenda otorgar al discurso, es justo que se considere también la existencia del **signo** en su conjunto, es decir el estudio de la **semiología**. Como esta exigencia no es únicamente la posesión del arte de la palabra, entonces se puede garantizar que cualquier sistema que contenga símbolos podrán comportarse como tal.

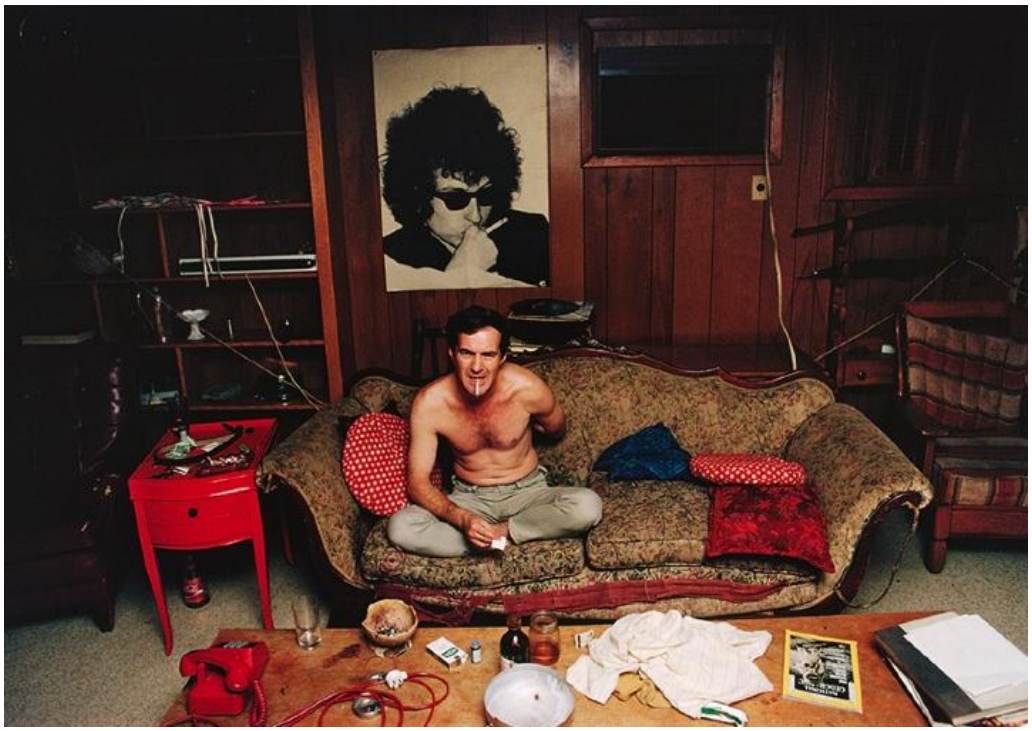


Imagen 55. Serie *Los Álamos*. Adaptado de imagen de W. Eggleston, Massachusetts, 1976. New York: Museum of Modern Art

Figura 51. Elementos simbólicos en la representación fotográfica

Cada uno de los símbolos que aquí conforman un poema visual establece una relación con el espectador completamente cercana a la **función poética** donde el mensaje mismo, a través de todas las piezas claves, es capaz de encontrar un modo de transmisión cercano a la lírica de la imagen. La disposición está completamente premeditada o al menos contemplada previamente al disparo, es decir, incluso durante el encuadre que el fotógrafo necesita y materializa a través del visor de ojo:

1. Medición ponderada al centro
2. Diagonales de la imagen poseen el punto de convergencia en el centro de la imagen. Primer punto de referencia visual.
3. El caos admite simetría.
4. Los elementos cromáticos puntuales enfatizan el orden durante la limitación del pigmento visual.
5. Sin espacio para el caos.
6. Escasa ausencia o exclusión de la belleza.
7. Símbolos cercanos al atractivo suscitando por los *mass media*.

La serie de pistas que el fotógrafo aquí desvela no persigue descifrar la imagen poética, solicita y reclama el carisma que se merece. No se produce una omisión del atractivo ni se prescinde del componente emocional, inteligente ni del matiz *underground.* Se produce un elegante ordenamiento de sus elementos, de sus significantes que actúan como catalizadores del significado, y además transmite sencillez y cotidianeidad. Se acerca a la cultura americana aunque fuera del cliché tradicional.

El atractivo antes mencionado a través de los elementos presentes en los *mass media* se representa bajo varias apariencias:

- Revista National Geographic
- Paquete de cigarrillos
- Alcohol
- Imagen Bob Dylan
- Mesilla y teléfono rojo

Todas estas claves remiten y acercan al personaje que observa hacia la cámara, que involucra al espectador a través de su mirada. El retrato que se realiza de modo cuasi inconsciente es producto de los clichés que la sociedad transmite como resultado de una cultura visual global y de inequívoco entendimiento, comprensible por los usuarios o consumidores de sus imágenes.

Una de las discusiones lingüísticas más habituales consiste en contradecir la cercanía de la poética frente a las estructuras que las reglas que componen el habla humano interponen. El carácter accidental que el lenguaje de las palabras y de las imágenes produce, además de la creación emancipada de cualquier tipo de norma estipulada, está en completa oposición al método que el sistema comunicativo fundamentalmente oral y escrito expone a través de sus estructuras fijas e inquebrantables. Sin embargo, está más cerca esa relación de lo que puedan considerar los lingüistas, los críticos de arte o incluso el lector tanto de las imágenes como de las palabras, en cuanto a la expansión de los fenómenos lingüísticos en el tiempo y en el espacio, y la difusión espacial y temporal de los modelos literarios (Jakobson, 1985). En esta parcela que establece el **arte, no arte** y lo **fortuito como lo previamente deliberado**, es posible lanzar un pensamiento indeciso y titubeante frente a la estructura formal y el pensamiento creativo, para suscitar de este modo la duda ante la imposición rotunda de una posible modificación conceptual. El postulado que aquí se propone es que ningún texto literario o lectura visual capaz de ser analizado desde el punto de vista creador está exento de su análisis estructural morfológico y sintáctico.

Ambos análisis deben coexistir porque la existencia de uno provoca la confección del otro.

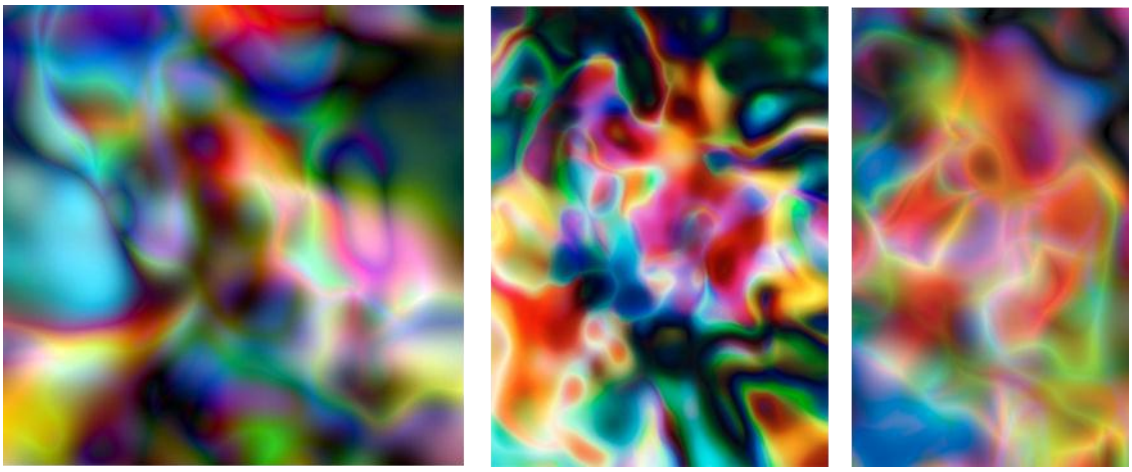


Imagen 56. Serie *Substrate*. Adaptado de T. Ruff (Maggia, 2006)

Figura 52. Análisis estructural: morfológico y sintáctico

Todas las disciplinas artísticas poseen una técnica que las define, que las dispone para estar listas ante una ejecución satisfactoria impecable y elegante, donde la programación es indiscutible e innegable, independientemente del resultado conceptual que se predisponga. Sin embargo una correcta preparación es una óptima ejecución. Anticipar la noción reflexiva es sinónimo de aceleración del proceso creativo y acercamiento a la obra final planeada.

Aquí se observa un **análisis sintáctico** de una oración simple. La gramática ya se encarga de poder desglosar correctamente cada una de sus aplicaciones y definir la precisa utilización del lenguaje a través del conjunto de normas que la rigen. Los sintagmas o monemas dotados de significación propia componen el conjunto de palabras que conforman las frases denotadas: verbos, adverbios, adjetivos, sustantivos, pronombres, determinantes, conjunciones e interjecciones. Todos estos son los responsables del rico acto comunicativo y de la interactuación humana. Existen otro tipo de análisis en los que no se va a incidir ya que la investigación excluye todas las no relevantes para así confirmar un punto de vista sintáctico y semántico, tanto para ver el grado de acompañamiento del adjetivo visual como la significación del mismo.

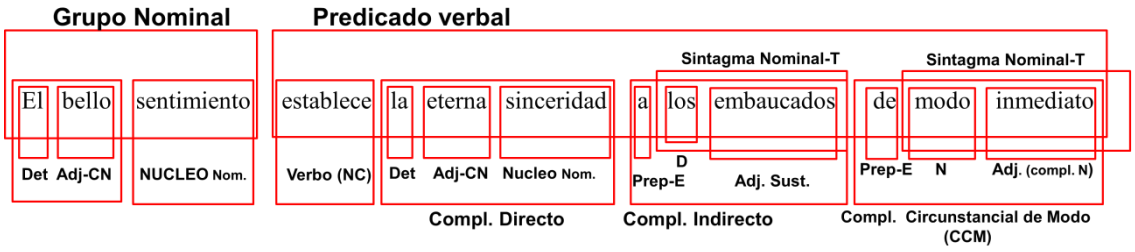


Figura 53. Análisis sintáctico del texto

Del mismo modo que se confecciona la lógica del significado para establecer el producto mental obtenido de la reflexión meditada, se va a ofrecer una ejemplificación desglosada de la imagen que se propone:



1. **Forma geométrica conforma volumen**
2. **Factor espacial a considerar**
3. **Mujer semidesnuda**
4. **Mujer en desierto**
5. **Mujer misteriosa**
6. **Factor temporal**
7. **(…)**

Imagen 57. Back view, 1990. Campaña publicitaria Versace Dress, adaptada de H. Ritts. Recuperado en abril, 2013, http://theredlist.fr/wiki-2-16-601-793-view-fashion-1-profile-ritts-herb.html

Figura 54. Análisis sintáctico visual
Fuente propia

Realizar un análisis sintáctico a esta imagen puede resultar en primera instancia un tanto excéntrico. Esencialmente porque no existe ningún referente que verifique que tal acontecimiento pueda ser producido, o porque la experiencia no muestra rastro de dicho proceso. Se propone al lector, espectador o cualquier interesado en observar una alternativa semántica que está produciendo de modo omitido una significación real y poética. Una serie de pasos para realizar dicho análisis:

- Definir/resumir en una frase lo aquí observado
- Analizar sintácticamente la sentencia vertida
- Determinar dónde se encuentra cada una de las estructuras antes citadas como pertenecientes al conjunto de agrupaciones del sistema lingüístico
- Establecer el nivel de importancia en la significación final
- Observar la estructura de mayor fortaleza y vincularla si fuera posible al listado de figuras retóricas propuesto en la investigación (Beristain, 1995)

En esta imagen se ejemplifica de este modo hipotético;

"Mujer estilizada conforma cierta poética a través de formas geométricas dispuestas en espacios infinitos".

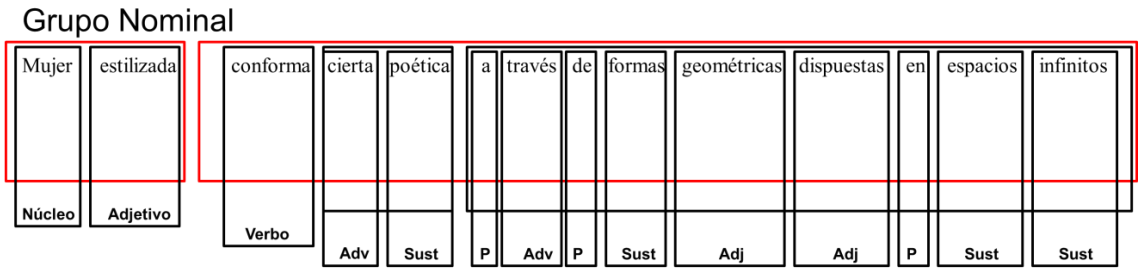
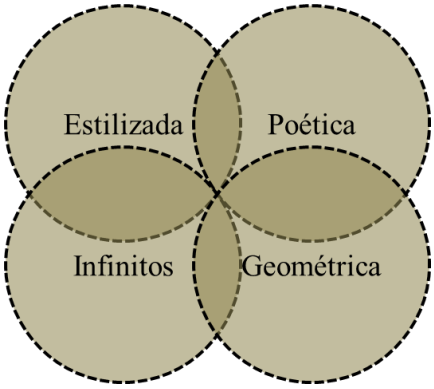


Figura 55. Análisis sintáctico del texto visual
Fuente propia

El desglose sintáctico se produce de modo no demasiado profundo, pero ya se ha materializado una imagen en texto. Las estructuras de mayor relevancia, en cuanto a significado se refiere, continúan siendo los adjetivos. Impulsan el significado emocional obligando a la estructura verbal a que modifique su género y número.



Cada una de estas cuatro definiciones podrían ser las entidades claves que el fotógrafo utiliza como guía durante el proceso previo a la ejecución física y poética. La apariencia estilizada relevante para el producto final es uno de los logros a conseguir, al igual que los espacios indefinidos y la justificación geométrica uno de los componentes esenciales en la búsqueda poética. Ninguna de las otras estructuras consigue los mismos resultados en cuanto a significación se refiere. Siendo el vínculo referido a la poética y en forma retórica.

Durante el proceso de conexión sintáctica del adjetivo con la figura retórica o recurso estilístico, se ha podido advertir de modo objetivo que según la propuesta predeterminada de la simplificación de cada una de las mismas, el vínculo con la poética es directo y asocia la *metáfora,* la *metonimia,* el *símbolo, la paranomasia* y el *paralelismo* a la imagen realizada por Herb Ritts.

1. Estilizada
2. Poética
3. Infinitos
4. Geométricos

Por lo tanto, según la hipótesis aquí planteada, la imagen poética sigue viéndose precedida por **un altísimo componente adjetival**, seguido de la **figura retórica**, y la consecuencia es *la poética* intrínseca al mismo requerimiento retórico.

La problemática *Diacrónica* y *Sincrónica* que surge de la poética es común entre la lingüística y la nueva concepción visual. La imagen fotográfica, que se comporta de un modo más cercano a las artes visuales que a los testimonios gráficos, se va a encontrar

con que el acontecimiento de impacto ante una obra de arte en un momento determinado no va a ser el mismo que en otra situación temporal. Se debe contemplar esta problemática Sincrónica desde el punto de vista de varios factores sociales, políticos, económicos, culturales, artísticos… El nivel de decodificación del mensaje visual es mucho más evolucionado y de mayor calidad que hace dos décadas. La fotografía tratada en aquellos años ochenta y noventa era mucho menos sutil. Primaba el atractivo estético frente a la vertiente intelectual, mucho más profunda y delicada de la actualidad. Continuando con **Herb Ritts**, su imagen era limpia, clara e ideal, frente a la agresividad, decadencia, y estilo underground de **Terry Richardson**. Ambos realizaron la edición del calendario Pirelli. Y ambos optaron por el momento que acontecía.

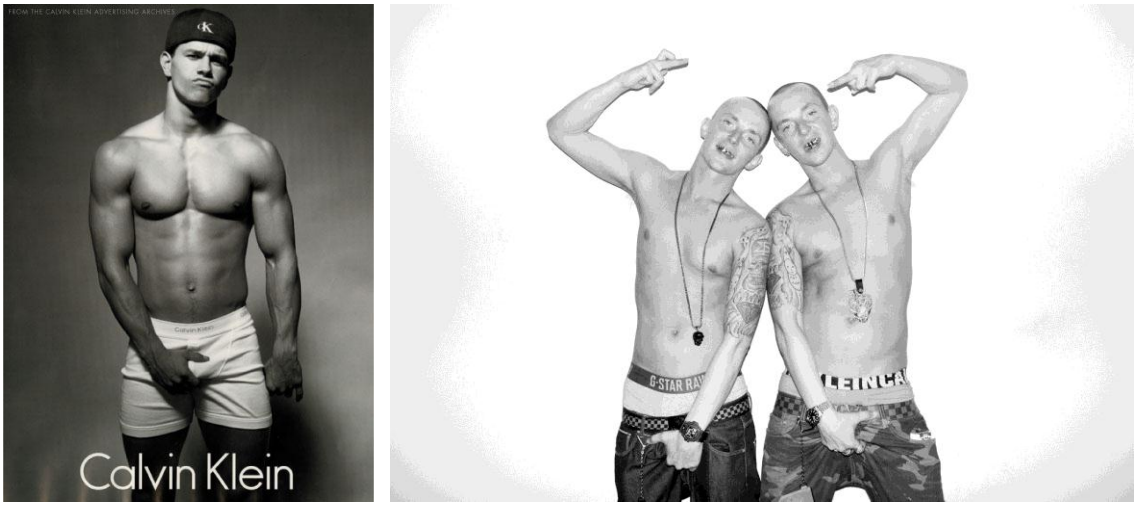


Imagen 58. Campaña publicitaria *Calvin Klein*. Adaptado de H.Ritts, 1992.
Recuperdao en abril, 2013, http://explore.calvinklein.com/es_ES/timeline/2012#1992/8

Imagen 59. ATL Twins. Adaptado de imagen de T. Richardson, 2012**.**
Recuperado en abril, 2013, http://terrysdiary.com/post/26835639230/me-and-the-atl-twins

Figura 56. Evolución en la decodificación del mensaje visual

Entre estas dos fotografías se encuentra un paralelismo enorme, destacando una actitud provocadora por parte de los modelos. Sin embargo, si se realizase un profundo análisis de ambos se podría observar cómo el factor temporal es necesario para poder llegar al entendimiento formal de las dos imágenes y de los fotógrafos que las conformaron. Herb Ritts introduce la elegancia y el glamour en la publicidad. La escena menos distinguida y refinada llegaría a convertirse en el arquetipo reconocido por todos como símbolo de lo atractivo. La correcta utilización técnica, los suavizados en las luces, los maquillajes impecables, perfectos cuerpos dentro de bellos cánones de belleza y todas las demás particularidades propias de su estilo generaron una enorme garantía de sofisticación. En el otro extremo se encuentra Terry Richardson, veinte años después, con una imagen de evidente hostilidad desagradable, sucia, provocadora y agresiva, carente de artificios, real y sin alteraciones que modifiquen la apariencia… y sin embargo utilizando códigos que perfectamente se adecúan a las necesidades del

momento. La sociedad de masas necesita encontrar en cualquier parcela de la realidad todo aquello que pretende alcanzar. Las necesidades de los noventa no se alejan demasiado de las que se exigen en la segunda década del siglo XXI, sin embargo el estilo de vida y la manera de mirar al futuro tienen un componente de incertidumbre mayor del que se vivió en la última década del siglo XIX, donde la fortuna de encontrarse en ciertas localizaciones hacía motivar la sensación de la exclusividad. Richardson establece el momento infraganti en el código léxico del fotógrafo de la última generación, adecuándose sus herramientas a las líneas estéticas del momento y sobre todo del concepto.

Por lo tanto, la creación de postulados o normativas omnipresentes es un enorme error. El mantenimiento de las verdades irrefutables no es más que fuente de conflictos conceptuales; son generadoras de límites en los procesos de creación artística. Y es ésta la razón por la cual no es demasiado justo ni acertado realizar comparativas entre los clásicos de la fotografía y quienes apuestan por alternativas mucho menos puristas aunque más cercanas a las culturas populares y de masas.

Separar la lingüística de la gramática reacciona de un modo tan agresivo contra quienes apuestan por la aceptación de las mismas reglas de funcionamiento comunes a cualquier tipo de sistema comunicativo, como contra quienes son capaces de considerar la poética fuera de la esfera lingüística pura. La diferenciación es fruto de cierta argumentación que defiende la regla, la norma y el uso mensurable por encima de todas las cosas, sin reparar en los procesos poéticos tan cercanos a los protocolos de actuación propios de las ciencias naturales. La **métrica estricta** y la utilización correcta de la **retórica** no dejan de ser técnicas apreciadas en los resultados obtenidos, siendo real el énfasis emocional que se suscita de las palabras y su disposición.

Un ejemplo de dicha elaboración técnica que no afecta a la emoción suscitada es **la rima** como herramienta métrica. La rima no sólo se refiere a las vicisitudes producidas por una cuestión musical al recitar los poemas sino que debe, a la fuerza, existir una conexión semántica entre todas las estructuras o unidades de la composición poética. Poseer el conocimiento de la rima asonante[9], consonante[10], aplicar al poema versos alejandrinos[11] de catorce sílabas, confeccionar pareados[12], cuartetas asonantadas[13], seguidillas[14], octavillas[15], copla real[16] o romances[17]. No está garantizado

[9] Rima asonante: Coincidencia parcial entre los sonidos finales que se producen en los versos del poema, siendo de dos o más y a partir de la última sílaba acentuada.

[10] Rima consonante: Coincidencia total entre todos los sonidos, siendo de dos o más versos y a partir de la última sílaba acentuada.

[11] Verso alejandrino: Versos de catorce sílabas.

[12] Pareado: Estrofas de dos versos que riman entre sí. Generalmente su rima es consonante aunque no es requisito indispensable. No importa el número de sílabas.

[13] Cuarteta asonantada: Cuatro octosílabos que riman de forma asonante en los pares.

que cualquier escrito que posea estos parámetros se convierta automáticamente en un sentimiento poético. Podrá poseer la apariencia requerida pero la posibilidad de la exclusión es probable si no se ha introducido una **fuerza emotiva previa** y capaz de adherir el pensamiento veraz.

Cada uno de los lenguajes programados de modo lógico se comporta de la misma manera; la dificultad de su control está en posesión de los más aptos para realizarlo, sin embargo la dificultad real reside en el pensamiento abstracto y creativo con que las personas nacen y educan durante toda su vida (Romo, 1997). No poseer los conocimientos técnicos no te garantiza la ineptitud para desarrollarlos, sin embargo tener un desconocimiento innato de la sensibilidad emocional revierte casi en una incapacidad para desenvolver la actividad del poeta. "La interacción métrico-semántica es el principio activo de la poesía y comprende todos sus caracteres más importantes" (Ransom, 1941), por lo que si se establece la mínima expresión relevante para la construcción del texto poético, una vez más la necesidad de frenar el proceso en una sola estructura como pueda ser el adjetivo no resultaría demasiado contraria a lo anteriormente citado sobre la importancia técnica capaz de confeccionar poética por sí sola.

En la poesía, no sólo la secuencia de fonemas pretende una ecuación lógica. Cada entidad semántica dotada de significado necesita ordenar y ubicar de modo apropiado cada unidad para que el discurso además de poseer cierta musicalidad también adquiera sentido de la forma y de la estructura. La cercanía que la poesía maneja de orden similar y contiguo produce *esencia simbólica* y *polisémica* (Goethe, 1999). De igual modo que la ciencia exacta adjudica a todos los parámetros que utiliza un sentido real y una aplicación cercana a la realidad, la construcción poética debe estar vinculada y regida por su equivalente en fotografía.

Cada una de esas secciones que construyen la ecuación cuenta con una apariencia y con un significado estipulado, y según establece **Goethe** "todo aquello que se ve no es más que imagen" aparente y similar a otra estructura. La poesía transfiere los datos para la construcción de su estructura interna. Es decir, comienza a surgir el factor **ambigüedad** como representación de lo representado, aunque omitido. Esta anfibología persiste en todos y cada uno de los mensajes poéticos independientemente de su naturaleza y de su apariencia, para dar paso al origen y creación lírica (Empson, 1966). Todo es de dudosa explicación y todo esconde un verdadero significado.

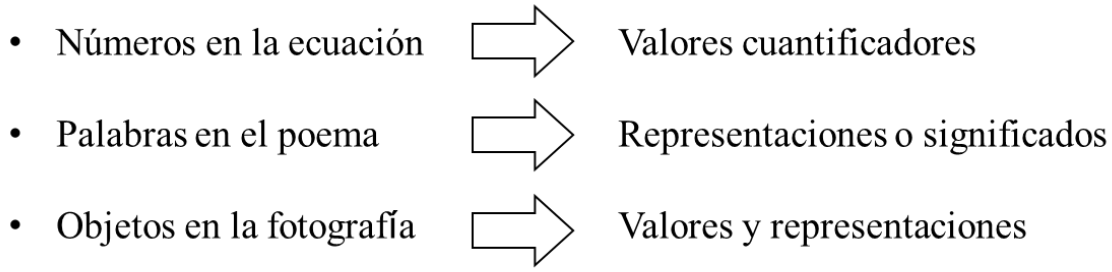
---

[14] Seguidilla. Estrofas de cuatro o siete versos.

[15] Octavilla: Estrofas de ocho versos y octosílabos en la mayor parte de los casos.

[16] Copla real: Diez versos octosílabos con rimas alternadas.

[17] Romance: Poemas compuestos por un número indeterminado de versos octosílabos.



La etimología poética en la fotografía está aún por determinar. El símbolo es el que actuará como catalizador de significados que en el caso de la imagen fija se materializarán en formas reales y visibles. El origen de los elementos referenciales contiene asociado un significado establecido por el significante físico.

En poesía cada una de las similitudes fonéticas que aparecen son valoradas en formas semánticas (Jakobson, 1992). La imagen fotográfica no cuenta con sonido sino más bien con las representaciones mentales. Por lo tanto si se realizase una traducción del lenguaje a la fotografía y se aplicase la valoración semántica antes mencionada, entonces se podrían determinar varios aspectos:

1. La semántica establece una conexión de la poética con el significado
2. El significado produce imágenes
3. La semántica establece una conexión entre la fotografía y el significado
4. La imagen fotográfica omite sonidos
5. La poética establece productos mentales en forma de IMAGEN
6. La imagen (fotográfica) establece productos POÉTICOS

Esta relación de semejanza no es más que una de las consecuencias de estar manejando continuos registros similares que unen la emoción con el significado y con las formas que componen el estadio poético. La poesía se encuentra en todas las formas que adquieren un significado propio, que pretenden encontrar un camino relativo a la comunicación entre ésta y la naturaleza de las cosas. Es capaz de confeccionar una gramática de actuación y de solidaridad entre la norma y su consecuencia. Por ello es que el **simbolismo fónico** establece una estrecha relación con el lenguaje visual y perceptivo, que aunque pueda ser considerado una evidencia para el lector, la realidad viene a demostrar que los intentos de indagación han sido vagos e inexistentes.

Uno de los ejemplos que evidencian la escasez conceptual y de estudio de la relación entre el lenguaje auditivo y la imagen sería el que ilustra **Jakobson** (1992, pág. 211) y donde se pretende esclarecer una incertidumbre entre dos conceptos bipolares *grave / agudo*, cuestionando al entrevistado: *¿cuál de los dos sonidos propuestos es el más oscuro?* La gran mayoría reacciona negativamente ante la insensatez del

interrogante. Se debe en gran medida al freno que se le ha interpuesto al lenguaje para derivar en otros conceptos como el antes referido, que tal vez desviarán la norma tradicional.

La imagen fotográfica es lo más cercano a los sentidos que el ser humano posee, a la vista. Reconocer los elementos observados a través de la imitación de la realidad hace que el goce y disfrute relaje su capacidad analítica y decodificadora para dar paso a la concepción imitadora que tan estrechamente se encuentra ligada a la percepción de los elementos que circundan al ser. Gombrich establece a este respecto que "la iconicidad es la base de la imagen visual. Podemos leer la imagen porque es una imitación de la realidad". Es decir que el código precede al significante para ofrecer un punto de vista real pero de oculto significado.

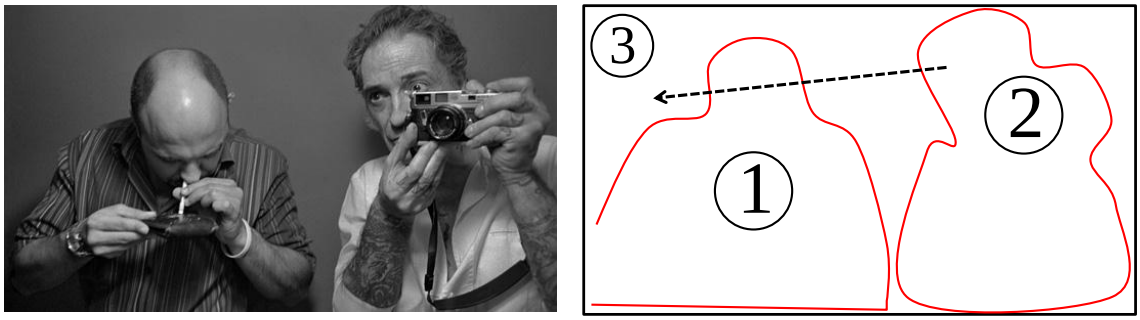


Imagen 60. Serie moriremos mirando. Adaptado de imagen de A. García-Alix. Recuperado en abril, 2013, http://theworldofphotographers.com/2012/08/03/alberto-garcia-alix-photographer/alberto-garcia-alix-55/

Figura 57. Dirección guiada del recorrido lógico visual
Fuente propia

Dos personajes claramente siendo retratados por ellos mismos. El símbolo de mayor relevancia reside en la cocaína que está siendo esnifada por uno de ellos. No sólo se percibe el instrumento sino que más bien todo lo que connota. La mirada perdida del propio fotógrafo, que en este caso está representada por **A. García-Alix**, hace desviar el foco de atención, la vista atraviesa al personaje reclinado y obvia lo observado. Podría tratarse de una **preterición** por su carácter vinculado al ocultismo, de una **elipsis** también, de una **paráfrasis** si lo que se extrae es un significado demasiado denotado, o incluso una **anacronía** al estar reproduciendo los modelos impropios de conducta. Todos y cada uno de los *tropos* citados conforman la poética de la imagen fotográfica. Se encuentran enmarcados en un universo limpio, claro y elegante donde el abuso elemental no se contempla y donde además se establece la incongruencia que suscita la fusión de estas dos entidades.

La representación del sistema lingüístico a través de las imágenes es algo lógico y aceptado. No se puede dejar de considerar la fotografía como un conjunto de normas técnicas y lógicas que desencadena el funcionamiento de la máquina fotográfica, pero que como el lenguaje, también es capaz de ahondar profundamente en los sentimientos

recurriendo únicamente a los elementos que percibe y considera a través de unos modelos de conducta aprendidos de la propia cultura (Levi-Strauss, 1970).

Pierce (1931) huye de los postulados intuicionistas de Descartes. Aboga por un método científico flexible y capaz de regir el valor del signo desde un punto de vista formal y riguroso, alejado de la improvisación o las producciones mentales incapaces de ser demostradas a partir de un procedimiento absoluto. El sistema de construcción semiótico en la fotografía se asemeja a la construcción de cualquier método preciso y exacto. La diferencia entre esto y lo que dice Saussure (1945) es que habría que distinguir entre el sistema y la aplicación, entre el lenguaje y la lengua, siendo esta última de uso social y comportándose como parte fundamental del sistema lingüístico. Se establece por lo tanto una relación durante el modo de producir un proyecto fotográfico y los instrumentos que se utilicen.



Imagen 61. El señor de los pájaros, de la serie *Pájaros*. Adaptado de imágenes de G. Iturbide, Nayarit, 1984.
Recuperado en abril, 2013, http://www.gracielaiturbide.org/pajaros/bn19/

Figura 58. Conexión de la entidad emisora y receptora
Fuente propia

Se observa el modo de representación de la imagen. Se conecta absolutamente con el mensaje y con el espectador. Existe casi un pensamiento cíclico entre el ser de la imagen, los objetos que relacionan al personaje con el concepto y el punto de vista del espectador. La esencia reside en la limpieza de las formas, en el dramatismo enfatizado

a través de los mecanismos que a su vez conectan el conocimiento de la experiencia, en este caso un cielo ligeramente nublado, que dando forma a un pensamiento concreto establece el significado del mensaje. Es necesario contextualizar la imagen aunque las normas tradicionales de la composición clásica se cumplen. Se acepta su balance estético estricto.

Este mismo ejemplo da ciertas pistas de lo que puede estar percibiéndose como gramática de actuación en la expresión creadora que varios expertos de la imagen están usando a través de códigos no materializados, aunque sí producidos naturalmente. Surge de este modo el porqué de la ausencia normativa si los códigos no difieren demasiado unos de otros, dentro del reglamento visual y artístico.



Imagen 62. El señor de los pájaros, de la serie Pájaros. Adaptado de imágenes de G. Iturbide, Nayarit, 1984.
Recuperado en abril, 2013, http://www.gracielaiturbide.org/pajaros/bn19/

Imagen 63. Adaptado de imágenes de Ch. Madoz.
Recuperado en abril, 2013, http://www.chemamadoz.com/

Imagen 64. Adaptado de imágenes de E. Recuenco.
Recuperado en abril, 2013, http://www.eugeniorecuenco.com/fichas/219.html

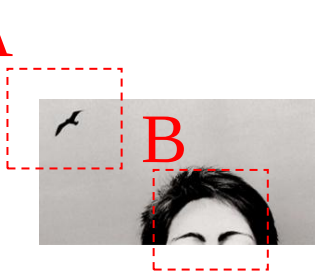
Figura 59. Gramática de actuación en la expresión creadora

Otras teorías proclaman las lenguas o los modos de representar la fotografía al trasladar dicho concepto, como instituciones sociales que funcionan como meros instrumentos comunicativos (Whitney, 1994), y por lo tanto se deben imponer mecanismos por convención social que establezcan las relaciones entre el significante y sus significados, de igual modo que hace el lenguaje a través de la lengua.

Pierce pretende verificar todo aquello que sucede en la teoría de los signos. El consenso social establece una serie de comportamientos que en este ejemplo se produce entre:

- Blanco/Negro
- Limitación de objetos de la imagen (Hombre + pájaros)
- Cielo dramático

- Analogía; objeto A- objeto B



⇨ Resultado: Estética cercana a la poética

⇨ Metáfora de la imagen

La teoría cartesiana establece que conectar el pensamiento con el mundo es suficiente siempre y cuando esta intuición funcione. Tener la mínima duda de ello llevaría a la necesidad de verificación. Como se puede observar, ambas teorías establecidas por Descartes y por Pierce son completamente opuestas, ya que para uno la necesidad de formalizar un sistema complejo de cada una de las actuaciones del signo es condición vital, y para el otro la simple y mera capacidad intuitiva es por sí sola una verdad tan legítima como la ya validada antes de existir. La equivalencia entre un elemento y otro es homóloga a expresar la presencia del signo.



Figura 60: Equivalencia del signo
Fuente propia

Kant también es rechazado por Pierce en cuanto a las **realidades nouménicas** que describe, siendo los objetos que existen no los creados por un pensamiento sensible sino suprasensible (Kant, 2002). Es decir, si Descartes considera la *verdad* desde el primer contacto con el pensamiento vislumbrado, Kant además establece que por el simple y mero hecho de crear una correspondencia con realidades superiores también es lícito ser considerado verdad, signo, imagen asociada y creada para convertirse en poética.

Durante el proceso de fabricación de los **proyectos fotográficos** se puede estar provocando aún sin quererlo un factor semejante al que alude Eco (1976), donde el procedimiento mental que establece una conexión entre las propias experiencias y la materialización fotográfica es equivalente a la formalización que exige Pierce, a la producción mental igualmente loable aunque sin haber consumado el propio acto de existir de la teoría cartesiana, o incluso a la forma pre adquirida en el más allá de la emoción sensible kantiana, y la que seguramente permita consumar la apariencia final.

Este ejercicio experimental aboga por una lógica conceptual del signo y por lo tanto también del lenguaje artístico, seguramente más cercano a los postulados de Pierce que a los del resto de sus antecesores. Pretender establecer una gramática que focalice el significado poético es el fin último de este ejercicio.



Imagen 65. Serie *Manila.* Adaptado de imágenes de ***R.*** Dávila, 2005**.**
Recuperado en abril, 2013, http://rickydavila.com/img_details.php?id=235&id_album=8

Figura 61. Estructura clásica narrativa
Fuente propia

La imagen debe contener un significado medido, preconcebido y creado, que continúe con la línea conceptual preconfigurada a través de un manual de estilo establecido y cercano a los lenguajes poéticos. Todo nace desde el **metalenguaje**, es decir desde el adjetivo del discurso mental, que ulteriormente se convierte en un instrumento sensible a la transformación visual a través de la localización y correcta distribución de sus elementos. Eludir las normas establecidas por los poetas durante el proceso de creación poética es como afirmar que la lingüística establece unas reglas comunicativas diversas a las que impone cualquier otro sistema de interacción social. Sería provocar una involución en el conocimiento del símbolo y sus significados. Por ello la insistencia de conectar el lenguaje de las artes con el del propio acto comunicativo. En el trabajo de Ricky Dávila[18] anteriormente mostrado, se observa una poética cercana a la épica onírica, donde la ausencia cromática o limitación de la paleta de color enfatiza la creación de un universo connotado. La temática se desarrolla en torno a una sensación producida en una localización concreta y exacta. Fruto de una observación de dos años en Manila (Filipinas), donde la incoherencia es casi inexistente y la congruencia temática, estética, jamás pudiese contradecirse. El sistemático proceso de formación ayuda a la correcta utilización de los medios poéticos.

Aun cuando el sistema de producción está confeccionado, cuando las relaciones entre los adjetivos y las figuras retóricas se encuentren completamente vinculadas no se podría ni tan siquiera en tal caso afirmar que se trata de una verdadera realidad. Sería

[18] Ricky Dávila: Fotógrafo premiado en varios certámenes; Ortega y Gasset 94, Fotopress 95, II World Press Photo, Best American Picture. Publica sus fotografías en diversos medios nacionales e internacionales. Su obra se ha expuesto en Iberia Center for Contemporary Art, Beijing, China (2008), Fundación Canal, MUSAC, León, Metropolitan Museum, Bienal de Venecia, Museo Nacional Reina Sofía, Madrid (2000).

simplemente un acercamiento al conocimiento, susceptible de poder ser corregido y siempre intentando volver a replantearlo. Dejar constancia de este dato ayuda a ser más sensible a la verdadera esencia del investigador, de quien cree en el proceso y en la búsqueda de la realidad y en el modo de concebir el mundo. Pierce cree en la verdadera esencia del ser, en lo creado y no en los productos mentales en sí, necesita que existan para que haya un verdadero acercamiento a los significados. Un significante inexistente es imposible que se comporte jamás como un signo asociativo y relativo al objeto.

La verdadera razón de estudio es la naturaleza del signo fotográfico. Si se conocen los mecanismos que hacen que los discursos visuales contengan los fenómenos resultantes de la disposición de los signos, entonces serán fácilmente comprensibles los procedimientos más adecuados para una justa transformación del mensaje.

Si se procediese a realizar un proyecto fotográfico, independientemente de su naturaleza, y se desease tomar como modelo la teoría de los signos desvelada en *On a new list of categories* y desarrollada por Pierce (1869), entonces se deberían establecer tres categorías de la forma que se va a representar;

- Calidad positiva
- "Ser" como entidad relacionada con la realidad
- Manual instructivo para su correcta utilización

El objeto de discusión que se va a fotografiar debe ser primeramente concebido y sometido a un juicio interno del artista. Se debe vincular con el momento y el contexto en el que se sitúa, además de ofrecer un beneficio visual. No hay que olvidar que el arte fotográfico está circundando la esfera del placer sensorial y así debiera comportarse. Por último y una vez certificado el momento de la concepción, el patrón que se debe cumplir estará regido por un código de conducta estricto que servirá para establecer la *verdad* y la *no verdad* de la esencia fotográfica.

Si las tres categorías o fases del proceso se pronunciasen de este modo, entonces el proyecto fotográfico sería susceptible de ser analizado desde el punto de vista de la semiótica. A pesar de encontrarse estas tres fases sometidas a una limitada categorización, todos los elementos formales serán explicados a partir de una relación triple de este tipo.

Abordando la noción *proyecto*, Platón constituye el concepto de **unidad**. Erige el mismo concepto en todas las cosas, desde el propio acto del habla en el *sujeto* y el *predicado* que formaban parte de la percepción de mitad de unidad, la división en dos y la concepción de sus dos partes necesarias para existir, por lo tanto coexistir. La inexistencia de cualquiera de las dos revierte directamente en la anulación de la complementaria. Ésta es la razón por la que Pierce comienza con la construcción del discurso desde el orden, desde la designación ordinal (primero, segundo, tercero…) de

cada uno de sus elementos. Es decir, haciendo uso del **adjetivo numeral** como principio del discurso semiótico. Por ello es por lo que en su categorización se denomina *Primeridad* a la fase inicial. El adjetivo desencadena una serie de reacciones susceptibles de ser transformadas en forma poética, y su postulado, sin establecer previamente ninguna conexión entre lo aquí mencionado aboga precisamente por la misma esencia que ha visto nacer a esta investigación: **el Adjetivo**. Por supuesto Peirce alude a esto desde el punto de vista del símbolo, pero sin embargo aquí se establece una conexión con el lenguaje visual, totalmente ligado a la imagen fotográfica. Si Peirce dogmatiza la posibilidad de la existencia de la *verdad* desde que existe esa primera fase, la investigación presente considera al adjetivo como primer desencadenante del adjetivo visual, que aunque pudiendo considerarse metafórico es una realidad, como se argumentará en las conclusiones sobre dicha premisa.

Los **elementos primeros** surgen de la naturalidad, de la emoción y el descubrimiento del posible átomo sensible capaz de transformarse en un bello mensaje poético. Son los encuentros con una realidad libre capaz de generar una importante sensación emotiva sin ningún tipo de presión más que la de la propia esencia del creador o artista por confeccionar recursos adaptables a la retórica y significación de la imagen.

Los **elementos segundos** comienzan a introducir la existencia de las piezas importantes de la imagen. Pero además esa existencia transcurrirá a lo largo de la reacción que provoque en los demás, generándose por lo tanto la *capacidad de acción*, que es quien activa la lucha de intereses.

El **tercer elemento** funciona como categoría de cierre de las tres fases. Creará, por el mero hecho de existir, una normativa que regirá al trío, ofrecerá una regla también definitoria representada por medio de A, B y C. El espectador frente a la unidad observa una línea continuada y lógica que siendo seguida podrá determinar un vínculo perfecto con el él. A y B no poseen la misma fuerza que A+B+C. Véase el ejemplo:

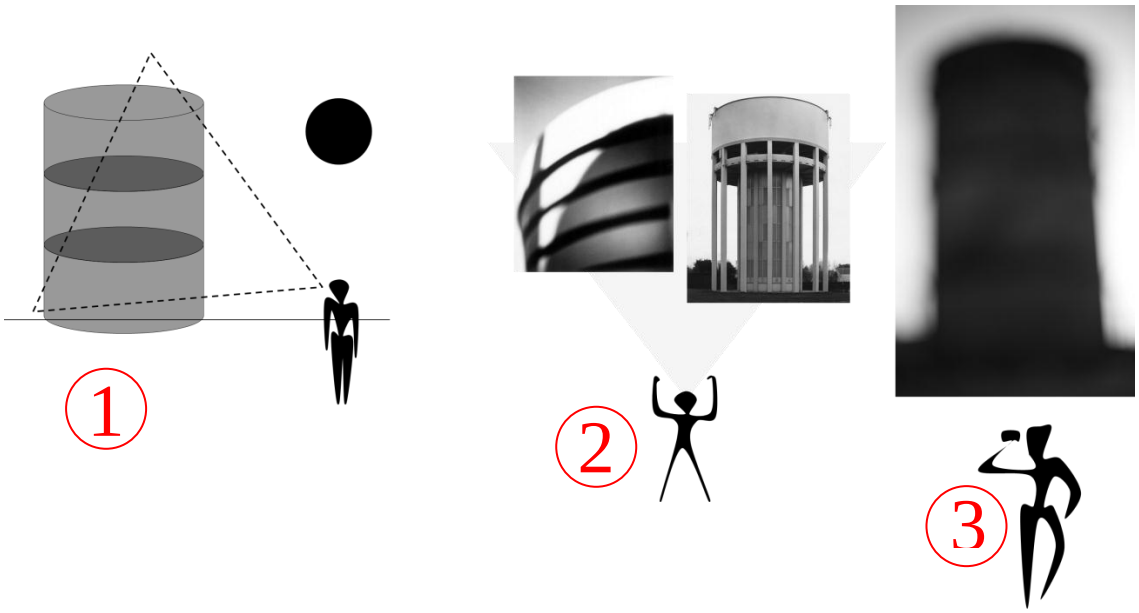


Imagen 66. (segunda por la izquierda) *Guggenheim Museum***.** Adaptado de H. Sujimoto, 1997. Recuperado en abril, 2013, http://www.sugimotohiroshi.com/architecture.html

Imagen 67. (tercera por la izquierda). *Water Tower, Bernd and Hilla Becher: basic forms.* Adaptado de B. & H. (Becher, 1999)

Imagen 68. (cuarta por la izquierda) Adaptado de imagen de H. Gómez, Bologna, 2012

Figura 62. Proceso natural del mensaje artístico
Fuente propia

Continuando por lo tanto con la fórmula de Pierce, éste sería el procedimiento que debería seguir la imagen fotográfica desde la categorización y sus fases. En la *primera* se puede examinar el modo en que se trata la libertad de pensamiento, donde la flexibilidad del mismo, la creatividad y la posibilidad de ofrecer cualquier elemento novedoso a la comunidad artística o a la dimensión que pretenda es el motor que conmueve al creador y le empuja a comenzar el procedimiento de análisis semiótico. Se refiere a la obra de arte en "potencia". La *segunda* comienza con la distribución del espacio, de las porciones que circundan la imagen, el encuadre, las referencias (que en este caso podrían establecer una relación cuasi estético-simétrica aunque no conceptual). Y la *tercera* es la que cierra el círculo significacional. Comienza a cobrar sentido todo el proceso anterior, las menciones visuales adquiridas, el concepto reflexivo, y por lo tanto el disparo de la máquina fotográfica concluirá de este modo con el sistema de **relaciones triádicas** (Peirce, 1867). El proyecto fotográfico adquiere la forma definitiva en la clausura del mismo. El juicio del espectador establece la respuesta a dicho dilema.

La primera y la segunda fase son las que exponen las claves de la experiencia, siendo la tercera quien conecta a ambas. La primera fase es la cualidad (**Quality**), la segunda son los acontecimientos reales (**Relations**) y la tercera se refiere a los pensamientos, al juicio (**Representation**). El signo comienza con la existencia en este punto de contacto y es tan individual como real.

Como se observa Peirce huye de cualquier acercamiento a las **conductas intuicionistas** o a las tácticas de improvisación. Constituir una gramática de costumbre es lo que conduce al éxito rotundo de la fabricación del signo y de la representación. La consideración epistemológica asienta sus teorías y refuerza sus postulados.

Saussure sin embargo establece un neologismo a través del estudio y nombramiento por vez primera del término *semiología*. Sus teorías no se alejan del formalismo, si se tiene en cuenta que focaliza gran parte de su estudio en *la teoría general de los signos* y que básicamente su análisis se basa en el entendimiento del orden de los mismos y de su actuación en el seno de la vida social. Y si Saussure establece que existe una teoría de los signos, se puede entonces afirmar que es además aplicable a cualquier ciencia o disciplina que trate con sistema de símbolos, siendo las artes visuales las que por lo tanto establecen una estrechísima relación con la representación a la cual alude. Se establece una correspondencia directa de la **lingüística** con la **lengua**, que finalmente es quien rige al sistema de signos (Saussure, 1945). Cuando dirige la responsabilidad a esta última es porque la definición que hace de la misma es el conjunto de convenciones admitidas socialmente, única y exclusivamente con un fin comunicativo.

Si se trasladase o interpretase a través del arte fotográfico, entonces el habla se referiría al acto de retratar una imagen real y su abstracción, por lo tanto, sería el lenguaje de la fotografía. El arte visual que retrata y congela los momentos es la facultad de convertirlos en símbolo o significación, es decir, transformar aquello que posee una forma natural y palpable o real en signo que lo representa (Benveniste, 1980). El estudio del conjunto de las lenguas es de lo que verdaderamente se ocupa la lingüística y no del estudio de una sola lengua, que es la humana, como tantos se creen. Cualquier designación cercana a lo que se está de algún modo exponiendo es parte de la ciencia que establece los criterios de proximidad entre el signo y el propio sistema de comunicar. La fotografía es considerada, más allá de las aplicaciones y utilidades que posee y desprende, como formato representativo de emociones, de sensaciones pertenecientes a la sensibilidad comprensible por los seres humanos, aunque por otro lado jamás excluyente de plantear la posibilidad de ser discernida por otra entidad o ser capaz de gozar de un conocimiento lógico y racional. La lengua es la que realiza la simbolización del lenguaje. La forma fotográfica es la que simboliza el lenguaje de la fotografía.

No hay que confundir que la lingüística posee varias ramas y una de ellas es, aunque de menor importancia, la semiología. Sin embargo, si alguna entidad ha sido la encargada de que la lingüística se haya comprendido como una ciencia, esa es la

semiología. El estudio de los signos, de su distribución, de su coherencia y la importancia de la ubicación de cada uno de sus componentes es hacia donde básicamente mira dicha disciplina. El acto del habla es poseedor de todas sus reglas, basándose la comunicación social en él. Es una necesidad natural que todos los seres procuran para coexistir, para sobrevivir, para recibir cualquier tipo de información que subyace a una necesidad vital.

Y ya que constantemente se está haciendo alusión a esta transformación que la lengua debe generar para que la fotografía sea considerada como tal, se considera de especial importancia exponer un nuevo concepto: el **Comparatismo**. Considerado como el método lingüístico que contempla el parentesco que existe entre varias lenguas, que en este caso vendría comprendido entre la **fotografía** y la **lingüística**. El interés de esta investigación permite indagar sobre la posibilidad de existencia del adjetivo visual en la verdadera esencia concreta de cualquier fotografía individual e insertada en un marco cercano a las artes no visuales en principio. La posibilidad de plantear esta premisa en cualquier género fotográfico sería objeto de estudio de otra investigación.

La reflexión meditada de las lenguas como organismos naturales que siguen con el clásico esquema evolutivo (nacen, crecen, se reproducen y mueren) posibilita la creación de nuevas alternativas lingüísticas que amplíen el mecanismo de asociación entre la fotografía y cualquier identidad relativa a la normativa que gobierna el sistema lingüístico, posibilitando de este modo el encuentro entre el adjetivo, su denominación, la fotografía y su abstracción (Schleicher, 1852). Esta consideración evitó la lucha de los puristas de la lengua, que opinaban que hacer perdurar la lengua primitiva era básico y fundamental. Desde este momento se abre la posibilidad a las nuevas propuestas que evalúan la evolución de la lengua, ya que hoy es innegable contradecir la teoría que establece que todos los elementos que funcionan dentro de un sistema lingüístico son completamente interdependientes unos de otros, al igual que los organismos vivos. Por lo tanto se acepta automáticamente que los estadios por los que podrían atravesar son completamente imprevisibles e impredecibles.

Estas propuestas obtienen como resultado esta perspectiva (Schleicher, 1852):

- La lingüística genera un producto palpable > **La lengua**
- Establece una normativa > **Lingüística general**
- Reacción negativa y oposición al primitivismo de la lengua > **Historicismo**

Se reconoce que existe una gran tendencia de las lenguas a la permanencia en el pasado, sin embargo resulta de un empobrecimiento tremendo negar la evolución de éstas, y posiblemente sea más correcto aceptar la naturaleza evolutiva sin contradecir la querencia de la misma.

La fotografía poética y cercana al arte de la creación visual integra este concepto del siguiente modo;

- La fotografía genera un producto palpable >>**La imagen fija y congelada**
- Establece una normativa >> **Retórica general**
- Reacción negativa y oposición al primitivismo de la imagen>> **Historicismo**

Retratar una realidad supone establecer directamente una relación con el pasado, desde el propio momento de la captura. Aquello que se impresionó gracias a los químicos fotosensibles ya es parte del pasado, es decir, que también coexiste con esta tendencia natural histórica y tan vinculada con el concepto de la muerte de la fotografía (Legido, 2001). Prevalece su capacidad visionaria aunque es innegable de igual modo avenirse a sus orígenes. La vuelta a los procedimientos anteriores o antiguos también demuestra la importancia de dicha convivencia. Y volviendo al asunto que precede a la razón auténtica de su existencia: la figura que acompaña al concepto poético es parte del juego retórico que envuelve al mensaje, al signo que enfatiza y representa, además de la contención de belleza incrustada para ser percibida como poema. Es decir, el reglamento que establece para comportarse como un sistema riguroso de confección lingüística es el mismo que la poesía escrita establece a través de los recursos estilísticos o las figuras retóricas.

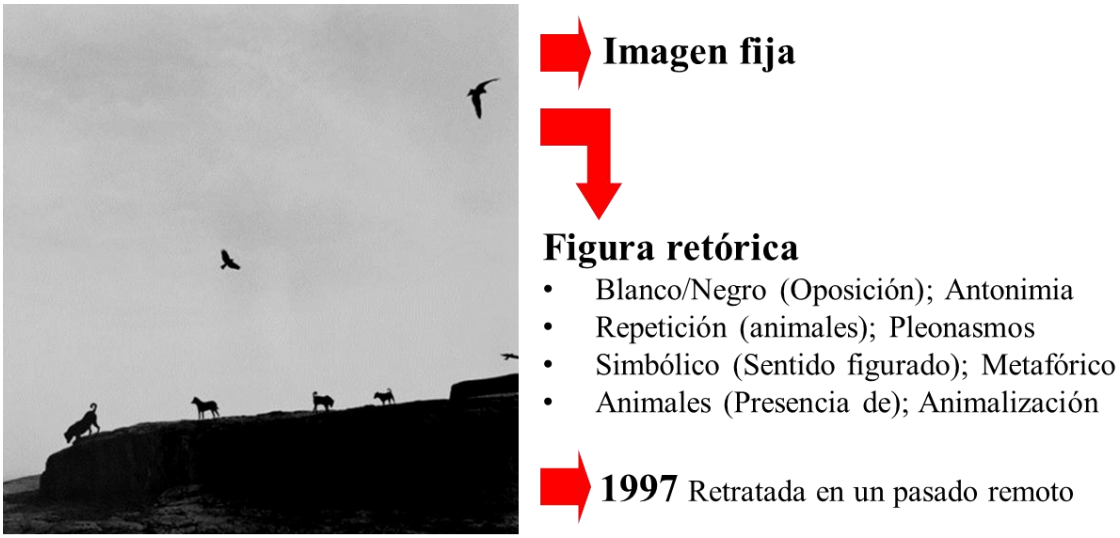


Imagen 69. Perros perdidos, de la serie *Pájaros*. Adaptado de imágenes de G. Iturbide, India, 1997.
Recuperado en abril, 2013,
http://www.gracielaiturbide.org/pajaros/perros_perdidos_india_1997/

Figura 63. Concepto poético en el procedimiento retórico

La propia presencia de la imagen tras ser disparada por la cámara fotográfica es ya una realidad por sí misma. Coexiste con las diferentes esencias que la fotógrafa en este ejemplo ha sabido perfectamente retratar, siendo prueba de ello la insistencia poética predominante en la imagen. Intrínsecamente ha obtenido al menos cuatro figuras

retóricas de modo completamente accidental. Es decir, el producto de la observación y la sensibilidad de quien dispara son fundamentales para darse cuenta del nivel sensitivo con el que está dotado, pero la reglamentación que se propone no pretende en ningún caso que se trate de un caso de *intuicionismo*. Se persiguen unas reglas de actuación en los que el artista trabaje y gracias a las que se vaya adquiriendo cierta destreza, con el fin de ganar en velocidad. Y por último se observa que la fotografía **ya es historia**. Simplemente y reiterando aquello tantas veces proclamado: la imagen no es producto del presente sino del pasado, nunca ofrece una actualidad absoluta. Siempre es relativa.

El lenguaje consigue establecer todos y cada uno de los paralelismos que se producen con el sistema lingüístico, por ello se debe agradecer el tributo de Schlegel, Bopp o Schleicher y a las enormes aportaciones que realizaron a *la teoría de los signos*.

Peirce por lo tanto aboga por un postulado que dirige su camino hacia un esclarecimiento de la verdad y a través de la experimentación, que por supuesto refuta el pensamiento presentido, perspicaz, intuitivo como base única del formalismo. Saussure (1945) establece una similitud al respecto, ya que la consideración epistemológica que defiende se acerca a un formalismo de la lingüística, que en este caso es el campo que él ocupa. Defensor de la lingüística como lengua de todas las lenguas, ciencia de todas las ciencias.

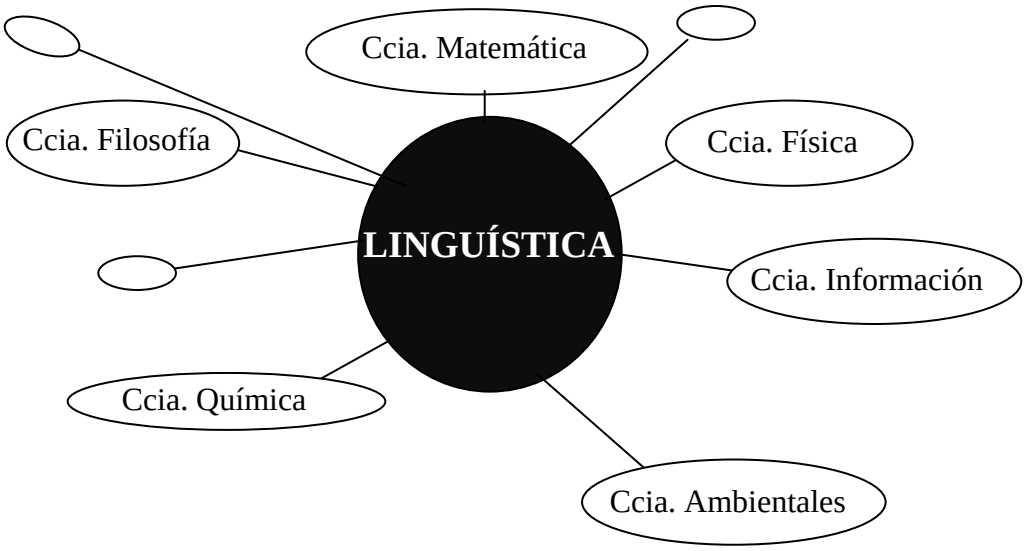


Figura 64. Disciplinas satelitales de la lingüística

La lingüística es capaz de agrupar todos y cada uno de los lenguajes que rigen el mundo y por lo tanto el de la ciencia no podía quedar exento. Tal vez sea el más representativo en cuanto al **tratamiento de propiedad** que exige, ya que su precisión debe ser tal que cualquier ápice de ambigüedad resultaría inapropiado en cuanto a su efecto e impacto se refiere. Es decir, ciencia lingüística entendida como la máxima y básica normativa que exigía las teorías tanto de Saussure como las de Pierce. La normativa reguladora de los signos activa un mecanismo que estimula el proceso de

actuación de cada una de las ciencias que aquí se designan. El mismo sistema del habla de los seres humanos o el comunicativo se debe manifestar en forma de ecuaciones lingüísticas que utilizan los estatutos que rigen el propio lenguaje, con sus estructuras, con sus agrupaciones, con sus acepciones… Su incumplimiento interferiría negativamente en su **ley de comportamiento**. Las ciencias exactas manejan otro sistema, aunque sus teorías aparecen materializadas bajo las reglas verbales, su uso práctico y su demostración corren a cargo del sistema matemático. Sus ecuaciones y combinaciones se producen a través de los mismos símbolos.

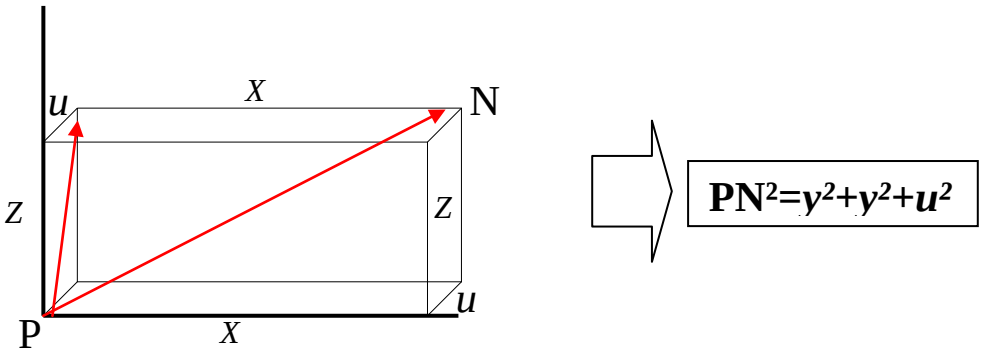


Figura 65. Distancia en el espacio Euclídeo n-dimensional (3 dimensiones)

Esta demostración rigurosa se lleva a cabo a partir de signos que ayudan a universalizar el lenguaje. Cualquier matemático de cualquier parte del mundo podría interpretarla de modo correcto y sin ningún nivel de complicación, por la simple razón de su coexistencia con el lenguaje. La **ecuación** es el producto que con su significado apoya la teoría lingüística como madre de la ciencia física o matemática que ayuda a su entendimiento.

El *habla* es el acto comunicativo que la lingüística establece como acción realizada por los seres humanos y que a través de un instrumento verbal, como es el de la misma ciencia, permite manifestar todo tipo de sensaciones que unen a los humanos con el mundo que les rodea.

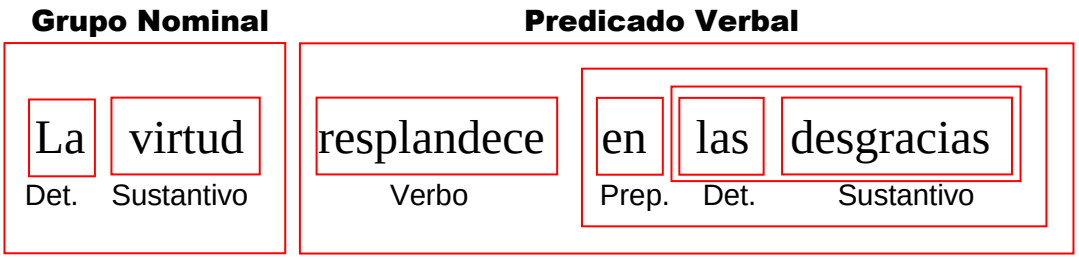
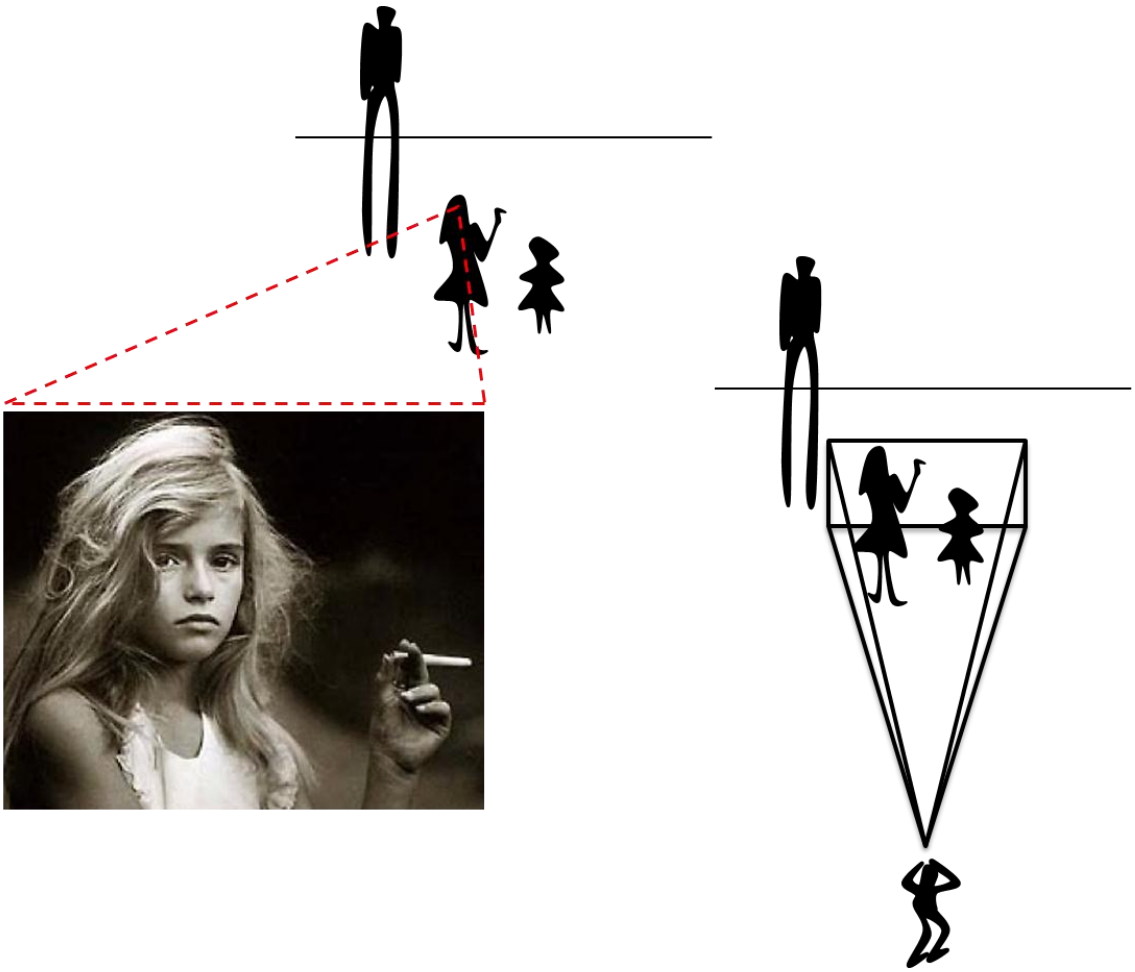


Figura 66. Acto formal del habla

La ecuación se manifiesta en el *acto del habla* como la exacta sentencia: *La virtud resplandece en las desgracias* (Aristóteles), y el desglose de la misma sería su interpretación universal igualmente válida e igualmente equivalente a la anterior propuesta científico-exacta. Cada uno de los cuadrados representa la estructura que forma, los conjuntos que comprende y la categoría a la que representa.

El desconocimiento de la norma no exime del cumplimiento, y seguro que el sistema jurídico es bastante estricto en este sentido. Cada una de las doctrinas establece su nivel de rigurosidad y en algunos casos su incumplimiento (aun sin conocerlo) no evita que se merezca una sanción por ello. Por lo tanto el lenguaje de la *fotografía*, entendido como acto de habla y repleto de normas de comportamiento, coherencias absolutas… se debe comportar como tal si pretende actuar como herramienta comunicativa y poética.



Siendo la imagen definitiva la siguiente



Imagen 70. Candy cigarrete de la serie *Inmediate family*. Adaptado de imagen de S. Mann, 1989.
Recuperado en julio, 2013, http://auctionpublicity.com/2011/09/29/swann-galleries-announce-auction-of-fine-photographs-on-october-18/

Figura 67. Ecuación icónica de la imagen
Fuente propia

La ecuación se podría transcribir de la siguiente manera: se da la presencia de una serie de elementos individuales que poseen un carácter y un significado muy concreto. La enumeración de los mismos sería la siguiente:

- **Niña (1)** protagonista de la imagen
- **Cigarro** sostenido por la niña protagonista de la imagen
- **Niña (2)** secundaria. Menor tamaño
- **Niño/a (3)** con zancos
- **Localización**: indeterminada. Posiblemente en algún Estado sureño de los EE. UU
- **Hora**: indeterminada. Posiblemente a última hora del día cuando caen los últimos rayos de sol en una calurosa tarde de verano

El arte fotográfico no posee una estructura tan formalizada como puede tener cualquier otro sistema lingüístico o conjunto de sistemas y normas, pero como precisamente lo que se pretende es establecer un sistema cerrado también en las artes visuales, entonces no está mal que se empiece a confeccionar. Aquí se da la presencia de estos elementos limitados: tres niños, un cigarro y una tarde de verano. La realidad tiene que empezar a recrearla el autor de la obra y por ello debe comenzar a establecer supuestos del tipo:

- Tarde de verano en Huntsville, Alabama

- Presencia infantil pura y cándida, limpia pero con mirada desafiante
- Se desarrolla en medio de una escena ingenua
- Toda la atención recae en una mirada que conectará directamente con el espectador.
- B/N acota los posibles estímulos irrelevantes que puedan disturbar el mensaje
- Atemporal. Pocas son las referencias que transportan al espectador a un escenario concreto
- etcétera

Desde este hipotético listado de ideas se conforma un mensaje que vincula demasiados aspectos de la imagen con la parte más estética, más profunda, hablando de la mujer, de la infancia, de la libertad, de la ingenuidad, del dolor; conecta diversos mundos,… Todo ello establece un universo de connotaciones que se yuxtaponen unas con otras y que por sí solas deben encontrar el orden al caos. De este modo se conseguirá materializar las verdaderas razones que permiten construir mensajes de este tipo. Discurso narrativo que habla del dolor, de la infancia robada, de la tendencia a repetir formas de conducta que condenan las vidas de los seres y que por herencia discriminada van pasando de generación en generación.

La ecuación que provoca la situación paradójica está vinculada primero con el lenguaje, con las formas que lo constituyen, con el motor que desencadena dicha significación, con la figura retórica capaz de establecer el producto poético y directamente con su significado final.

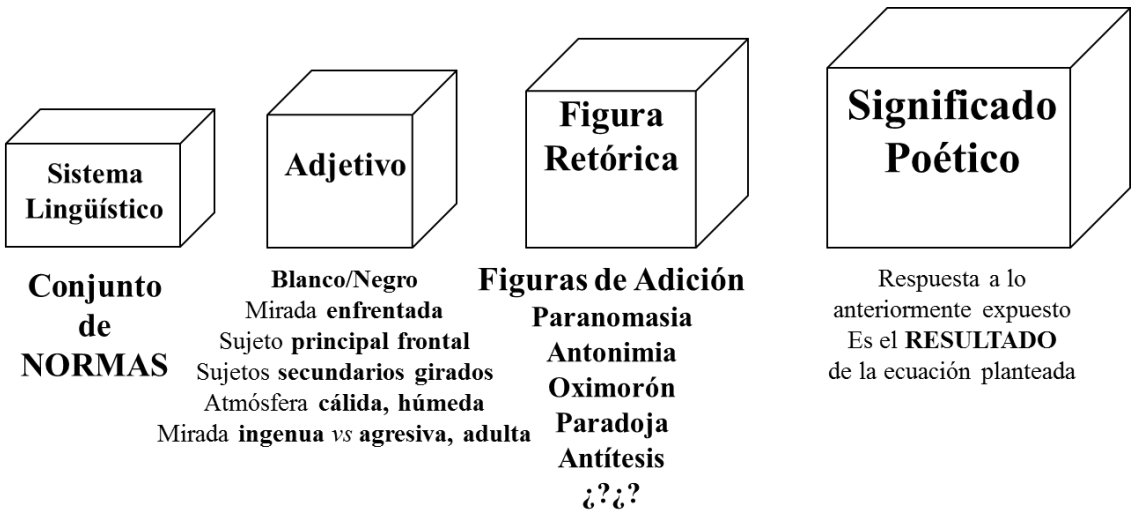


Figura 68. Contenido estructural poético
Fuente propia

La imagen que precede sería el *resultado* final de la ecuación visual de un sistema aún por definir, siendo relevante apreciar el enorme valor que posee. Existe un altísimo grado simbólico en esta imagen por el mero hecho de no poder esclarecer el significado de cada uno de los elementos y de la fusión que entre las diversas combinaciones se extrae. Y quien se va a encargar de estudiar el valor de todos los signos es la **semiología**.

¿Cómo consigue transmitir Robert Frank las dimensiones de lo poético y lo conceptual? A través de una serie de conductas es posible enfatizar cada uno de los valores que la tabla Adjetivos establece en el gráfico anterior;

- A través de la **reducida profundidad de campo**: Se concentra el punto de enfoque en una zona restringida, abriendo el diafragma se reduce el área nítida y de este modo la cámara fotográfica establece, de modo prácticamente imperativo, la atención del espectador en el objeto deseado.

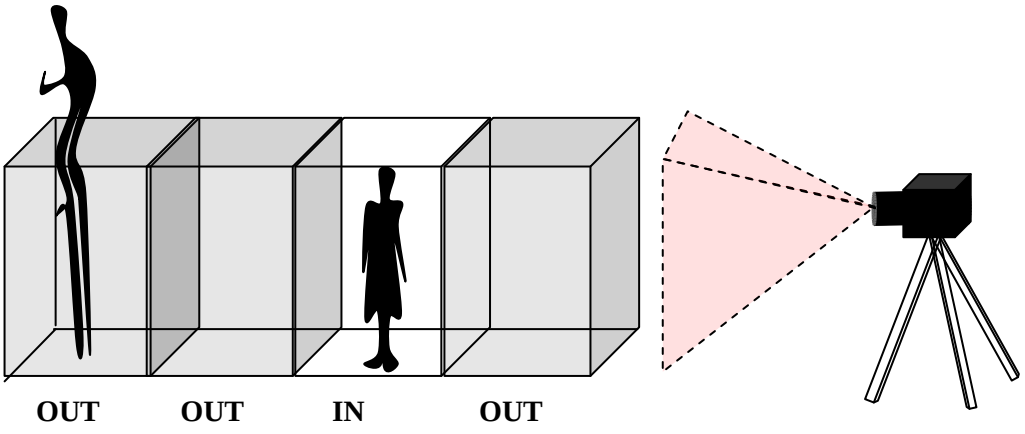


Figura 69. Profundidad de campo
Fuente propia

- Imagen **altamente contrastada**: El personaje principal del discurso mira atentamente a la cámara. El contraste entre los blancos y los negros se confronta de un modo tan impactante que la imagen no permite desviar la atención hacia otras secuencias introducidas. Este método evita las texturas sutiles que existen en los tejidos, en las formas, en las pieles, sin embrago gana en fuerza dramática.

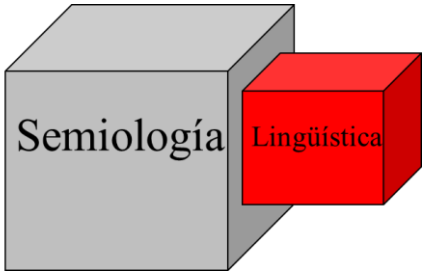
- **Nivel cromático limitado**: La reducción en la paleta cromática establece una imagen sosegada y sin explosión informativa con respecto al color. Las luces deben ser interpretadas desde las sombras y desde su incidencia. *La temperatura de color* en este caso es irrelevante, ya que el color viene determinado por ella, por lo tanto se discrimina. Blanco y Negro (b/n).

- **Oposición lógica al movimiento de la escena**: Toda la imagen podría estar perfectamente preparada para ser captada desde otro ángulo. Toda la información que se recibe al respecto es una niña que fuma mientras el resto de los elementos van en la dirección opuesta. Este hecho enfatiza el discurso donde se observan demasiadas contradicciones; *niñez vs edad adulta* o *blanco vs negros, delante vs detrás, izquierda vs derecha…*

- **Representación desnaturalizada de la infancia**: El personaje principal mira atentamente a la cámara, observa mientras sostiene un cigarrillo al más puro *estilo hollywoodiense años cuarenta* y establece una reflexión de la infancia y la adultez que roza la seducción y la fascinación por parte del observador y el observado, el receptor y el emisor.

Para concluir, la síntesis de las habilidades que la imagen de Robert Frank posee se van a desglosar y exhibir, para que de este modo se consiga observar las particularidades de las mismas, si existe o no alguna contradicción. Se extraen por lo tanto las palabras exactas que mejor pudieran definir cada uno de los puntos anteriormente expuestos: *Reducida, contrastada, oposición, limitado* y *desnaturalizado*. Cuatro de los cinco casos son **adjetivos**, por lo que es justo reivindicar la **presencia adjetivada** como antecesora de las intenciones poéticas del autor. Durante el proceso de análisis resulta interesante apreciar el **proceso cognitivo** y la enorme y veloz capacidad asimilativa de la decodificación del mensaje.

La teoría de los signos de **Saussure** es bastante más ligera que la que realizó **Pierce**. Una prueba de ello es la enorme influencia que éste tuvo de la filosofía medieval y empirista, mientras que la diferencia con Saussure es que él parte de la lingüística para elaborar su postulado que trasladará a las demás ciencias y campos de estudio.



Saussure establece que se debe definir la lingüística en relación a la semiología, es decir, se debe especificar qué es lo que hace que la lengua se convierta en un sistema explicado a través de la realidad semiológica.

Se considera clave que la lingüística se haya situado en el plano de las ciencias debido a esa relación de dependencia que mantiene con la semiología, de lo contrario no habría sido capaz de conseguirlo.

Schleiser (1852), debido a su formación relacionada con las ciencias, establece un modo de considerar las lenguas similar al funcionamiento de los organismos vivos y las etapas de su vida (nacimiento, crecimiento, reproducción, envejecimiento y muerte). Resulta innovador desde el punto de vista del paralelismo ya que las fases son las mismas, aunque trasladadas a otro lenguaje. Las lenguas tienen un origen muy

determinado, se desarrollan a su gusto, se expanden y desaparecen sin encontrar ciertas razones para ello. La voluntad del hombre es completamente aleatoria en este caso y es justo que se comporten de esta manera debido a su naturaleza. En los organismos vivos y en concreto los seres humanos, además de las fases que comporta la vida, también se constituye la de la desaparición de la misma. La imagen fotográfica también posee estas categorías.

Desde el punto de vista del **concepto reflexivo fotográfico**:

- Nacimiento  Producto mental, consecuencia cognitiva
- Crecimiento  Se asienta en el intelecto para comenzar el proceso
- Reproducción  Se produce el acto mismo del disparo fotográfico
- Muerte  Desde el momento que nace la idea y se desarrolla, también muere. Es un acto de captura momentánea. Muere en cuanto el obturador se ha cerrado. Es producto del pasado, no del presente ni del futuro

Desde el punto de vista del **concepto técnico fotográfico**:

- Nacimiento  Se captura la imagen a través del disparador
- Crecimiento  Se revela el negativo o la película (ídem sensor digital)
- Reproducción  Se realizan tantas copias como el fotógrafo desee
- Muerte  El concepto de perdurabilidad se contempla cada vez más. Se refiere a los años de vida que se estima que la imagen pueda perdurar en el tiempo. Los agentes externos impiden que la obra sea eterna aunque los estudios están evolucionando hacia una consecución de tiempos estimados cada vez mayores.

A pesar de que se aludía a una reflexión cuasi inexplicable del porqué de la existencia de las lenguas, de las equivalente fases orgánicas en su razón de ser, sí que es necesario mencionar las causas de su desaparición. Como bien se especificaba en el esquema anterior los agentes externos a la fotografía, y que por lo tanto poco tienen que ver con ella, son los que producen el envejecimiento mencionado y como consecuencia su desaparición. Las lenguas y el desgaste que los pueblos producen son los mismos que provocan el desuso. En el caso de la imagen fotográfica se trata de los que afectan al deterioro del papel, del soporte que mantiene la imagen con la emulsión fotosensible, de la imagen montada sobre soportes de exposición y exhibición. El sol directo, el frío, las condiciones cambiantes hacen sufrir muchísimo a la imagen y por ello se requiere un establecimiento de normas y mecanismos de defensa para tener el conocimiento de cómo instaurar la obra, ubicarla, localizarla y mantenerla en óptimas condiciones climáticas y de manipulación. La pureza de la lengua se fue desarraigando gracias a esta teoría natural y sirvió de puerta de acceso para introducir la nueva teoría rigurosa de *la vida* de la misma. A pesar de ello también se topó con varias corrientes contrarias a esta doctrina, como la propuesta por los *neo gramáticos* y las teorías de Whitney (1994).

La elaboración de la imagen fotográfica es necesario que se rija por normas de construcción concretas. Como se ha podido comprobar a lo largo de todo este apartado, la necesidad de confeccionar una **gramática** de actuación, que el resto de las disciplinas artísticas ya poseen, supondría una propuesta interesantísima tanto para los artistas impacientes por acelerar su proceso productivo como para los docentes que imparten materias relacionadas con la fotografía. Se dotaría al sistema de la imagen fotográfica de un rigor, de técnicas específicas con fines poéticos y de postulados verificables o susceptibles de así serlo, siendo dicho avance imposible de refutar. Desde esta investigación, el acercamiento a las técnicas, tal vez por tratarse de una de las disciplinas de las artes más joven, tendría un nivel de importancia demandado por expertos, artistas, críticos que aún excluyen a la captura de la imagen fija de las tradicionales formas plásticas que ayudan a concebir un mundo desde los sentidos. Éstas son algunas de las razones que empujan a la revisión de todo el panorama actual y sirven de plataforma de cambio. Visualizar cada uno de los pasos que conducen a uno de los fines más buscados por los creadores de la imagen supondría una enorme ayuda para aquellos que precisamente necesitan **visualizar la ecuación** de funcionamiento.

2.3.4 Formatos y formaciones poéticas en la imagen

La imagen nunca estuvo acostumbrada a coexistir con la palabra física. Este hecho supuso un reto durante las vanguardias artísticas del siglo XX y la utilización de ésta con fines estéticos y no significativos resultó muy atractiva para el receptor experto y experimentado en la historia de las artes, que tradicionalmente había contemplado la connotación como lenguaje intrínseco a la misma pieza creativa. Las tipografías

comienzan a poseer un carácter determinado, la medición de éstas con fines simplemente estéticos hace que se replantee el verdadero uso y la evolución de su utilidad. Se amplía la zona de actuación, dejando de limitarse únicamente al papel.

La resolución de este dilema conlleva una opinión personal de todo aquel que pretenda encontrar imágenes poéticas que contengan lenguajes de igual naturaleza en su mismo ser. La limitación del espacio libre que tiene el artista para completar la obra es relevante, ya que el significado dependerá enormemente de cada una de las piezas que conformen el puzle. Si dicho lienzo despedazado fuese examinado, se encontraría un paralelismo muy fuerte con cualquiera de las construcciones visuales que hoy se acostumbra a consumir. Todo ello se debe a que la lectura visual es consentida cuando se mantiene la estructura que tradicionalmente han ido marcando las pinturas en las historia del arte.

No obstante, el único modo de poder comprender las entrañas de la poesía, los porqués de su existencia y los modos de materializarlas es a través del paralelismo encontrado en las artes históricas. Todas y cada una de ellas son herederas del placer de la contemplación de los seres humanos y de la capacidad crítica del pensamiento, de las reglas que dominan la belleza en el arte y de la necesidad de encontrar un espacio estético en el que verse reflejado para imitar la realidad de un universo que escapa de cierta objetividad. Pero *¿qué sucede cuando se dan paso a una serie de variaciones que van transformando el espacio conocido en el arte? ¿Cuáles son esas alternativas que pueden marcar las nuevas ofertas visuales?* Aquí se ofrece un ejemplo de la poesía que vierten otros registros.

(a) Collage: Es bastante complicado realizar un retrato acerca del significado de *collage*. Por una parte resulta muy atractiva su construcción rematada a partir de fragmentos y por otra enormemente enigmático su concepto de unidad, de modo que el alejamiento de la narrativa tradicional convence aún más de la expresión interna y se comporta como una verdadera muestra de capacidad creadora y apertura flexible de los artistas. La poética del contenido es tan visible que sin embargo asociar su significado a las figuras retóricas o a la métrica estructural resulta de una complicación extrema.

Lo cierto es que el formato presente ha sido objeto de tantos artistas que merece la pena establecer un pequeño desglose de su estructura interna.

La imagen fotográfica adquiere muchísima importancia desde su aparición y la contribución que a este género le produjo la imagen fija es causa de asociación y relevante para el arte visual que aquí se comporta como piedra angular del proyecto. Sin embargo, los recursos físicos que se tomaron para la construcción de los mensajes en forma de *collage* fueron otros muchos: cartas escritas, letras, recortes de periódicos, materiales orgánicos y texturas especiales. El nacimiento: a través de Braque y Picasso, que siempre desvelaron la anticipación de la forma al fondo del mensaje a pesar de establecer el código desde su origen. Coincidiendo con la aparición de la Gestalt en Alemania aparece un concepto visionario sobre la percepción durante el proceso de observación.

El *collage* se instaura como una poética del fragmento. Cada pieza mantiene su valor y **el ritmo** entre todas ellas debe ser establecido a través de la obra. Carece de normas a priori aunque es evidente que el retrato psicológico está presente a lo largo de toda la obra. La existencia de objetos que posiblemente se disponen en el espacio de modo completamente libre y sin compromiso, con una reglamentación, toma el sentido coherente de quien lo realiza e impone su punto de vista estético. Recomponer la imagen visual es causa de su fin último y por ello se asume la presencia y existencia de cualquier objeto susceptible de formar parte del soporte que lo mantenga o sustente.

La democratización de la forma del arte queda patente a través de esta manifestación artística. La disparidad de ideas que se vierte y los metalenguajes que se adquieren resultan de una originalidad desorbitante, siempre y cuando se contextualice con el momento y la localización durante la difusión. La fragmentación de la forma establece un punto de conexión con la mente humana y su capacidad analítica durante la descomposición la asocia con su reestructuración (Gestalt).

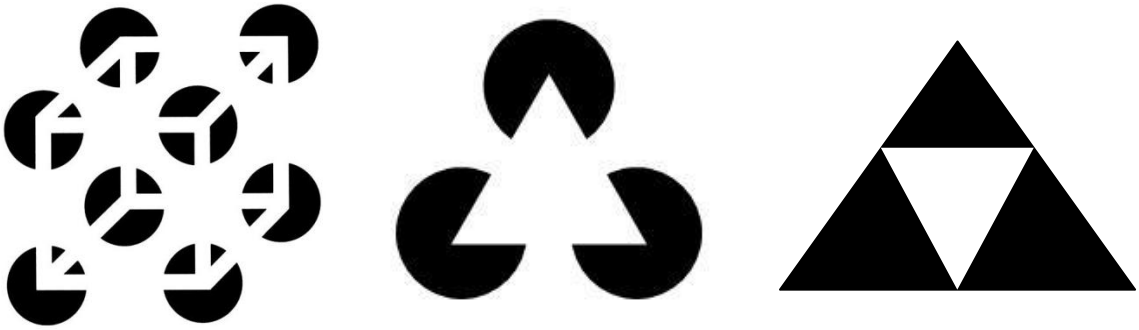
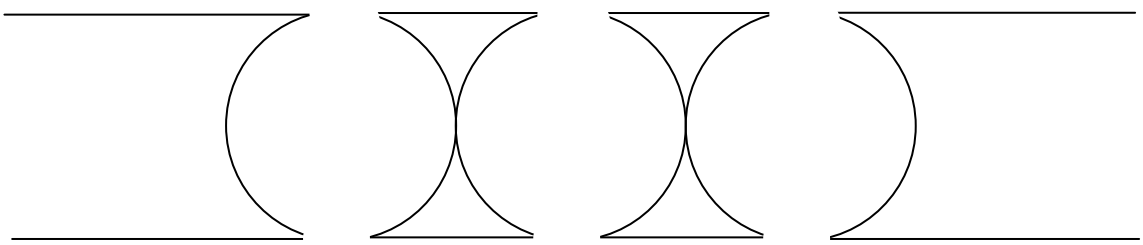


Figura 70. Leyes de percepción de la Gestalt

El cierre de las tres formas implanta la normativa del postulado de la Gestalt (1980). Cuando una o varias formas se interponen a otras, la lectura habitual sería el cierre de una imagen individual, como en los ejemplos anteriores se observa. Una de ellas resultaría invisible para las mentes que lo sustentan u observan. Es común realizar esta clase de ejercicios donde las formas blancas se superponen a las figuras diseñadas en colores más oscuros. Otro de los ejemplos sería la orientación espacial donde se obliga al intelecto prácticamente a cerrar las formas que coinciden con la distribución en el espacio.



Al igual que la especulación normalizada de la escuela alemana, el *collage* debe considerar las formas frente al fondo y el nuevo aspecto que adquieren frente al espectador que observa. El concepto de unidad es el mismo que hoy se maneja a través del conjunto de imágenes fotográficas que debe poseer un proyecto para dar coherencia a la obra. El rechazo podría resultar absoluto simplemente a través de los diferentes formatos ofrecidos en un museo de una misma obra y de un mismo autor.

Según establece Matteo Bianchi (2010) en *Collage, una poetica del frammento*, el *collage* se desarrolla a través del **oximorón**. Es decir, se alude también a otra de las figuras retóricas en la que se establece (Beristain, 1995) una contrariedad entre dos términos como pudieran ser *collage*/*decollage*, donde se juega con el concepto introducir y extraer. Esto es la misma esencia del corta y pega que tan tradicionalmente es utilizada en la escuela con el fin de hacer desarrollar el intelecto creativo infantil.

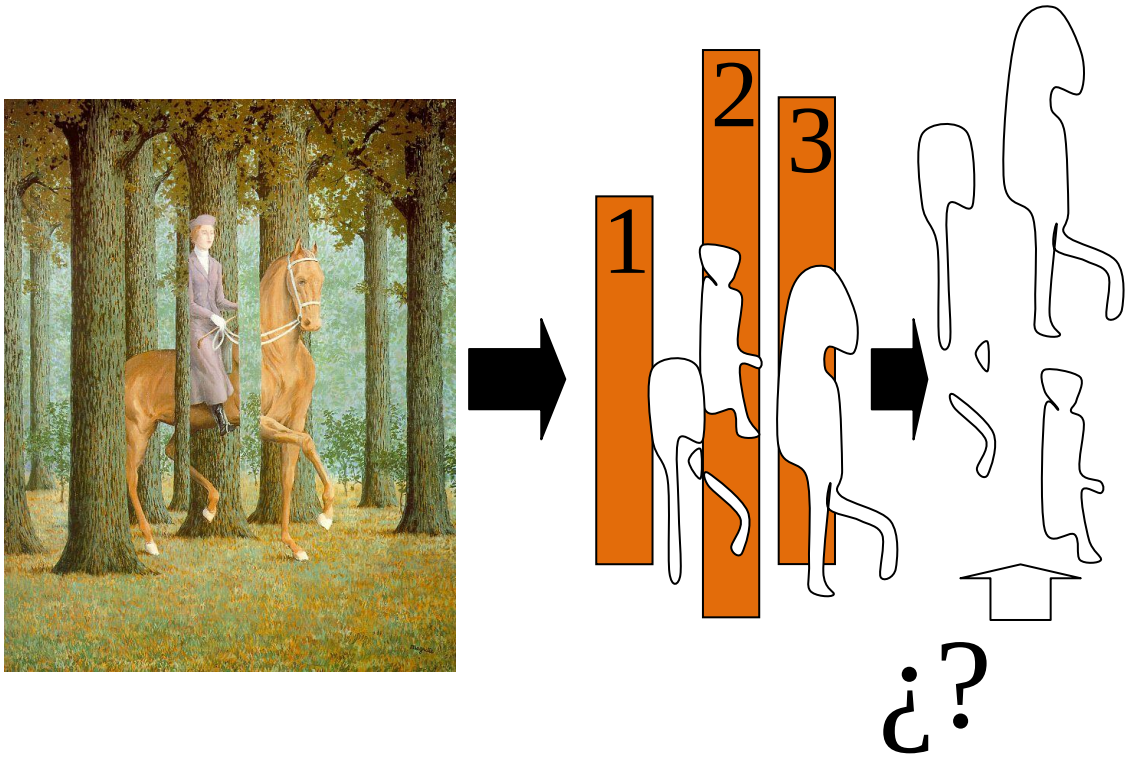


Imagen 71. Le blanc-seing. Adaptado de R. Magritte, 1965 (Whitfield, 1992)

Figura 71. Oximorón visual
Fuente propia

La imagen surrealista de Magritte establece un juego visual de composición irregular, donde la lectura final viene determinada por el espectador. Una percepción correcta generaría inmediatamente una lectura en forma lineal y desglosaría la imagen tal y como la representa el pintor, sin embargo el mecanismo de captación que se impone tiende a la unidad de comprensión.

El *collage* desarrolla un dilema conceptual ya que en su línea de actuación le separan dos grandes vertientes que trata por igual: la iniciativa lírica y el estado mental. Es decir que dirige la representación de la obra hacia dos potentes frentes, hacia la expresión poética y la recepción social. Transcribe el caos que tan interiormente se encuentra en la mente del artista, la amalgama de pensamientos sin orden ni decoro, y todos ellos se plasman en la obra para designar precisamente aquello que no contiene una forma continuada. Los pedazos de realidad se conjugan junto con los poéticos, creando una metamorfosis abundante y rica en recursos estilísticos y retóricos.

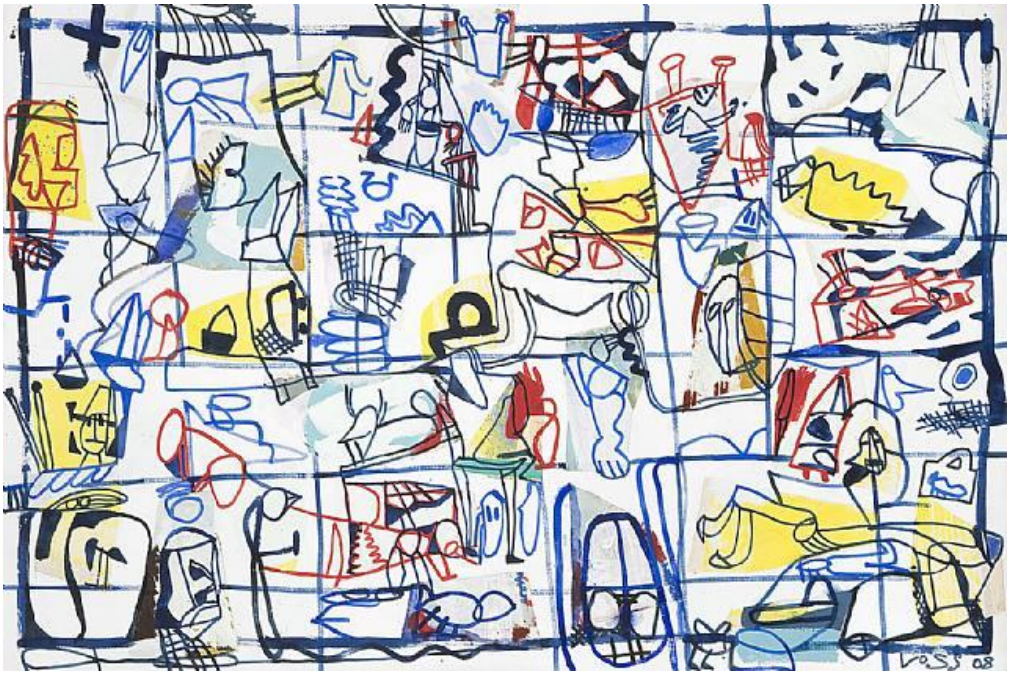


Imagen 72. Comment s´en sortir. Adaptado de J. Voss, 2008.
Recuperado en abril, 2013, http://www.artnet.com/artwork/425694504/424196454/jan-voss-comment-sen-sortir.html

(b) ***Fotomontaje:*** Es ya casi un siglo el que separa la primera declaración visual tratada como un fotomontaje, de las manifestaciones que hoy se producen, aunque con un nivel de perfección que roza la realidad y siendo en ocasiones confundida con éstos. Desde su aparición siempre se intuyó cierto recelo a considerarlo dentro de los géneros fotográficos, por lo que su carácter rebelde le ha acompañado a lo largo de los más de cien años que ha perdurado en el tiempo.

Como definición casi obligada antes de comenzar, el *fotomontaje* es la combinación, la fusión de dos o más elementos fotográficos recogidos de contextos diferentes con el fin de conseguir una imagen fusionada o de síntesis (Patti, Sacconi, Ziliani, 1979). Hausmann lo definió como **cinematografía estática** o **cinematografía sintética** debido a la similitud que existía entre el corte y montaje en el cine y la transformación de la imagen fotográfica. Ambos claramente avenidos en cuanto a la transformación de la realidad temporal y físico-contextual, convirtiéndose en dos estados ficticios.

Y ya que se observa una gran relación de las dos disciplinas también existe una enorme diferencia; el cine básicamente funciona de modo continuo, construye una continuidad de la realidad para de este modo conseguir coherencia en el tiempo, mientras que el fotomontaje desarticula el componente continuo de la imagen fijada en un soporte para volver a constituirlo nuevamente. Cada una de las dos disciplinas transforma lo ya obtenido para encontrar una forma diversa de expresión.

La transformación de la imagen y su relación con el **lenguaje verbal** se encuentran situados en un plano en el que el *cine* despieza el discurso narrativo, ayudado del lingüístico a través de frases que lo definen, mientras el *fotomontaje* controla cada una de las imágenes que posteriormente transformará en palabras, reduciéndolas cada vez más hasta llegar a convertirlas en entidades que funcionen por sí solas. Es decir, utilizando la técnica de la composición semiótica o de la teoría del signo; **significante *vs* significado**. Desde el momento en que la nueva imagen o fotomontaje se ha construido entonces el carácter intrusivo de los nuevos elementos adquiere un nuevo significado, una novedosa significación que poco tiene que ver con la original. Se renueva semánticamente, generando universos asombrosos e imprevistos.

Las nuevas formas que adquieren se pueden agrupar en dos grandes categorías según su estado lingüístico;

- Descontextualización u *Ostrenenje*[19]
- Condensación o conglomerado de varias imágenes en una

Si por el contrario se centrase la atención en el contenido;

- Engaño
- Separación de lo sagrado y lo divino
- Instrumento que muestra las debilidades del poder
- Materialización de lo imposible
- Sueños y deseos

(Patti, Sacconi, Ziliani, 1979)

La categorización que se realiza en *Fotomontaggio* (1979) advierte de la simplicidad en la realización de uno, sin embargo actualmente se encuentran mecanismos mucho más rápidos que tal vez pierden el carácter orgánico y más físico de la formación similar al **collage**, donde la habilidad con la tijera era básica para una

[19] Ostrenenje: El formalista ruso Sklovskij define esta palabra como el mecanismo que toda expresión artística esconde (Sklovsky, 1968).

correcta realización. La imagen seleccionada era tan sólo una y de ahí la necesaria destreza que aceptase un arte final exquisito. Los programas de postproducción fotográfica actuales permiten el **ensayo** y **error** como base fundamental de su funcionamiento. Establecen una conexión con el resultado final de la obra que con anterioridad era cuasi imposible, de ahí la genialidad del mismo.



A través del ensamblaje de pequeños niños el fotógrafo japonés muestra las posibilidades del montaje fotográfico y del simbolismo aparente

*Imagen 73. 1700 children's heads***.** Adaptado de R. Ezaki, 1893
Recuperado en mayo, 2013, http://bartleby-company.tumblr.com/post/44779227103

Una de las principales problemáticas fue que los objetivos fotográficos de entonces no contenían unas lentes demasiado perfeccionadas y por lo tanto las *profundidades de campo* seleccionadas a la fuerza eran bastante limitadas. Este acontecimiento empujó al profesional a discriminar siempre la totalidad de la imagen que estuviera fuera de la zona enfocada. Esta circunstancia obligó a los fotógrafos a realizar estratagemas que engañasen al ojo humano y que rindiesen a la imagen mayor profundidad, aunque fuesen de modo irreal.



Imagen 74. Adaptado de H. Gómez, Bologna, 2012.
Imagen 75. Adaptado de H. Gómez, Bologna, 2012

Estas dos imágenes fueron tomadas en el mismo lugar y con el mismo tipo de objetivo (50 mm). El objetivo fotográfico nada tiene que ver con los que se fabricaban en la primera mitad del siglo XX. La diferencia entre una imagen y la otra es el tipo de diafragma configurado. El fotógrafo (1) escoge un f. 1.4 que ofrece una imagen bellísima pero reduce al máximo la zona a foco. El caso (2) establece una modificación del diafragma cerrando ocho pasos aunque ampliando la profundidad de campo absolutamente, como puede ser apreciado.

La técnica adquirida se convierte en un artefacto imprescindible para poder subsanar esta carencia imposible de realizar, empujando a los fotógrafos a transformarse, además, en manipuladores de la imagen y realizadores, por lo tanto, de conceptos visuales imposibles, oníricos, repletos de irrealidades. Es en este preciso momento cuando un importantísimo planteamiento de los artistas por adquirir esta técnica aplicable a sus obras se vuelve una realidad. Las enormes posibilidades que ésta ofrecía se fueron adaptando a los movimientos artísticos de vanguardias. S*urrealismo, dadaísmo* se instauran con gran vigor en el panorama social y artístico, siendo capaz de representar de modo sencillo un cierto resultado lírico. La fotografía se establece rápidamente como uno más de los instrumentos utilizados por los componentes de algunos movimientos de vanguardia.

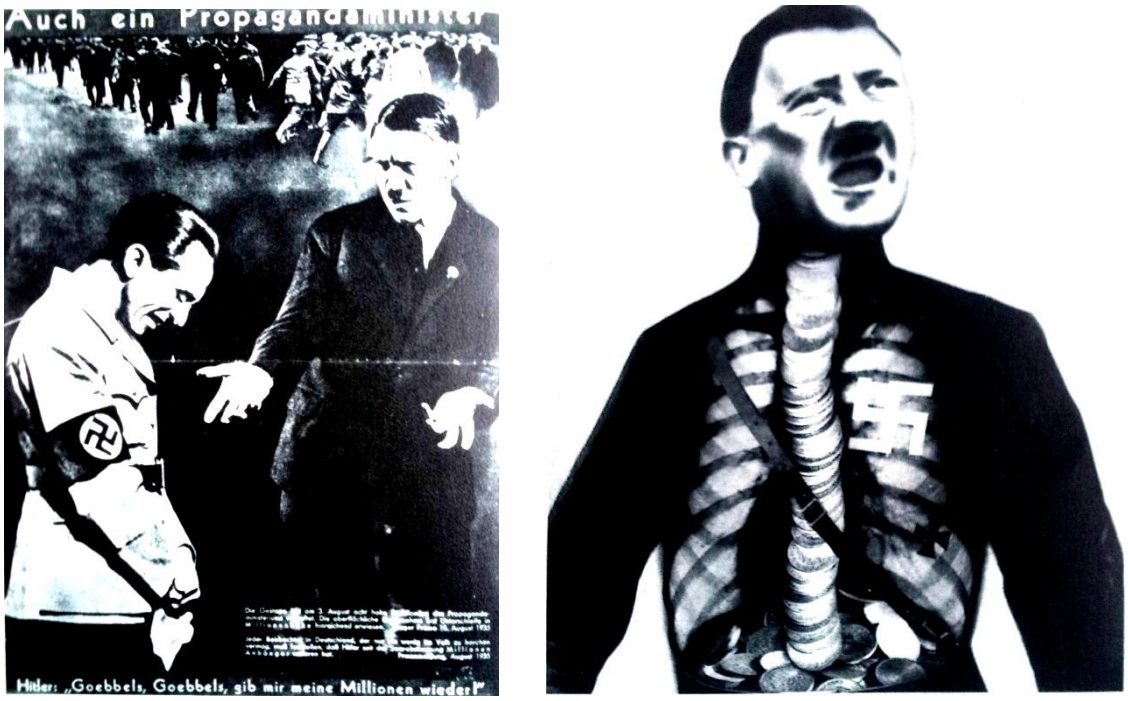


Imagen 76. Goebbels Goebbels gib mir meine millionen wiederl. Adaptado de J.Heartfield, 1935.
Recuperado en abril, 2013, http://mabuse.art.br/2012/05/26/john-heartfield/

Imagen 77. John Heartfield, *Adolf superuomo inghiotte oro e sputa latta*. Adaptado de J.Heartfield, 1932.
Recuperado en abril, 2013, http://mabuse.art.br/2012/05/26/john-heartfield/

Figura 72. Fotomontaje

Hasta la llegada de los movimientos artísticos de vanguardia no existía en la técnica del fotomontaje una base ideológica y cultural demasiado definida. El conocimiento del medio se consideraba ignorado y por ello la poética aún era de dudosa calidad. La representación casi inconsciente y la esencia del formato residieron únicamente en la forma estética. Es importante clausurar este apartado especificando que aunque las nuevas tecnologías se popularizan en cuanto a procesos de manipulación se refiere, la idea del *fotomontaje* estará considerada y vinculada además a la técnica del *collage*, que hoy poco tiene que ver con su origen.

(c) ***Ready-made:*** Es el término con el que se conoce al objeto industrial fabricado, real o irreal, concreto o abstracto, principalmente para ensalzarlo en forma de objeto artístico, esencialmente siendo descontextualizado de su ubicación ordinaria (Sciolla, 2002). El término traducido en su forma literal como *Listo-Hecho* es empleado por vez primera por Marcel Duchamp para bautizar una esfera del arte que sustancialmente se refiere a su propia obra. *La rueda de bicicleta* o *El urinario* son dos claros paradigmas y representantes del simbolismo estético y poético que por vez primera irrumpe de modo

escandaloso en el universo artístico, que tras la enorme tradición conservadora comienza a admitir una apertura conceptual. Trasladando su apariencia a otros movimientos o disciplinas de vanguardia existe una cercanía considerable al *collage* y al *cubismo*. Ambos adquieren piezas de la realidad para ser extraídas de ella, despedazadas e insertadas inminentemente en otro soporte que nada tenía que ver con su naturaleza primaria y con el que adquiere un novedoso y diferente carácter. Del mismo modo la línea conceptual es semejante a la que admite el *Pop-art*, a pesar de que la estética se encuentra absolutamente distanciada en ambas doctrinas. El *Ready-made* rechaza de lleno cualquier búsqueda de belleza, entendida en su aspecto formal y aparente.

La provocación que sustenta la obra de Duchamp es una base conceptual presente en toda su obra e incluso poniendo en duda la hasta ahora conocida **definición de arte**.

Las poéticas tradicionalmente pictóricas, escultóricas, arquitectónicas, etcétera, habían estado siempre más cercanas a las líneas estéticas que suscitaban gran admiración por parte del público y de la comunidad artística que del concepto crítico hacia asuntos sociales, políticos, rechazando desigualdades y reivindicando derechos. Siempre habían estado a merced de sus patrocinadores, entendidos como eslabones desencadenantes de la producción artística.

El novedoso concepto se convierte en ese momento en objeto accesible para cualquiera que sienta la necesidad de comunicar, de crear, de observar. La fortuna del momento, para todas las mentes creativas ansiosas por formar parte del entramado cultural que se vivió a lo largo de todo el siglo XX, fue el acceso público y no elitista a las originales y nuevas tendencias.

Los aspectos poéticos dan un giro total y focalizan sus normas hacia un postulado artístico desconocido aunque rompedor en su apariencia. La **fotografía**, estando presente, aprovecha el momento para satisfacer las necesidades que el nuevo formato artístico está dispuesto a proporcionar a través de su ventajosa proximidad con la realidad y la *verdad*.

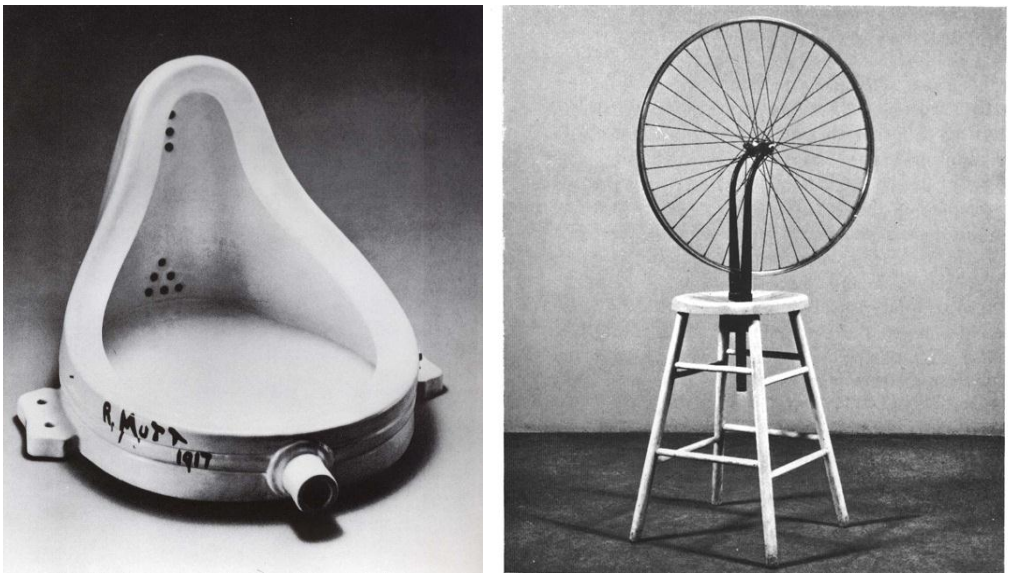


Imagen 78. Fountain. Adaptado de M. Duchamp, 1917.
Recuperado en abril, 2013, http://artintelligence.net/review/?p=29

Imagen 79. M. Duchamp, *Roue de Bicyclette*. Adaptado de M. Duchamp,1913.
Recuperado en abril, 2013, http://www.artribune.com/2012/11/incontroscontro-fra-picasso-e-duchamp-a-stoccolma/

Figura 73. Ready-made

(d) ***Poema-objeto:*** *"Le poème-objet est une composition qui tend à combiner les ressources de la poésie et de la plastique en spéculant sur leur pouvoir d' exaltation réciproque"* (Breton, 1952). Define el poema objeto como la composición que tiende a combinar los recursos de la poesía y de la plástica en especulaciones sobre los poderes de exaltación recíprocos.

El *poema objeto* establece una relación con la parte emocional del observador que automáticamente pasa a convertirse en un elemento propio del disfrute y placer visual a través de las palabras, de las letras, de los materiales físicos que requieren de su existencia. Es palpable, aunque adquiere formas abstractas que confían en el entendimiento del signo para su interpretación, de ahí la clásica consonancia con las estructuras metafóricas, que como se ha apreciado a lo largo del desarrollo de la investigación puede ser también trasladable a universos más amplios. Tantos como la poesía lingüística permita.

La esencia del *poema corpóreo* reside en la aproximación de dos o más elementos, cuya fusión activa los mecanismos de decodificación del mensaje con fines puramente resolutivos. Joan Brossa establece que "*el poeta es un señor que puede hacer versos pero también puede expresarse con otros medios; en la sociedad nuestra donde se da tanta importancia a la imagen, el poeta creador tiene muchas opciones"* (2012). El poema ya no es de uso exclusivo del poeta sino que se amplía el universo de creación.

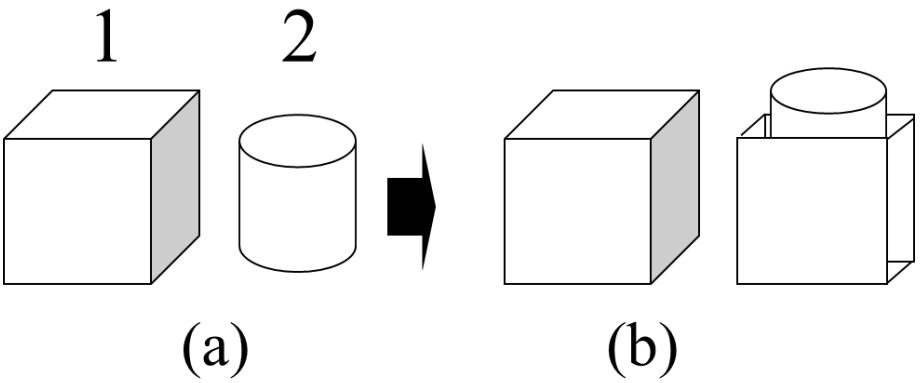


Figura 74. Aproximación elemental del poema objeto
Fuente propia

La figura (1) funciona como dos entidades diferenciadas, la (2) establece una yuxtaposición de ambas para convertirse en una nueva significación.

Esta relación del poema con el objeto no es cualquier fenómeno producido a lo largo de la historia del arte y mucho menos definido como tal, pero así ha sido en la cultura y en las sociedades. El concepto, conocido a través de los expertos, historiadores y analistas del arte, se inserta una vez que los movimientos artísticos de vanguardia se asientan. Por ello no es conveniente partir de este momento y obviando lo que antecedió, ya que si la tradición siempre lo excluyó, entonces habría que estudiar las causas (Bretón, 1991).

El simbolismo, de algún modo, sí que se ha producido en cualquier expresión artística al igual que en el sistema comunicativo desde que el ser existe, y el arte al igual que la forma de mostrar a una sociedad siempre ha estado vinculado a la cultura.

Pero es en el **movimiento surrealista** donde se ofrece con vigor la posibilidad de replantear a la sociedad si el arte es algo más que un objeto de contemplación. Pretendió dotar a la expresión artística con un valor mucho más allá del conocido, quiso establecer una conexión directa con la emoción, con lo intelectual y con el universo no concreto de un modo más evolucionado que el *Dadaísmo*, donde confluyesen el interior del ser y la pasión.

Si el poema es el producto que pensaba la poesía, a su vez objeto de estudio de la lingüística, y el lenguaje es la representación de lo que la sociedad demanda, entonces la lengua debe ser contemplada desde una perspectiva antropológica que se adecúe perfectamente a su tiempo. El objeto se concibe entonces como una entidad semántica, cargada de significación y esta vez contemplada desde la responsabilidad que se le otorga a la lengua y a la imagen.

El poema-objeto será el encargado de la transformación que se produce de los **mass-media** a los **mass-cultural**, siendo ésta la razón que le empuja a asumir las teorías de la comunicación y de la información. La tipología lingüística que aquí se trata invita al observador o receptor de la información a enfrentarse a la obra que el artista emisor propone y presenta. Estableciendo la interconexión e intercomunicación entre ambas partes, obliga al espectador a que desarrolle su pensamiento estructuralista y crítico ante lo que sus sentidos esta vez están percibiendo. El método utilizado se aproxima al juego visual que adquiere a través de las mismas normas de conducta (figuras retóricas) que la poesía, y utiliza códigos y canales de distribución de la imagen mucho más diversos de lo que se conocía hasta el momento (Miccini, 1972).

Muchos son los autores que se han encargado de revisar el significado de la entidad *poema visual*. **Octavio Paz** afirma que el poema-objeto es un híbrido entre el signo y la imagen. Está preparado para ser visto pero también para ser leído (2001). Los objetos físicos se convertirán en lenguaje escrito y lo escrito pasará a un plano visual. Los caligramas de **Apollinaire** conforman figuras a través de las letras, que sirven como soporte sustentador y confeccionador de la imagen. El acto de leer pasará a un plano de observación. **André Bretón** (1970, pág.166); "Definí el poema-objeto como una composición que tiende a combinar los recursos de la poesía y de la plástica especulando sobre su poder de exaltación recíproca".

Existen bastantes razones para considerar la poética como la herramienta fundamental capaz de otorgar a la obra fotográfica la categoría necesaria para convertirla en un poema objeto, listo para ser contemplado, repleto de significación y con el rigor apropiado. La sensibilidad necesaria partirá de una premisa, similar y paralela a los parámetros que la poética literal un día aceptó como válidos, pero derivada de un supuesto originado por las reglas del lenguaje, las leyes de la percepción y el sistema de códigos adquirido en un contexto concreto. Conectando de modo apropiado los sistemas anteriormente mencionados se procederá a la obtención de la ecuación, con resultados aproximados a la perfección poética.

2.4 Semiótica de la imagen. Significado de un concepto

La semiótica podría equivaler a todo aquel *significado que proviene del significante o elemento de significación*. El estudio principal de esta investigación residirá en la confección de una **gramática propia** de un lenguaje aún no conocido, como puede ser el de la creación de la imagen fotográfica, desarrollada siempre en un ámbito artístico.

Por otro lado, el signo adjetivado no podrá ser tratado de forma didáctica hasta no ser formalizada una teoría y definición a través del trabajo empírico. A partir de dicho momento, podría delimitarse la posibilidad del **adjetivo** como elemento único y

repleto de significación, capaz de reconstruir *figuras retóricas* como si en poemas escritos se localizase.

Desde el punto de vista semiológico las investigaciones que se realizarán deberán agruparse según la clasificación propuesta por **R. Barthes** (1990):

- Lengua y Habla
- Significado y Significante
- Sistema y Sintagma
- Denotación y Connotación

La primera agrupación **(lengua y habla)** está bien representada por Saussure[20]. Se podrá estudiar la imagen fotográfica y su posible construcción desde la perspectiva de las rápidas asociaciones y de la analogía. La abstracción del lenguaje hacia la significación de los diferentes objetos hace necesaria la explicación del convencionalismo social entre objeto-significado, significante-significado.

El mensaje, por lo tanto, equivaldría al signo, y más concretamente la suma de todos ellos contribuirá a construir un mensaje. Existe un código que debe ser comprendido y asumido. Sin esta interpretación el procedimiento natural comunicativo será quebrantado y frenado como consecuencia de este acontecimiento. De nada sirve estar frente a un proceso comunicativo y no ser entendido. Cierta transmisión servirá por lo tanto para recoger datos, independientemente de su naturaleza. **El código** (conjunto de reglas lingüísticas capaces de confeccionar una lengua) será uno de los pilares fundamentales del ***proceso de significación***. La ausencia del código produciría únicamente estímulo-respuesta.

Según la cita de **Peirce** *something which stands to somebody for something in some respect or capacity* (1931, vol. II, pág. 228), en la que se traduce como "algo que permanece a alguien bajo su aspecto o capacidad", se defiende la no existencia de un único concepto total del signo sino más bien la representación concreta desde un punto de vista. Y **Saussure** sin embargo afirma la coexistencia de las dos entidades intrínsecas al signo: *significante* y *significado* (1945). **Morris** (1985) establecerá una distinción en el modo de considerar el signo: *semántica* (lo que significa), *sintáctica* (suma de signos preestablecidos) y pragmática (la relación del signo con los efectos y usos que produce en los destinatarios). Y a su vez se encontraría una dualidad entre los signos complejos y los simples, quedando en entredicho si la suma de los más simples producirá uno complejo.

[20] Saussure (Ginebra, 1857-1913): Lingüista que planteó grandes paradigmas del sistema comunicativo, tales como la inseparabilidad del significante y el significado dentro de la definición del signo.

Buyssens (1945) exige un reconocimiento de la forma mínima de significación, es decir del sema, por lo que la imagen fotográfica entendida también como signo deberá a su vez encontrar esa forma mínima que ofrezca significación si lo que se pretende vincular es la fotografía con un código similar al lingüístico. El **adjetivo visual** al que siempre se refiere este trabajo de investigación podrá ser entendido como unidad mínima de significación o podrá poseer un valor. Se deberá verificar durante las conclusiones vertidas tras el trabajo de campo, pero parece bastante cercano a los sistemas lingüísticos capaces de constituir un lenguaje.

La primera pauta que tiene que seguir el artista visual es la seria consideración del habla como herramienta para expresar el pensamiento propio. Y haciendo caso a la *escuela estructuralista francesa*; se debe atender a la premisa de que el sistema global del habla contempla la rápida asociación entre el **significante** y el **significado**, y aunque fuera del propio sistema lingüístico es necesario incluir las estructuras mentales como parte del proceso. Cada signo que se preste a su aparición en el discurso visual deberá considerarse combinatorio; es decir, que aunque idéntico y siempre el mismo, el acto individual será el responsable del fin reflexivo de la creación.

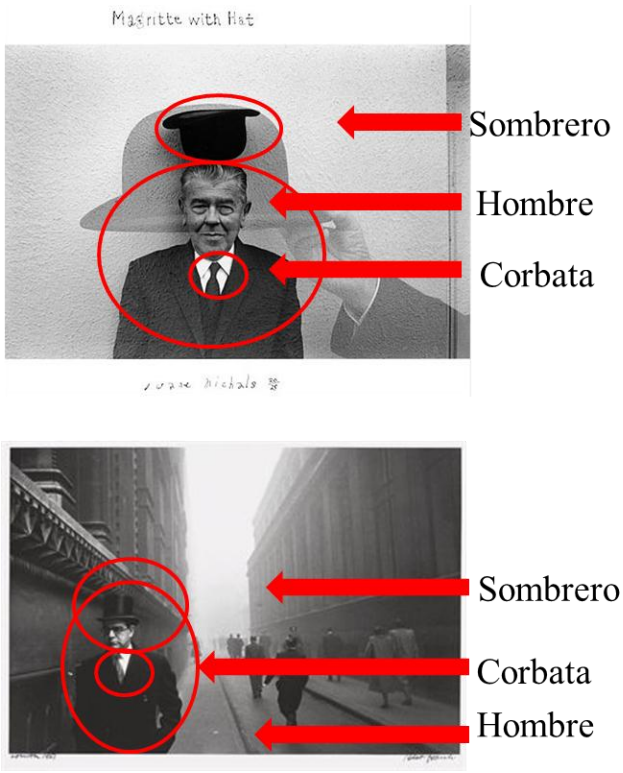


Imagen 80. (arriba) *Magritte with hat*. Adaptado de D. Michals, 1965. Recuperado en abril, 2013, http://www.faheykleingallery.com/photographers/michals/personal/michals_pp_05.htm

Imagen 81. (abajo) Adaptado de R. Frank, Londres, 1951. Recuperado en abril, 2013, http://www.classic-photographers.com/robert-frank/

*Figura 75. Pa*ralelismo elemental

En estas dos imágenes se puede apreciar cómo la presencia de los mismos objetos puede alterar completamente el significado. Mientras en la fotografía de arriba (Duane Michals) se ve la imagen de un hombre con un sombrero dispuesto de forma incorrecta además de un sombrero en menor nivel de apreciación, que recuerda las composiciones de R. Magritte (no siendo un producto de la casualidad la presencia misma del artista en esta imagen) y el acercamiento al surrealismo del momento. La inferior (Robert Frank) evoca la dirección contrapuesta a las masas.

Los elementos y el signo que los define no implican un mismo significado. La disposición y su lectura seguramente sean los desencadenantes de esa diversidad reflexiva y connotativa. Al diseñar la escena es importante no olvidar que el análisis previo y meditado de aquello que se desea narrar será el punto definitorio a la hora de concretar un significado exacto. Se debe contemplar como proceso lógico del sistema del habla, que en este caso sería visual.

La asociación existente entre el **significante** y el **significado** será la responsable de crear el **signo**. Esta noción es el resultado de una asimilación de conceptos, de la relación entre estas dos entidades, y resulta demasiado similar al juicio *metafórico*. Es decir, que además del significado visible y consensuado de un objeto el signo sería aquello que sobrepasa su significado y traslada hacia otros pensamientos.

En la aventura semiológica (Barthes, 1990) se especifica de qué modo se divide el lenguaje; *unidades significativa* (aquellas palabras que tienen significación desde el momento que son catalogas en forma de palabra) y *unidades distintivas* (aquellas que carecen de significado por sí solas). Si se trasladase esto a la imagen, lo que se observaría es una distinción entre todos los elementos que tienen significación por sí mismos y aquellos que no. El **adjetivo visual** se encontraría dentro del grupo de las *unidades significativas,* ya que por sí solo contiene una significación propia del elemento. Esto no es excluyente al pensar que la suma de más elementos significativos tendrá una consecuencia en forma de recurso retórico y de fin poético. En la imagen capturada, localizar esas unidades distintivas, que aportan tantos matices definitorios pero que solas no coexisten con los significados, es bastante difícil. La propia naturaleza del a**djetivo**, del verbo, del sustantivo visual que aparece sobre un lienzo aparentemente observado desde la cámara fotográfica rechaza esos matices a los que intentan aludir las unidades distintivas, ya que las formas físicas que aparecen retratadas ya exigen una forma significativa, resultando indiscutible su apariencia real. Realmente el matiz que las unidades significativas otorgan a las palabras es el mismo que el adjetivo ofrecerá al elemento sustantivado:

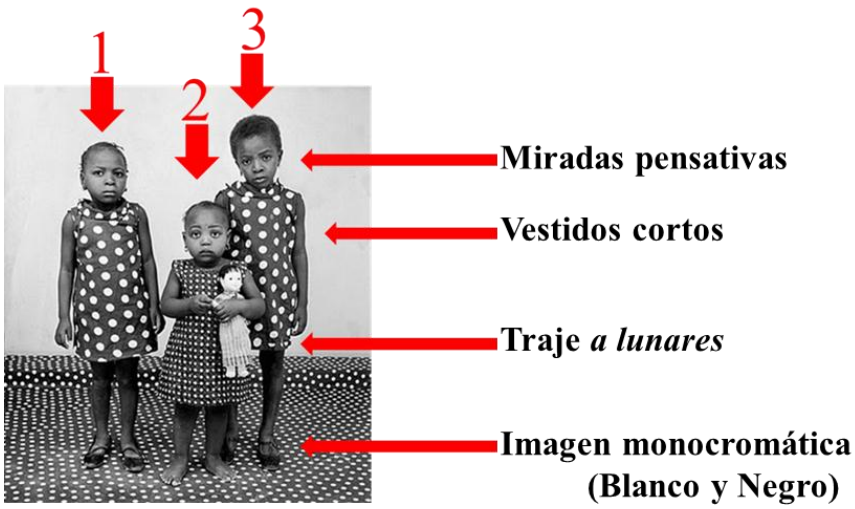


Imagen 82. Adaptado de fotografía de M. Sidibé.
Recuperado en abril, 2013,
http://www.lafabricagestion.es/administradores/admin_prensa/notas_prensa.php?ola=280

Figura 76. Desglose significacional

La imagen retratada por Malick Sidibé remite al adjetivo; imagen compuesta por tres niñas. La más alta posee cara pensativa, un tanto incrédula. La segunda (en tamaño) frunce el ceño y mira extrañada. La tercera y más pequeña, parece dormida e ingenua. Vestidos con telas vivas, a lunares (círculos estampados). Blanco y Negro

Los adjetivos que aquí se presentan son capaces de componer la esencia de la imagen fotográfica. Una definición previa a la captura de la misma podría ayudar a construir el significado. Cada uno de estos pequeños matices funciona como iconos de significación.

En este segundo caso la imagen modifica su color, por lo tanto podrían encontrarse matices que complementen a los sujetos, que los doten de significación y que se comporten como unidades distintivas de nuevo.



Figura 77. Lectura cromática

La lectura de cada una de ellas difiere en cuanto a significación se refiere. El plano de los significantes se comporta como un **plano de la expresión** y el de los significados como un **plano de contenidos**. El modo de representar en la imagen se realiza a través de los elementos significativos, y aquello que enfatiza el contenido lo hará a través de los significados que cada uno de esos elementos transmite.

Como bien se conoce, la relación entre los objetos y su rápida asociación no es más que el resultado de un convencionalismo social. Si se tuviese que definir *significado,* probablemente también se debería recurrir al factor antropológico como base fundamental de la creación del mismo. Es decir, que ese significado que se le atribuye a un determinado objeto es una representación psíquica de dicho elemento. Es irreal y ficticio. Con la denominación y el significado del objeto es fácil hacer referencia a él y no causar ambigüedad significativa. Saussure habla del significado como del **concepto**, siendo por lo tanto la representación mental. Conocer al significante CASA es sinónimo del concepto mental tejado + cuatro paredes + ventanas.

2.4.1 Lógica significativa a través de la poética

Se debe aclarar respecto de la fotografía, de la lingüística y de sus significados antes de comportarse como disciplinas científicas o productos de la propia imagen, que se ofrece la presencia de una estructura definida, clara y concisa. Continuar con ella supone organizar los conceptos narrables para conseguir el fin que se desee. Una adecuada estructuración ayudará a componer tantos *puzles significativos* como se pretenda, y la ausencia de ésta podrá considerarse acratismo expresivo.

La poesía y la poética no son de uso exclusivo de la lingüística y ni de sus normas y aplicaciones. Por supuesto que son extensibles al campo de las artes, o al menos así se debe preconcebir, y su esencia residirá en tantos tipos de discursos que lo interesante de todo esto es que el nacimiento de una ciencia exacta es capaz de determinar fielmente aquello que se escapa de los sentidos de los humanos. Esta definición a su vez se encuentra cercana a lo que precisamente se pretende extraer del discurso científico.

Si un conjunto de palabras es capaz de evocar sentimientos a quien interprete, y si se hace una visual hacia la importancia sumamente extremada de que las imágenes contienen demasiados mensajes frente a las palabras, entonces es fácilmente descifrable este concepto más propio de los poetas que de los artistas plásticos o visuales.

Todo discurso poético deberá contemplar la forma expresiva utilizada, además del contenido o de lo que se quiere decir. Habrá que argumentar varios porqués; la elección del contenido y las herramientas de demostración del mismo a través de su forma física. Existen teorías como la indicada por **Greimas** (1976, pág. 13) donde se

afirma que habría que "segmentar el discurso (poético) en unidades de dimensiones variables que van desde los totalizadores de los objetos poéticos discretos hasta los elementos mínimos (semas y femas)". Siguiendo esta definición, lo que se debería plantear es el desglose del discurso visual como si de un poema escrito se tratase. Véase el ejemplo:

¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño:
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.

(Calderón de la Barca)

Célebre monólogo de Segismundo, perteneciente a una de las representaciones teatrales más importantes del siglo de oro español: *La vida es sueño* (Ed. 1983). Se realizará el desglose que antes se definía y estructuraba del siguiente modo:

Adverbio	**Sustantivo**	**Adjetivo**	**Verbo**	**Determinante**	**Conj./Pronombre Interrogativo**	**Símbolos gramaticales**
Toda	Vida	Un	Es	La	Qué	¿?.
	Frenesí	Una	Es	La	Qué	¿?,
	Vida	Una	Es	Él	Y	"
	Ilusión	Una	Es	La	Qué	
	Sombra	Mayor	Son	Los	Y	:
	Ficción	pequeño				"
	Bien					
	Vida					
	Sueño					
	Sueños					
	Sueños					

Tabla 3. Desglose gramatical. *La vida es sueño*

Se encuentran dispuestos cada uno de los elementos que se han utilizado en este discurso y que además podrían tener connotaciones poéticas. De momento estaría por verificar.

La estructura continúa siendo lógica y siguiendo los parámetros impuestos a través de la lingüística más simple: *sujeto + verbo + predicado*, y la más complicada, en la que si se produjese un desglose de todas las oraciones se observaría que el primer y el segundo verso se comportan como **oraciones simples interrogativas copulativas**, seguidas de **sintagmas nominales**, aunque más profundamente existe una **elipsis simple copulativa**. El tercer verso continúa como **sintagma nominal** aunque de nuevo

la presencia de la **elipsis** hace que esa omisión signifique **simples copulativas**. El penúltimo verso *y que toda la vida es sueño* consiste en una **oración consecutiva subordinada**. Por lo tanto la estructura resultante posee unas características simples: pregunta, respuesta, pregunta respuesta, conclusión

Cualquier investigador que realice su actividad de búsqueda en torno a la lectura de la imagen o análisis de contenidos visuales seguramente tiene un objetivo muy claro y que se acercará a este mismo concepto de las estructuras lógicas presentes en cualquier tipo de discurso. En este caso sería fotográfico, aunque cercano a las artes. Por lo que el propósito primero sería confeccionar de modo muy riguroso una gramática de actuación en la obtención de resultados cercanos a la poesía conceptual. Una vez hallada se podría trabajar más libremente, aunque parezca lo contrario, para lograr ese *arte de conseguir hablar y escribir* (en sentido figurado) *una lengua.*[21]

Como todo sistema lingüístico que se precie, necesitará una estructura morfológica y sintáctica bien definida. Es decir, la imagen fotográfica que permita continuar con los parámetros establecidos de orden lógico en la obtención de contenidos poéticos necesitará una definición de su parte interna estructurada **(morfología de la imagen)**, y un orden y una relación de los diferentes objetos dentro de la misma imagen **(sintaxis visual)**. Con la técnica que se pueda adquirir a la hora de la construcción de la imagen es necesario que mientras se realice la lectura, a la que previamente se refería este documento, se valide, sea cual sea la teoría. Concretamente en este ejercicio científico poseerá mayor peso la parte morfológica que se dirige al análisis, no tanto de la división y análisis interno de la palabra sino a la palabra (adjetivo) en su totalidad y significado.

Por ello es que la práctica semiótica es considerablemente **praxis científica** que oscila entre la teoría y la práctica, en lo que se construirá y en lo que se observó.

Lo primero que debe permanecer en la retina del futuro lector de imágenes es que si se desea comenzar con un análisis de ese adjetivo visual, capaz de componer un discurso específico, se deberá a la fuerza tomar conciencia de los dos planos del lenguaje poético: el plano de la expresión y el del contenido; al igual que la dualidad del isomorfismo existente en el mismo concepto significante-significado (Saussure). Este claro y fundamental pensamiento será necesario para comprender y poder asimilar la semiótica poética (forma y fondo).

Saussure habla de la ciencia que estudia los signos en el seno de la vida social, aunque esta vez se atreverá a denominarla "semiología". La semiología se encarga de estudiar todos los sistemas de signos, independientemente de lo que contengan, de hasta dónde lleguen. Por esta misma razón, la capacidad de componer una imagen a través de mecanismos similares a los utilizados por los sistemas lingüísticos será considerada objeto susceptible de estudio para la semiología. Se debe a una simple razón: la imagen

[21] Definición de Gramática propuesta por la RAE (Real Academia de la Lengua).

fotográfica también posee un sistema de significación capaz de coexistir con otros sistemas o sobrevivir a sí mismo.

A pesar de que la *significación* difiere del término *comunicación*, es cierto que todos los sistemas lingüísticos implican lenguaje. Por ejemplo, en cualquier cartel publicitario se ofrece un sistema compuesto por el texto y por la imagen. Ambos coexisten y entrambos parecen poseer una lectura conjunta. A grandes rasgos podría darse esta premisa, sin embargo lo que insólitamente se produce es una reiteración del significado expresado de forma visual, aunque esta vez a través del texto.

R. Barthes afirma (2002, pág.20) "que parece cada vez más difícil concebir un sistema de imágenes o de objetos cuyos significados puedan existir fuera del lenguaje". En este proyecto de investigación se presupone que la imagen sí que tiene significado por sí misma, se nutre de sus propias reglas, aunque diferenciándose escasamente de la construcción del sistema lingüístico conocido. Tal vez sea un modo de materializar de modo correcto y coherente, ya que abandonar la norma podría resultar peligroso y arriesgado. La materialización de los pensamientos humanos se produce a través de los sistemas que rigen la lengua. Sin embargo, la imagen capturada por la cámara fotográfica si posee una lógica significativa, entonces encontraría un soporte que le ayudara a manifestarse con tal magnitud y potencia como la lengua tiene.

Hoy, el semiólogo tiene la obligación de encontrar el lenguaje dentro de todas las cosas. No será el lenguaje convencional y conocido sino más bien los lenguajes que remitan a objetos, a significados que se escondan bajo el nombre del mismo. Por lo tanto podría expresarse un nuevo concepto: la *lingüística* no es la ciencia de los signos, es la *semiología* la que se encarga de estudiar los puntos significantes y relevantes del discurso.

La semiología irá, por lo tanto, encaminada hacia una vertiente bifurcada en dos sub- vertientes:

1. **De orden sintagmático**: análisis estructural del mensaje.
2. **De orden estructural**: elenco de estructuras poseedoras de significado.

Aquí se ahondará en las dos líneas, aunque focalizando especialmente en la vertiente de orden estructural. Se pretende verificar la premisa de que dentro del discurso fotográfico la sección mayoritariamente encargada del significado será el adjetivo visual. Para ello se deberán realizar tablas de elementos lingüísticos donde se posicionen ordenadamente cada uno de los objetos manifestados. No se debe olvidar la herencia estructuralista, la cohesión entre significantes, significados y entendidos como resultado de la convención del hombre.

Dentro de las teorías lingüísticas más similares a la investigación y cercanas a las propuestas que aquí se realizan en cuanto a la estructura lógica de cualquier sistema, aparece **Jakobson**. Hace una primera distinción entre los *poetas* y los *lingüistas* donde excluye cualquier ápice de improvisación de los segundos, que a su vez olvidan la

connotación que suscitan las poesías, tal vez más cercana a los sentimientos, entendidos como una de las funciones claves del sistema comunicativo.

Por otro lado admite esa segunda distinción entre la *lengua* y el *habla*. La poesía y sus poetas pertenecerán al grupo del habla, entendida como la parte más visceral del proceso lingüístico, estando la lengua más próxima a las estructuras cerradas del conjunto de reglas lingüístico. A pesar de la claridad con la que Jakobson admite sus propias teorías (Barthes, 2002), se da cuenta de que existe una paradoja al aceptar que el alto nivel de codificación de la poesía obliga a asumir una decodificación por parte de la lengua y no del habla. Es decir que la parte más estructurada de los lingüistas, desde la que se apoyan en las estructuras de la lengua, en sus símbolos, etcétera, da explicación a los porqués de la lengua y su función comunicativa; deberá además acercarse a su vez a la emoción y a la exaltación de los sentimientos que la poesía concederá. Apela a una nueva designación de la poética: **semiótica artística**.

Y si la ciencia poética se encarga de revisar las estructuras internas lingüísticas y el mensaje, con el fin de determinar si es una obra de arte o no (Jakobson, 1983), la fotografía deberá ser aceptada y considerada como una más de las artes. **Lévi-Strauss** (1990) aboga por un análisis exhaustivo del sistema lingüístico para posteriormente proporcionar contenidos empíricos para la futura descripción. La fotografía debería entenderse perfectamente. Debería conocerse su alcance, su trayectoria y evolución, la taxonomía que posee según su temática, y entonces a partir de este momento sería cuando se podría explorar su sistema de códigos comunicacionales. Pero siempre a través de la demostración empírica.

Seguramente Lévi-Strauss intenta reconducir los tradicionales estudios de la lengua hacia experimentos habitualmente atribuidos a los estudios antropológicos. Su trayectoria profesional también se desarrolla en el Mato Grosso brasileño y en el propio Amazonas. El extraño paralelismo que se encuentra entre los históricos métodos de recogida de datos, propio de las ciencias, y el estudio analítico de disciplinas visuales y artísticas pudo ofrecer una visión mucho más amplia del verdadero significado de los sistemas lingüísticos, sus usos y sus costumbres. El propósito último de esta tesis reside precisamente en encontrar un camino que no discrimine ni a los lenguajes lógicos ni al sentimiento más visceral y apasionado de las artes. Se procede, por lo tanto, a establecer la premisa de la *estructura fija* y el *significado concreto*.

2.4.2 Perspectivas de apoyo. Corrientes significativas del estudio del lenguaje

El primero y más básico acercamiento del estudio y planteamiento del verdadero significado de las palabras se produce cuando se considera la posición naturalista de las mismas. Es decir, manifestar la relación intrínseca de las palabras y el propio objeto. Los estoicos defendían la tesis de la propia mímesis que se producía en el lenguaje. Si la

tragedia recurría a la imitación para conseguir el acercamiento con el pueblo, las propias palabras encontrarán esta misma en los objetos que nombrarán.

Las corrientes más significativas que estudiaron el signo fueron las siguientes:

2.4.2.1 Funcionalismo

Este planteamiento filosófico defiende la postura del hombre y la sociedad que construye como una entidad viva que ha sido capaz de diferenciar cada una de sus tareas y delegar en las diversas actividades que componen todo el actuar humano. Cada una de esas ramificaciones son eslabones dependientes unos de otros y con similares niveles de importancia. Cada actividad es necesaria para que todo el sistema funcione y no se resquebraje.

La importancia que aquí tiene el lenguaje es entendida como sistema de comunicación al servicio de la demanda social. Los mecanismos que se utilizan para este entendimiento vendrán determinados por unas técnicas que facilitarán la comprensión de cualquiera de los discursos que se produjeran entre los seres comunicadores y transportadores de información. Por lo que la comunicación tendrá un significado para los funcionalistas, siendo el estabilizador del sistema.

Este diálogo social que antes se mencionaba es entendido como uno de los rasgos que forman parte del ser desde que nace y se hace, y hasta el lecho de su muerte. Los seres humanos no son autosuficientes, y su necesidad de relacionarse con otros de su misma condición hace que necesiten de un sistema cargado de normas, reglas, signos y símbolos que ayuden a agilizar un fin común: el comunicacional.

Los funcionalistas pretendieron otorgar el mismo valor a las áreas sociales que a las ciencias exactas. La aplicación del método científico en aquellos estudios semióticos que se practicaron fue el resultado de la apuesta por la exactitud y la objetividad. La libertad y los valores de los investigadores conseguirían certificar que las dotes morales no afectarían a la exactitud de las leyes que se otorgarían.

Y continuando con los procedimientos del funcionalismo y sus aplicaciones vinculadas a la interpretación de los símbolos, los significados con los que se asocia, etcétera, las labores que en este ejercicio de investigación se plantean deberían ser capaces de confeccionar leyes o normas que, demostradas o verificadas con un procedimiento científico previamente confeccionado, premeditado y constituido, expliquen a través de los hechos (teoría positivista) o del análisis de los hechos observables (teoría empirista) la verdadera asociación entre el lenguaje de la **imagen fotográfica**, de los elementos que la componen (las palabras, el a**djetivo**) y de los significados cercanos a los poemas que se producen.

2.4.2.2 Estructuralismo

Saussure (1945), como primer exponente de la corriente, comienza con el estudio de la lingüística y **Lévi-Strauss** abarca el alcance antropológico del estudio de los signos (1990) informando de que cualquier modificación que se produzca en alguno de los elementos de cualquier sistema implicaría una modificación del todo. Esta corriente concibe básicamente todos los hechos del lenguaje como una relación de solidaridad entre todos los elementos que en él se encuentran, formando de este modo una estructura. En *Curso de lingüística general* (Saussure, 1945) se contempla el lenguaje aunque sin ser el estudio de la lingüística, sino más bien la contemplación de la lengua y el habla. Se establece una relación entre todos los elementos que conforman el sistema lingüístico para crear de este modo una estructura sólida en la que todas y cada una de las piezas que la componen se comportan de modo generoso, sin jerarquías y poseyendo una relación estrecha entre ellas. Nunca podría explicarse una estructura contemplando los elementos de modo individual, sino que hay que considerarla en su totalidad. Se da además la presencia del **signo**, entendido como la suma de significante y significado, es decir, la definición consensuada (significante) de un producto mental (significado), que representa un concepto oculto bajo la forma física del icono que lo encarna. Que por otro lado éste también se comporta de forma personal y difiriendo entre cada pensamiento humano. La relación establecida entre ambas es completamente parcial ya que fundamentalmente es la relación del **actuar humano** quien decide esa conexión.

Y como el estructuralismo contempla dos parte en la herramienta de la comunicación (la lengua y el habla), es factible definirlas como algo intrínseco e innato en todos los seres comunicacionales o susceptibles de comunicar o ser comunicados (lengua). Es el conjunto y la combinación de símbolos que los humanos manejan para expresar sentimientos, emociones o cualquier tipo de producto mental que necesiten materializar a través de la verbalización (lengua). La evolución y los cambios que se va produciendo en su uso provocan que la transformación la realicen los usuarios y no los lingüistas.

Se establece que cualquier sistema tiene un "todo" que posee un valor mucho más elevado que el resto de sus elementos apreciados de modo individual, siendo la totalidad la estructura más fuerte. Poseen una organización interna y propia en la que cualquier transformación es auto regulada por el propio sistema (**Piaget**, 1994). El organismo que funciona como conjunto o estructura viene impuesto de generación en generación y de modo coercitivo pero soportando, como se decía anteriormente, las diversas transformaciones. En el sistema lingüístico se encuentran innumerables formas sintácticas y semánticas que también forman parte de una estructura, sin embrago el matiz y la personalidad del mismo lo introduce el ser individual que pretende transmitir cierto mensaje.

La imagen fotográfica experimenta una interpretación en esta línea dando como resultado los estudios de **Moholy-Nagy** (1969), indagando en la fotografía más experimental, manifestando los espacios únicos en significación y asumiendo cada uno de los componentes. Otras teorías anticipan la llegada del concepto aun careciendo de una nueva dimensión, es decir que ni los significantes adquieren como resultado ni el concepto existe, por lo tanto la significación es la única materialización del significante y descubrir una nueva terminología en la consecución del significante es decir que es homóloga al novedoso *concepto* (**Bloomfield**, 1983). Y aunque pretendiesen los productos mentales introducirse en dos vertientes bien diferenciadas, primero se debería meter en cuestión la **semántica** y la **sintaxis**, si están de acuerdo en ampliar el conjunto de reglas que hasta el momento sirven para expresarse. La primera, entendida como el estudio del significado de las palabras y la segunda como organismo originario de la gramática que regula y verifica la correcta distribución de los símbolos lingüísticos para confeccionar discursos correctamente organizados. Pero *¿quién es el encargado de organizar su equivalente en la fotografía?* La organización la concede la propia percepción humana, que será la que dictamine la eficacia del discurso visual de forma inmediata, dada la complejidad a la que ha conducido a la disciplina fotográfica, aunque correctamente asimilada en una cultura ciertamente visual.

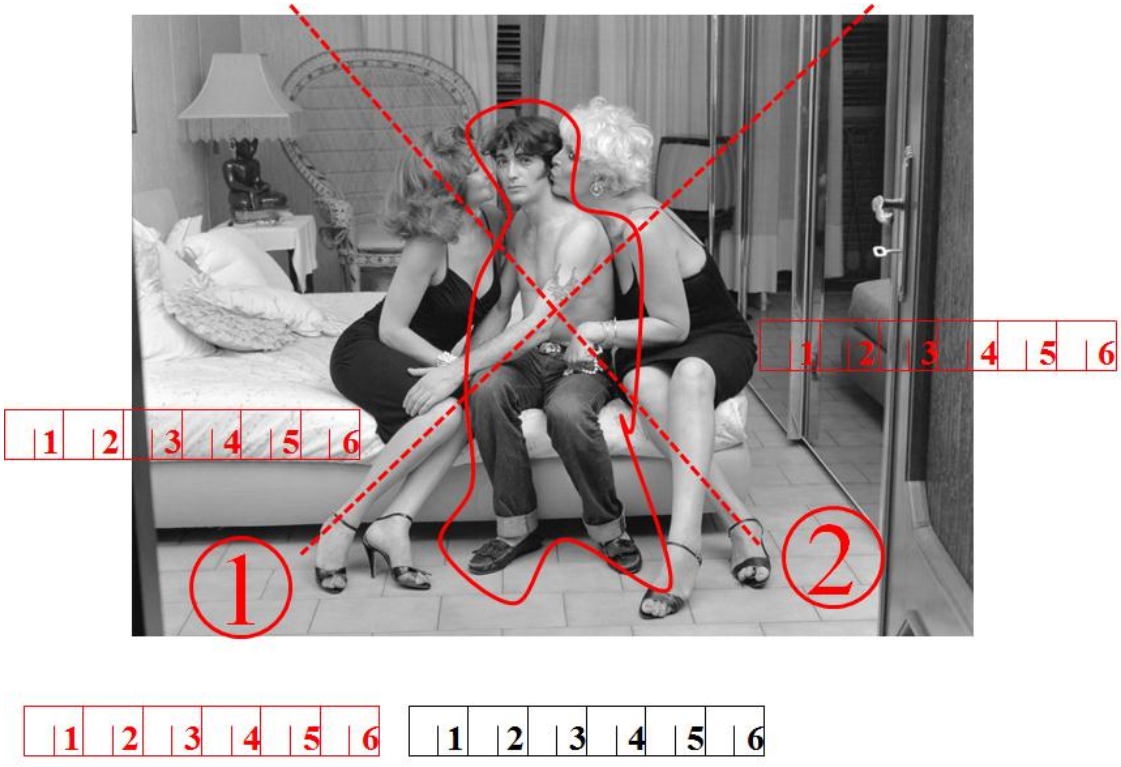


Imagen 83. Adaptado de imagen de A. García-Alix.
Recuperado en abril, 2013, http://theworldofphotographers.com/2012/08/03/alberto-garcia-alix-photographer/542fabrica-129/

Figura 78. Posición clásica de la representación de la armonía
Fuente propia

La **distribución semántica** en fotografía resultaría procediendo según los postulados de Bloomfield en los que se contempla como objeto de estudio el significado de las palabras;

- Objeto principal: chico semidesnudo sobre la cámara
- Objeto secundario: mujeres dispuestas a ambos lados del objeto principal
- Objeto terciario: estancia donde se ubica la localización de la imagen poética
- Distribución lógica de los elementos:

    1. Siguiendo la tradicional estructura del objeto principal situado en el centro de la imagen, recabando toda posible atención sobre él principalmente
    2. Mantenimiento de las distancias comprendidas *abajo-arriba, derecha-izquierda.*
    3. Simetría en la imagen.
    4. Armonía absoluta
    5. Delimitación cromática; orden en su definición

- Presencia del icono fundamental: mirada frontal, entendimiento de la avenencia objeto emisor-observador receptor.
- Análisis final; CORRECTA **elaboración semántica** del discurso.

La **distribución de la sintaxis** en fotografía resultaría con el mismo ejemplo del siguiente modo:

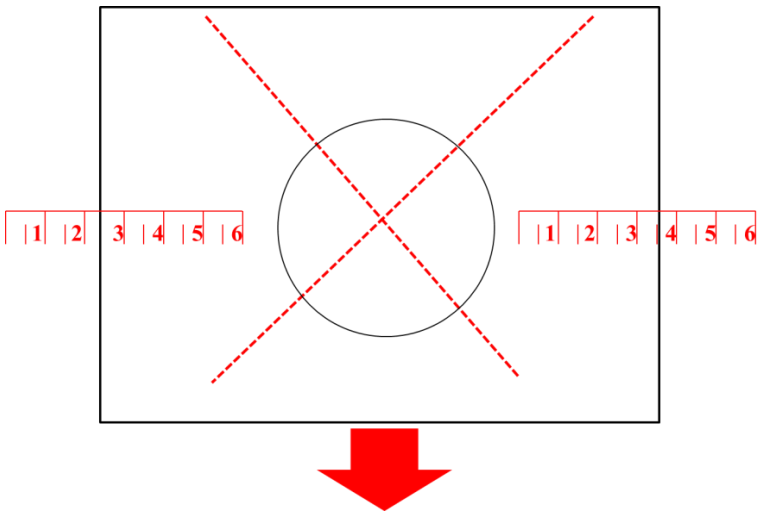


Imagen correcta en su sintaxis = IMAGEN POÉTICA en su discurso

Figura 79. Solución retórica

De este modo es fácilmente reconocible la ubicación y distribución de los elementos, el orden que establece el fotógrafo y la aceptación, aún sin consensuar oficialmente, aunque recogida por las reglas innatas de la percepción humana. El resultado comporta un similar código de actuación.

El lenguaje, entendido como estructura oral que todo tipo de pensamiento contempla, posee una importantísima relevancia en el ser humano y en su interactuación con el medio que le rodea, siendo ésta la razón de la exactitud e inflexibilidad a la hora de contemplar estructuras que se salgan de la norma estipulada en la gramática utilizada en cada caso. La fotografía de momento agrupa la tradición clásico-estética para la exhibición de la obra y la conceptualización del lenguaje para acercamientos a la poética.

Dado que la fotografía pretende ser formulada a través de teorías derivadas del trabajo de campo o de las teorías del conocimiento, se considera de especial relevancia la **epistemología** como madre del **positivismo**. La **gnoseología** (epistemología) contempla el modo de establecer esa teoría que deambula pero de las que pocos aventuran su descripción; sin embargo no resulta complicado si se erige una hipótesis clara y concisa en la que se viertan todos y cada uno de los asuntos que se van a considerar. En el caso de la investigación presente se citan las siguientes hipótesis principales:

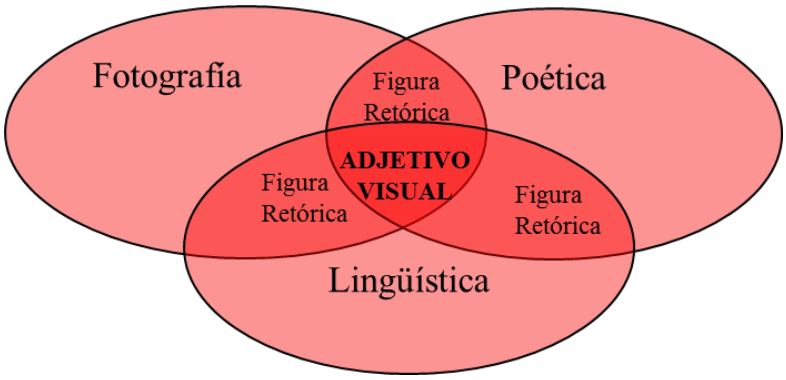
1- **El adjetivo es el eslabón desencadenante para la creación y confección de significado poético dentro del lenguaje fotográfico.**

2- **El adjetivo dispuesto de una manera controlada implica figura retórica en la imagen fotográfica.**

Se obtienen así los siguientes puntos decisivos y limitados para la futura confección de las teorías, siendo completamente necesario no desviar la atención hacia otros espacios o territorios;

- Adjetivo
- Significado poético
- Figura retórica
- Fotografía; imagen y lenguaje

Se puede por lo tanto proceder de modo más sencillo.



Una vez establecida la temática de estudio, todos y cada uno de los ejercicios que irán produciendo resultados servirán como argumentación que den peso a la teoría que en un futuro se confeccionará. Cada uno de los datos cuantificables será bien considerado por la comunidad científica, a pesar de que las ciencias humanas no se pudieron jamás equiparar a las naturales. A pesar del gran error de reducir a un simple sistema numérico las conclusiones desarrolladas, las investigaciones vinculadas a las artes y las disciplinas humanísticas se ven con la obligación de verificar sus teorías a través de procedimientos alternativos, aunque eso sí, concluir en forma de exactitud matemática.

Y si la teoría del conocimiento es paralela en la expresión a la contemplación de un axioma epistemológico, la derivación de todo esto fue una reflexión filosófica denominada positivismo, que defiende como única fuente objetiva de conocimiento la obtenida por el método científico.

Hay por lo tanto, varios sistemas que participan en el procedimiento científico; ya sea el lingüístico utilizado en el sistema comunicativo que utilizan los seres humanos, el poético, el de las figuras retóricas establecido por un comité de poetas en busca de la belleza de la expresión, o el procedimiento técnico fotográfico que data de 1839. Es decir, que si el método es la suma de los resultados entonces aquí nos encontramos muchos más sistemas previamente comprobados científicamente, pero que se anexionan para constituir uno nuevo.

El verdadero nacimiento del estructuralismo lingüístico se produce cuando Saussure (1945) contempla la lengua no como la historia de las palabras, es decir desde la *diacronía*, sino más bien desde un punto estático o desde una perspectiva *sincrónica*.

La historia de la fotografía puede ser contemplada desde el mismo punto de vista; desde el estatismo que caracteriza un momento de la historia, ya sea por el componente pasivo de la imagen debido a las largas exposiciones frente al objeto como por el concepto de un momento determinado, o desde el conjunto de situaciones que se han ido produciendo desde su nacimiento y hasta la actualidad. No es posible ni justo encontrar una imagen de menor valor estético o de escasos recursos retóricos sin analizar el contexto o la verdadera significación que el momento prometía.

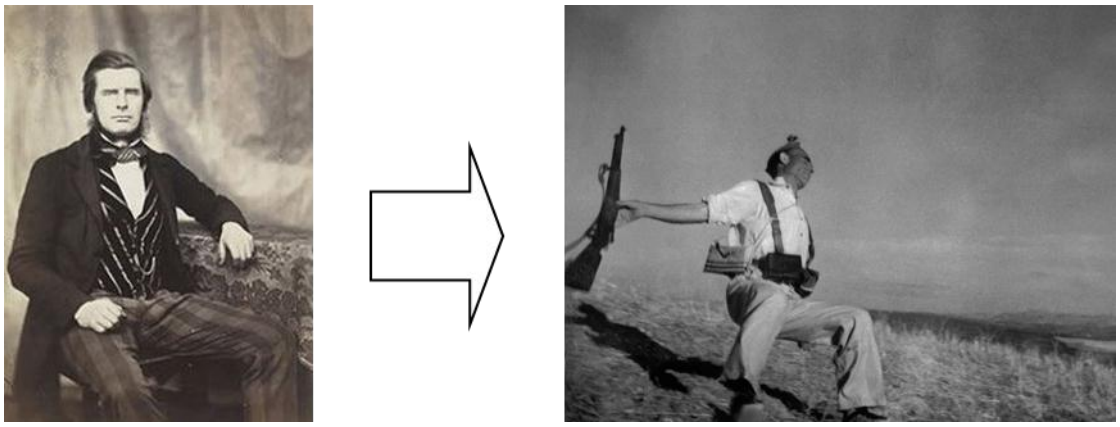


Imagen 84. Autorretrato. Adaptado de R. Fenton, Recuperado en abril, 2013, http://www.digitalcameraworld.com/2012/07/17/famous-photographers-the-55-best-photographers-of-all-time/7/

Imagen 85. El Miliciano en *Robert Capa : obra fotográfica.* Adaptado de R. Capa, 1936. New York: Phaidon

Estas dos imágenes poseen poco paralelismo técnico y conceptual en común. Una fue tomada durante la segunda mitad del siglo XIX, mientras que la de la derecha corresponde a aproximadamente ochenta años después, y en ella se contempla una evolución cualitativa considerable en la mejora de la técnica fotográfica. Si se analizasen desde un punto de vista del signo, se observaría un empobrecimiento del mismo en la imagen de la derecha. El símbolo connotado no se evidencia, mientras que la retratada por Capa durante el comienzo de la guerra civil española es casi perceptible, siendo prueba de ello la repercusión que durante décadas ha suscitado. La tecnología puede encontrar respuesta al escepticismo de la captura del momento, cuestionando por ello la calidad de un autor que ha sido considerado uno de los más célebres poetas de lo visual. Para ser coronado con dicho honor se deben haber confeccionado infinidad de poemas visuales, pero si el hecho es el análisis diacrónico o sincrónico, es necesario recordar la teoría del *sistema* que Saussure plantea. No aboga por el recorrido de una palabra (visual) y su repercusión en el tiempo, sino más bien por el estudio de la misma en un punto cronológico específico (Piaget, 1994).

2.4.2.3 Marxismo

El lenguaje es el mundo, es la realidad, es el modo de relacionarse con el hábitat en el que se experimentan sensaciones de todo tipo: sencillas como el mismo acto de hablar, de mayor complejidad como a través de la materialización de las emociones. El pensamiento crítico del marxismo cree absolutamente en cierto análisis y replanteamiento de ese mismo mundo al que se hace alusión y que se opone a la

desigualdad suscitada de una alienación a un sistema injustamente divisorio. A través de una propuesta en forma de gratitud se llegaría a la conciencia de clases.

El marxismo atribuye una grandísima importancia a la filosofía del lenguaje y deja constancia de la evidente similitud que comparte con los principios que Saussure (1945) sostiene en cuanto al sistema comunicativo. La significación ya no solo se presenta en cuanto acompañante del significante sino más bien como parte intrínseca al producto ideológico (superestructura). La obra fotográfica, siempre entendida como principio comunicador, que no concibe el significado y establece una definición de sí misma púramente estética se podría afirmar que carece de principios e ideales. No persigue nada más allá que aquello que el sentido de la vista y tal vez la emoción suscita.

Los instrumentos de producción carecen de significado por sí solos, pero en ocasiones adquieren un extravalor en algún momento de su existencia e incluso pudiendo llegar a convertirse en herramientas ideológicas. Lo mismo ocurre en las imágenes que en esta investigación sirven de referencia; pueden ocasionar un pensamiento y una emoción derivada de una forma física que a pesar de ser denominada cámara fotográfica también puede ofrecer un valor poético establecido (Voloshinov, 2009). La hoz y el martillo representa una serie de valores connotados y del mismo modo los iconos que el fotógrafo introducirá en su lienzo vacío pueden constituir un mensaje de la naturaleza que se desee. Los signos que componen los poetas visuales vierten infinidad de valores, seguramente asociados a su propia personalidad.

Básicamente el marxismo pretende hacer reflexionar partiendo de la herramienta común que cada individuo adquiere de modo innato y que mejor refleja la comunicación. A través de las bases que proclama y de los conceptos relativos a la conciencia, se podría establecer un sistema lingüístico coherente relativo también a la imagen fotográfica. Es justo que se mantenga un entendimiento entre el significante y el significado o el emisor y el receptor, por el que la pertenencia a la misma comunidad que les rodea hará en sí más sencilla la convivencia del mensaje. La atmósfera social que comparten los agentes comunicativos (Emisor y Receptor) no debe distanciar los pensamientos, al contrario. Cualquiera de los artistas que cada año vencen el festival PHotoEspaña, por ejemplo, establecen aún sin querer una línea singular que puede resultar de mayor o menor complejidad pero que sin embargo mantiene los códigos que la comunidad artística exige, y que entre sus componentes no se debe olvidar al espectador. Sin su beneplácito el artista no existe. La lucha de clases compartió un mismo contexto aunque caracterizado por injustas discriminaciones. El artista o el fotógrafo que pretenda un poema visual no debe olvidar cuál es su punto de partida para conquistar a las medias, a las bajas y a las altas esferas que conforman el arte.

Por lo tanto la estructura y la superestructura que conforman la esencia del marxismo, son sencillamente trasladables al significante y al significado de los elementos, iconos o signos que formarán parte del mensaje fotográfico poético e ideológico.

2.4.2.4 Escuela de Fránkfort

La escuela alemana proclamó una común denominación que trató de trazar una línea conceptual paralela que sin embargo podía enfrentar teorías de diversa índole e incluso completamente opuestas. Todos los pensadores que formaron parte de dicha corriente provenían de una tradición marcada por la tendencia marxista o hegueliana. Todos ellos compartieron la denominada teoría crítica en la que se cuestionaba el papel de la economía política y apoyaba un camino hacia la acción ante la necesidad teórica de la realidad.

La herencia adquirida del marxismo lucha contra el positivismo y el cientifismo, defiende los valores ilustrados aunque su fracaso desembocó en una crítica de la crisis. De aquí emerge la *teoría crítica* que analiza los supuestos ilustrados. Resultan una serie de autores como Horkheimer, a T.W. Adorno, conformando con Walter Benjamin la denominada "primera generación". Erich Fromm, Herbert Marcuse, Friedich Pollock pertenecen a una fase posterior (la etapa americana). A Jürgen Habermas se le considera el "último" miembro del Instituto.

La escuela estableció unos parámetros argumentales como son la crítica a la teoría tradicional, la ruptura de la razón ilustrada a través del rechazo a la teoría del súper hombre y el progreso, además de la reflexión sobre la humanidad en el contexto determinado.

En el ámbito del lenguaje se rechaza la idea de totalidad. Realiza un ejercicio de revisión, de interpretación. Pretende el debate constante y el concepto de identidad se desmorona para dar paso a la nueva *razón*. El hombre reconoce el lenguaje como un arma que se establece en la naturaleza con un fin comunicador, y por ello confabula a su favor para de este modo dominar el hábitat que le rodea.

La complejidad del pensamiento de la escuela también alcanza la esfera del arte, entendido como un sistema a debatir e interpretar. La imagen fotográfica, entendida como un instrumento de masas, también pretende adentrarse en el pensamiento humano. Es capaz de capturar un momento decisivo y promover de inmediato una crítica popular derivada del impacto producido. El fotoperiodista se mueve en atmósferas hostiles que, sin embargo, ofrece una realidad favorable o desfavorable, pero sobre todo de enorme esencia crítica. Los códigos que utiliza esta tipología visual como es el fotoperiodismo no sólo se compone de realidades aparentes, sino más bien de disposiciones probablemente estudiadas y que empujan al espectador a la reflexión.

2.4.2.5 Gestalt

En una primerísima definición se puede decir que la escuela de la Gestalt surge como oposición al estructuralismo. Considera que la suma de las partes es el resultado del todo, pero sin establecerse en este punto y llegando a postular que además recibe un tratamiento más extenso que el tradicional asociado a esta vertiente disciplinaria, y que seguramente se encuentra más cercano al modo de observar y percibir el mundo de una manera global, y no permanece en el plano superficial al que antes se aludía.

Los principales impulsores fueron **Max Wertheimer**, **Kart Koffka** y **Wolfgang Köhler**, que ofrecieron una definición que insinuase aspecto, figura, forma y que inicialmente considerase la percepción humana no como algo innato y común a todos los seres del planeta, sino más bien al resultado de la experiencia individual de cada uno, de la inteligencia emocional, del contexto educacional y de desarrollo, además de la negación más absoluta al considerar el acto de la percepción como estímulo pasivo que se adentra en el sistema mental. Sin embargo, sí considera un tipo de estructuras que de forma innata se instauran en el cerebro y que actúan de catalizador de nuevos productos visuales.

Determina varias leyes:

1. ***Ley de Figura-fondo***

Establece que el sistema de la percepción reconoce siempre en primera instancia un elemento o un conjunto de elementos que forman una estructura, para de este modo discriminar todo aquello que se encuentra en el fondo. Es decir, que inicialmente sólo puede ser visualizada una forma, aunque no excluyente de alterar los resultados inmediatamente. Por lo tanto la figura o forma que primeramente partía como favorita en ese ranking de importancia pasa a un segundo plano, dejando al elemento secundario en mayor grado de captación y aceptación. Pueden invertirse velozmente y sin compasión. Para percibir dicha sensación es necesario que se den estas dos entidades, figura y fondo.

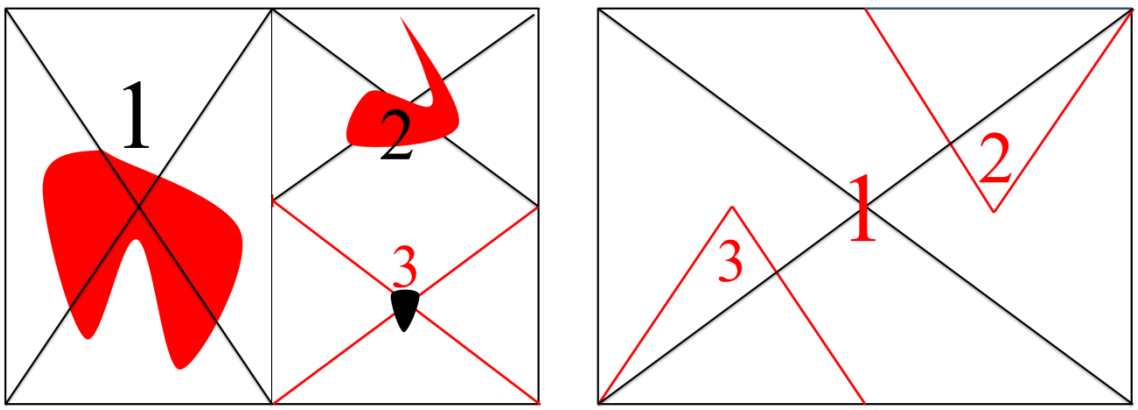


Figura 80. Ley de figura-fondo

Se observan dos modelos en los que las figuras marcadas con los números (1) representan al primer elemento que captura la atención del observador que percibe. El resto (2/3) permanece en un primer instante en segundo plano, aunque sin dejar de considerar que esto podría mudar para reconducir el punto de mira hacia otras ubicaciones.

Las ejemplificaciones más habituales en cuanto a este proceso de percepción y sus porqués son debidas mayoritariamente a estas cuatro razones:

- Formas confusas o inciertas
- Diversa dimensión o envergadura de los elementos susceptibles a la percepción
- Ejes tradicionalmente clásicos *vs* ejes modificados y rompiendo armonías
- Oposición o confrontación elemental

Se pueden observar ciertas imágenes fotográficas que justifican dicha especulación:



Imagen 86. Sin título. Adaptado de C. Sherman, 2008 (Sherman, 2012, pág. 156)
Imagen 87. Sin título. Adaptado de C. Sherman, 1980 (Sherman, 2012, pág. 159)

Figura 81. Eje tradicional versus ruptura armónica
Fuente propia

También se verán capturadas en otros sistemas naturalmente concebidos, en los que sí que se precisan la experiencia y la educación visual (pintura, fotografía, cine, televisión), como las formas negativas y sus positivos correspondientes.

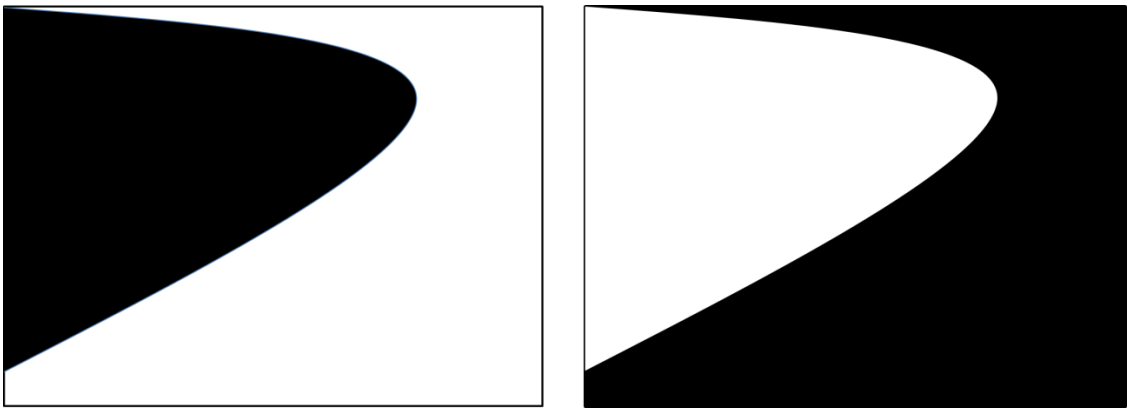


Figura 82. Positivo versus negativo
Fuente propia

Se podría reconocer como la curva de una carretera o de un circuito automovilístico.

2. Ley de la buena forma o de agrupamiento

Esta ley debe su nombre a la organización que de forma innata se debe encontrar en todas las formas y estructuras. Consiste en la unificación de las formas más complicadas con el fin de llevarlas a un plano mucho más simple y reconocible. Cierto sentido se debe a un principio denominado de *pregnancia* por los gestaltistas y conduce hacia la pérdida de confusión y ambigüedad de las formas encontradas. Es el modo más sencillo de encontrar por simplicidad las formas que la naturaleza muestra (*ley de simplicidad*). Los diseños, por ejemplo, que aquí ilustran dicha ley acercan al lector a la representación que ésta contempla.

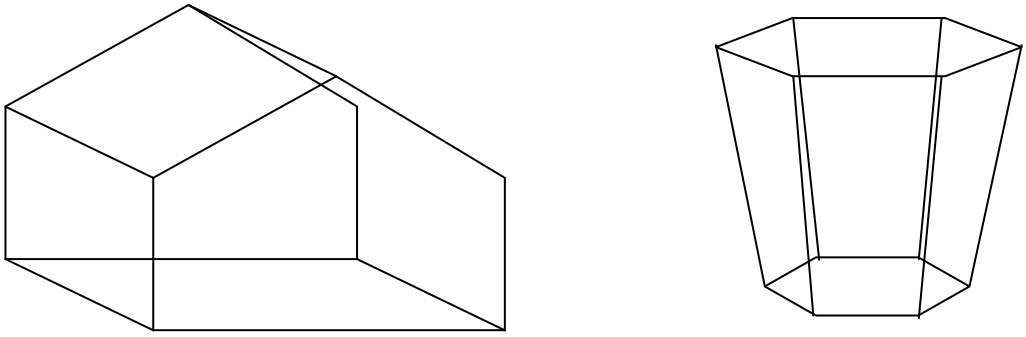
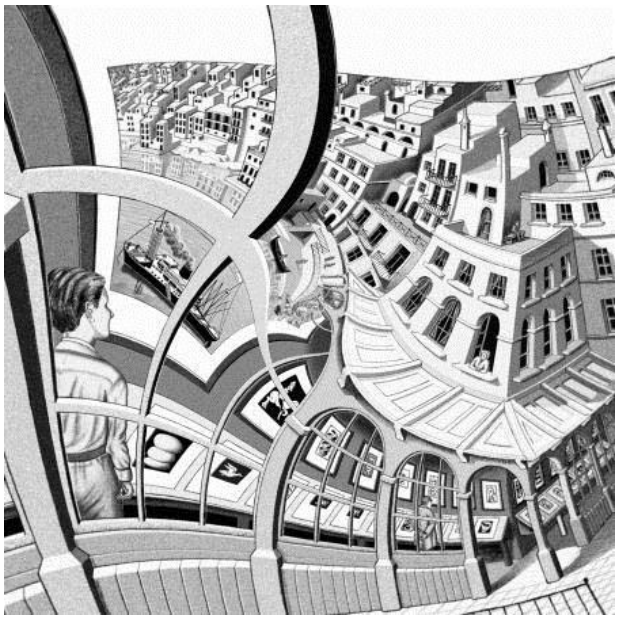


Figura 83. Ley de la buena forma

El cerebro se enfrenta a las formas cerradas mucho más cómodamente que a aquellas que se encuentran abiertas y no establece el mismo nivel de conexión con las estructuras que se presentan de modo confuso. Las ilustraciones que Escher diseñaba establecieron un nivel altísimo de abstracción, casi molesto a la vista debido a la carencia de resolución (2003). Se comportan como ecuaciones sin concluir.



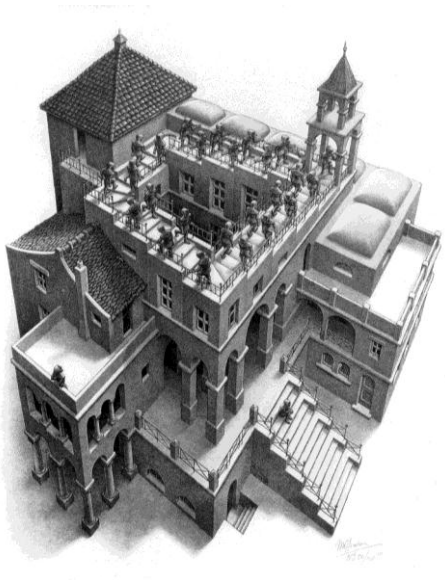


Imagen 88. E*studio para galería de grabados* en *La magia de M.C. Escher*. Adaptado de M.C. Escher, 1956. Kóln: Taschen
Imagen 89. Subir y bajar en *La magia de M.C. Escher*. Adaptado de M.C. Escher, 1960. Kóln: Taschen

Por lo tanto se extraen otra serie de sub leyes que especifican y atienden más exhaustivamente a lo que serían los procesos mentales que por definición aparecen en las estructuras mentales y los productos que fabrican. Siendo;

- Ley de conclusión
- Ley de igualdad
- Ley de cercanía
- Ley de comunidad
- Ley de simetría

2.4.3 Modos de representación. Herramientas para el artista-fotógrafo

Al igual que Barthes entendió en un primer instante que la imagen fotográfica podría comportarse de modo excepcional entre los demás medios de difusión informativa, obteniéndose de ella escasa cualidad icónica, para más adelante darse cuenta y rectificar afirmando que esta vez habría dos tipos de imágenes - las

codificables (que trabajan en espacios de creación) y las imposibles de codificar (fotografía convencional o toda la fotografía que excluye o no se entiende como "arte de la fotografía") - también se deriva una segunda categorización (Acaso, 2009): imágenes que producen placer (arte) y las que no lo hacen (todas las que excluyen a las artes). Este concepto explicita la calidad de la creación que el fotógrafo pretende obtener. La ausencia de la representación, de la emoción y de la capacidad emotiva que las imágenes contengan dentro de sí serán las únicas que podrán decidir si desean o no formar parte de alguna de estas dos categorías. No obstante, parece no considerarse una "posible" tipología fotográfica capaz de no vincularse expresamente a las artes, pero consiguiendo en ocasiones mejores resultados emocionales y dramáticos: el fotoperiodismo. En la fotografía vinculada al periodismo o las publicaciones gráficas en medios impresos vuelven a surgir varias distinciones: las imágenes capturadas para informar gráficamente y contextualmente (fotografía periodística), y las que amplían la interpretación a través de los elementos que conforman un entramado real y no manipulable (fotoperiodismo).

Si se considera arte todo aquel género que crea emoción, se aceptan las dos categorías propuestas anteriormente. Si por el contrario el arte se debe a la temática y el tratamiento de la imagen, es posible que se puedan contradecir ciertas afirmaciones.

Es inevitable aceptar que la imagen contenedora de poesía y significación puede ser encontrada en la cotidianeidad fácilmente. No se debe obviar que el nivel de abstracción y éxito, además de rápida decodificación, se debe en gran medida a la educación cultural que instruye a los seres humanos que viven en comunidad compartiendo gustos, aficiones, normas de comportamiento, sensaciones…

La siguiente sentencia es bastante esclarecedora y cercana al objetivo de esta tesis: *el lenguaje visual es lo que las palabras al lenguaje escrito* (Acaso, *et al*). Los adjetivos son parte de la estructura gramatical que construye un significado. Al igual que el resto de los asistentes técnicos como adverbios, verbos, sustantivos, conjunciones, interjecciones, signos de puntuación, preposiciones, etcétera, poseen una importancia al menos de mismo rango. Cualquiera de las estructuras podrían omitirse, pero el peligro que se corre podría afectar al verdadero propósito del autor. Nada es prescindible aunque tal vez unas estructuras gocen de mayor importancia "a priori". El adjetivo dotará al sustantivo de muchísima carga denotativa, connotativa, descriptiva…y todas las demás características que rodean a su definición. Por ello se considera que dentro del lenguaje fotográfico existen cualidades exactas al sistema lingüístico que se confeccionó a lo largo de la historia de la humanidad, con el fin de emitir y recibir información. De lo contrario dejaría de denominarse "lenguaje" para dar un énfasis más específico y puntual.

Y porque el resultado final de cualquiera de los dos lenguajes es similar, se toma el adjetivo como punto de partida para encontrar una alternativa y exacta descripción de lo que se está tratando por parte del fotógrafo a la hora de crear las imágenes.

Se dejan de lado las categorías fotográficas (fotoperiodismo, fotografía especializada, fotografía publicitaria, fotografía social…) para centrarse en una de ellas: la fotografía propuesta por el festival PHotoEspaña en la última década y a través de los autores considerados de mayor importancia en el mismo periodo, desconociéndose o intentando considerar la categoría "artística" como irrelevante, aunque siendo conscientes de que la cercanía a esta definición no es inadecuada.

(Véase ejemplo comparativo)

A Desglose sintáctico



Figura 84. Desglose sintáctico

B Desglose sintáctico en la imagen fotográfica



1 Universo mínimo
2 Escena localizada. Elementos NO discriminado
3 Personaje relevante
4 Núcleo fundamental

Imagen 90. Adaptado de imagen de J. Vallhonrat, 2003 (Exposición realizada en el Canal de Isabel II)
Recuperado en abril 2013, http://www.javiervallhonrat.com/index.php/project/imagenes-acaso/

Figura 85. Desglose sintáctico en la imagen fotográfica
Fuente propia

Esta imagen fotográfica está construida con un universo de connotación, aunque un tanto abstracto, permite percibir cómo el autor trata el espacio desde lo **general a lo particula**r. La confección del poema visual parte de una idea preconcebida en medio de

un contexto indefinido, evitando los elementos irrelevantes y manteniendo los necesarios para no distraer o desviar la atención.

La imagen, en el supuesto caso de querer narrar una historia, es tratada de manera singular.

(a) La paleta cromática es **reducida** en la fase 1 y el espacio **atemporal**.

(b) La fase 2 pretende situar al espectador o al propio fotógrafo en una acción de reconocimiento. Los instrumentos ahora se concentran en una **ilimitada** pasarela y un individuo que parece estar atravesándola peldaño a peldaño. La posición que éste mantiene podría encontrar cierto acercamiento al **tradicional** obrero de la construcción. La presencia de elementos **reconocidos** permite una lectura dirigida hacia un foco **concreto**.

(c) El análisis se centra en el personaje. Él tiene la llave de acceso a la significación. Pretende guiar aún más a quienes desconocen la realidad a través del punto de atención; un nuevo peldaño **sostenido** entre su mano. Esta tercera fase reconduce hacia la cuarta, en la que se comportará como cierre de la historia. El análisis está completado, siendo su interpretación libre e innecesaria.

(d) Conclusión final.

Las palabras remarcadas en las fases anteriores sirven para ilustrar el supuesto del desencadenante de la imagen a través del **adjetivo**. Simplemente tomando una posible interpretación de la obra acontecida (como se ha realizado anteriormente), se puede observar que la clave de la imagen reside en la definición descrita. El autor concibe un espacio limpio (reducido), sin disturbios, monocromático… capaz de concentrar la expectación en un objeto situado de forma puntual en el centro (centrado) y ofreciendo una escena cotidiana (tradicional) de la vida, aunque imposible en la realidad. La imagen encierra una incógnita bajo la silueta, el reflejo, la madera, y en la acción de construcción (sostenido).

La adjetivación comienza a ser relevante en el mundo de la iconicidad y la exégesis. Describir esta concepción previamente podría acelerar el proceso creativo propuesto.

Si los humanos son capaces de reconocer cierta señal que indica un camino hacia el servicio de un lugar público sin necesidad de dudar un solo momento que la figura de un hombre y una mujer es sinónimo de *toilet*, que otra en forma de círculo rojo con una diagonal que atraviesa el mismo impide el paso o que una simple manzana blanca con un mordisco en la parte superior que proviene de la compañía Apple[22], es probable que desglosar un mensaje implícito en la fotografía y cargado de significación sea cuestión

[22] Apple: compañía informática creada por Steve Jobs, Steve Wozniak y Ronald Wayne que, capaz de dar un giro al tradicional leguaje de la informática y dotar de un elevadísimo diseño a cada uno de los modelos y *gudgets* que los ordenadores personales poseían. Contenedor de un diverso sistema operativo que evitaba las carencias y ensalzaba las virtudes que hasta el momento tenían sistemas anteriores.

de tiempo y de educación visual. Los códigos se deben crear para acelerar ese proceso artístico, que aunque ya existentes, han de materializarse para conformar una guía de actuación poética. Las señales que usan los poetas en la literatura son los recursos que ellos mismos han inventado por consenso. Han formalizado a través de la métrica y embellecido a través de los recursos estilísticos. Siendo estas normas unas meras líneas de representación que ellos mismos asumen con el fin de darle forma a los poemas, y que no suponen una limitación a la creación porque lo que verdaderamente prima es el contenido de esas palabras y no la forma.

Otro ejemplo de escasa interrupción a los contenidos de los mensajes creados aparece en los programas informáticos de producción y postproducción de la imagen (Photoshop, Illustrator, Final Cut, Avid...). Éstos se vuelven a regir una vez más por reglas previamente confeccionadas. Han sido aceptadas por esa comunidad de usuarios que las manejan y jamás afectan al mensaje transmitido. Al igual que el pintor comienza con un lienzo en blanco dispuesto a ser distribuido (por ejemplo a partir del punto de fuga), con el fin de estructurar desde la nada un espacio imaginario o real pero listo para ser representado a través de todos sus elementos.

El conocimiento de los diversos sistemas lingüísticos no ofrece ninguna garantía de lograr un altísimo grado de creación e innovación. Prueba de ello es la enorme cantidad de pintores, escultores, fotógrafos, diseñadores gráficos, que poseen los conocimientos de esas reglas de actuación pero que carecen de dotes para las artes.

Todos los expertos en semiótica o en semiología han encontrado muchísimas diferencias entre sí, sin embargo existe una que ha sido la característica común que todo sistema lingüístico debe compartir: el código aceptado para la correcta emisión y recepción del mensaje. En el caso del lenguaje científico se considera de grata relevancia la exactitud de los datos y la huida de la ambigüedad, con un fin divulgativo por parte de quien crea ciencia, y de aprendizaje por parte de los expertos que consultan estas mismas fuentes, o simplemente para saciar la curiosidad de cualquier persona interesada.

Sin embargo el lenguaje visual es el que se recibe a través del sentido de la vista. El fotógrafo recoge su mensaje y adapta todos sus elementos con el fin de ser exhibido y observado, pero también a partir de la previa composición que la herramienta visual proporciona al ser humano. Por lo tanto emisor y receptor necesitan conocer los códigos que esconden información, la disposición que ayuda a esa comprensión o el juego visual que podría conducir de un espacio al otro.

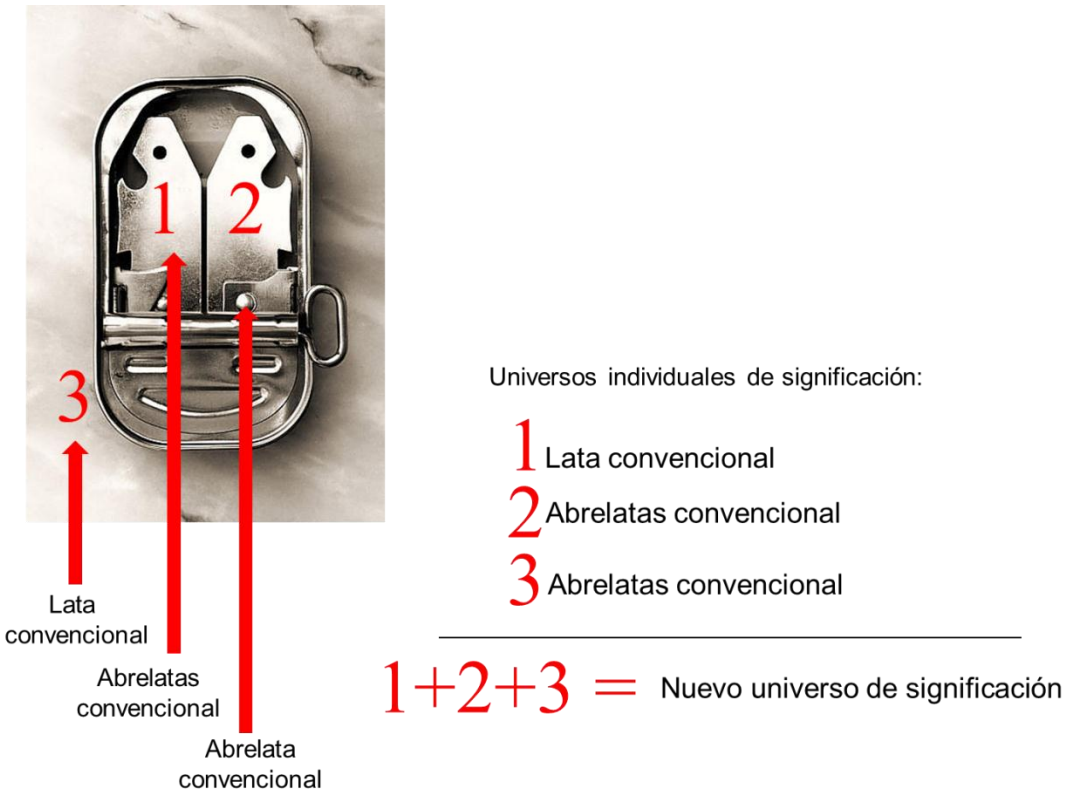


Imagen 91. Adaptado de imagen de Ch. Madoz.
Recuperado en abril, 2013, http://www.chemamadoz.com/

Figura 86. Transformación del universo significativo
Fuente propia

La distribución de los elementos adquiere una nueva dimensión denotada por quien es capaz de realizarla. En este caso el fotógrafo es Chema Madoz (premio PHotoEspaña 2000). El significante juega un papel fundamental de divertimento. El mismo objeto contiene un significante concreto pero que se convierte en mutable, característica completamente contraria a las que se imponen en el acto de comunicar (Saussure, 1945), siempre que no sea por consenso popular. Esta confusión entre el significante real (abrelatas) y la imposición de otro significante por una simple razón de ubicación (sardina) hace que se ofrezca un curioso efecto de retroalimentación entre significantes y significados, aun sin desviar la verdadera esencia de la comunicación que, en este caso, desafiaría las teorías semióticas del último siglo. El espectador asume como cierto este cambio, sin afectar al mismo acto expresivo. Algo similar actúa en los poemas objeto de Joan Brossa.



Imagen 92. Poema visual. Adaptado de poema visual de J. Brossa, 1970-1978. Obres Fundació Joan Brossa.
Recuperado en abril, 2013, http://www.joanbrossa.org/obra/brossa_obra_poesia_visual.htm

La forma serpenteante de la letra *S* hace sugerir un nuevo significante y por lo tanto significado.

¿De qué modo podría componer una persona invidente una imagen a través de instrucciones verbales? Es una pregunta adecuada para entender si realmente es necesario el sentido de la vista para componer mensajes visuales, siendo la respuesta el código consensuado que debería manejar el fotógrafo para poder compartir con sus espectadores. Sería más sencillo que la persona ciega hubiese tenido algún tipo de contacto con la imagen fotográfica en el pasado. El grado educativo y asimilativo de la disciplina tendría cierta explicación en su actual enfrentamiento con la captura de la imagen fija, pero desde luego en el supuesto de que no estuviese familiarizado con la misma habría un grado de dificultad añadido. Del mismo modo, un desconocimiento de las herramientas utilizadas para la manipulación de la imagen tras la captura a través de programas informáticos como Photoshop, harían muy difícil su manejo aunque no imposible. De hecho iría disminuyendo su dificultad a medida que el nivel de conocimiento fuese aumentando. De ahí que los expertos en semiótica (Eco, 1985) o semiología (Pierce, 1931) considerasen requisito indispensable el conocimiento del lenguaje manejado además de sus normas intrínsecas.

Cada día que pasa las sociedades se van acostumbrando a la rápida lectura de las cosas. No son necesarios más de veinte segundos para saber qué es lo que se muestra, describir su contenido y reconocer cuál es la motivación que conduce a esta exhibición popular por enseñar algo "importante". Ésta es la consecuencia de la rapidez que

imponen los sistemas autoritarios, los valores que los humanos manejan, y como consecuencia nefasta aparece la pérdida de la paciencia, de la contemplación. Por ello el experto en la imagen y controlador de sensaciones capaces de ser producidas a partir de la imagen fija ha debido adaptarse a estos registros y por lo tanto acelerar el esquema clásico narrativo (introducción, nudo y desenlace) para poder encontrar un nivel de expectación propio del tiempo en el que vive. Una imagen paisajística hoy no representa gran interés porque el factor "sorpresa" ya ha desaparecido. Es necesario ese ápice innovador e impactante que capture una realidad diversa (técnica y conceptual).



Imagen 93. Editorial de moda *Effetto Notte*, Flair Magazine. Adaptado de fotografías de L. Bartley, 2005.
Recuperado en abril, 2012,
http://www.fashionmodeldirectory.com/models/Hye+Rim_Park/showphoto/281437/

Figura 87. Visionado global del conjunto significacional.

Se observa a través de este editorial de moda publicado por la revista **Flair** cómo la velocidad de la imagen también se traspasa incluso a las revistas impresas. La captación del lector, en este caso la *lectora-consumidora* de moda (target de la revista), es fundamental ya que la propia oferta de contenido de una misma publicación es capaz de competir por ello. El precio de espacios publicitarios variará según las necesidades de quien contrata los servicios, siendo indiscutible la prioridad de los sentidos por todo aquello que resulta "bello" en un primer instante.

Los consumidores de estas imágenes (receptores) se convertirán por lo tanto en los intérpretes. La interpretación varía de individuo a individuo, siendo libre y constructiva. Entran a formar parte del juego comunicativo todas las experiencias personales, recuerdos, memorias, acontecimientos que en la vida del receptor se han sucedido. Será quien construya el mensaje significativo y como consecuencia el contexto donde se desarrolla la historia carecerá de sentido. La realidad será ficticia y el espacio relativo.

La primera de las **categorías** que definen los signos visuales en tres grandes secciones es propuesta por Peirce (1931): *símbolos, iconos y huellas* o *señales*.

Los *símbolos* son representaciones comúnmente aceptadas por una comunidad del tamaño que sea. Por ejemplo, la señal de prohibido. Su forma física no contiene ninguna similitud con el trasfondo de su significado, sin embargo es perfectamente comprensible la información que pretende transmitir.

Los *iconos* son representaciones que vinculan al significante con el significado de forma directa y a través de sus rasgos físicos. Por ejemplo el *mouse* (ratón) del ordenador. Aunque se conoce perfectamente la función del mismo, la esencia inicial fue la forma real del roedor.

Las *señales* o *huellas*, como bien dice su definición, son la seña de identidad que define y describe el rasgo físico que caracteriza y personaliza la identidad de una persona, cosa o animal. Trasladar esto a la imagen se refiere a otro tipo de retrato personal donde la consecuencia o el resultado de ello es un verdadero y objetivo significado, como por ejemplo la huella dactilar de un dedo. Conduce fielmente al desenlace veraz y único, es decir, de la persona concreta.

Barthes de nuevo enfatiza sobre el hecho de que la diferencia entre significante y significado que todos los elementos contienen reside en la subjetividad absoluta y en el consenso social, compuestos ambos de parte física y parte intrínseca. El significado ahondará en la proyección mental que la palabra o símbolo desprende, mientras que el significante supone un revestimiento que cubre al significado. El flujo comunicativo se mantiene en el acto relacional de estas dos secciones de la palabra, de la imagen observada, del icono transformado o de la señal que deja rastro en forma de huella.

En la imagen fotográfica capaz de contener elementos construidos con un fin "poético" (cualquier tipo de imagen aunque la base de esta investigación debe discriminar todas las demás para centrarse en las artes, vistas desde la captura de la misma), se añade la intención denotativa y connotativa de los mismos.

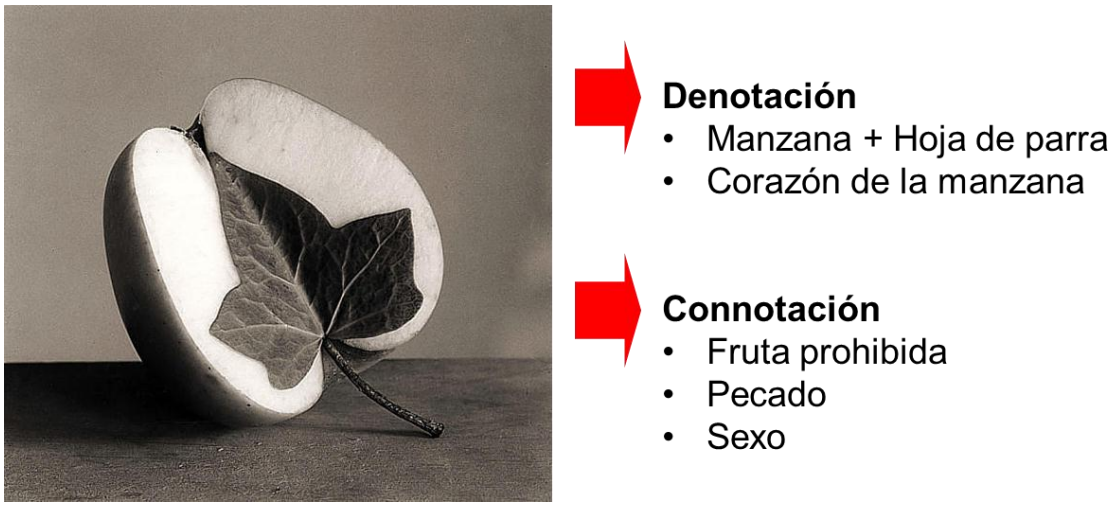


Imagen 94. Adaptado de imagen de Ch. Madoz.
Recuperado en abril, 2013, http://www.chemamadoz.com/

El *punctum* (Barthes, 2004) establece el momento de lucidez que el espectador experimenta tras encontrar ese punto de conexión entre sus propias vivencias y el poder de la imagen observada. Se extrae el significado denotado de la forma física del elemento (significante) y se transporta al pensamiento interno, funcionando como el **insight** o *punto de lucidez* que Manuela Romo especifica en su estudio de la psicología de la creatividad (1997, pág. 105).

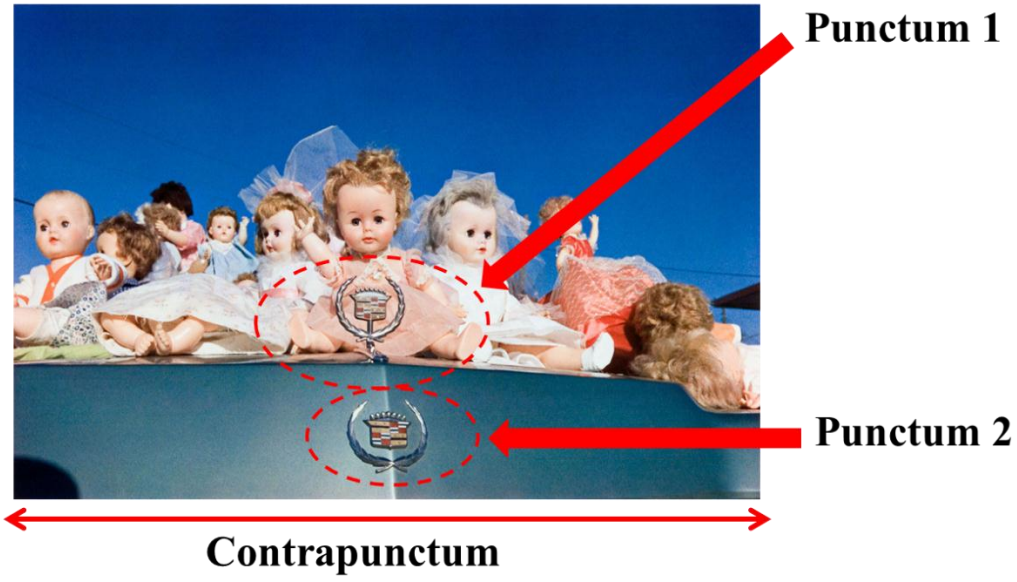


Imagen 95. Sin título de la serie *Los Alamos*. Adaptado de W. Eagleston, 1965-68 y 1972-74.
Recuperado en abril, 2013, http://www.egglestontrust.com/

Figura 88. Punctum *vs* Contrapunctum
Fuente propia

Se observa cómo los elementos, marcados y denominados como *punctum,* no hacen más que señalar hacia una dirección muy concreta y aparentemente mundana. Se trata de la insignia o logo de la marca de coches que precisamente será la que focalice la atención posterior al primer impacto. Ambos elementos, aunque dispuestos de modo diverso, transfieren al espectador hacia una dimensión un tanto bizarra. Es la que contextualiza la imagen de las muñecas, avisa de su ubicación, ya que hasta el momento éstas gozaban de un espacio indeterminado y sin referencias, y comienza entonces el proceso de abstracción. En el instante en el que se contemplan y controlan todos y cada uno de los agentes situados entre la imagen y el observador, el *punctum* aparece en forma de colisión emocional en el espectador.

El *contrapunctum* por el contrario, realiza es una función de equilibrio entre la imagen, el *punctum* y la verdadera connotación de la misma o significado implícito. El capó del coche define la escena y la enmarca en un contexto señalado.

2.4.3.1 Instrumentos de distribución de los elementos en la imagen

El término **composición de la imagen** alude al conjunto de **formas, colores y movimientos** que la imagen visual contiene en su forma física. Para ello es necesario que en la imagen fotográfica (como en cualquiera de las artes visuales que existen) aparezca una estructura general, o una previsión de la distribución y colocación de los elementos que construyen la imagen. La improvisación se excluye del tipo de captura fotográfica que interesa para este ejercicio de reflexión. Y si así lo deciden los artistas es debido al interés estético que éstos necesitan para completar su obra de modo ordenado, escogido, armónico, y para ser expuesta y contemplada por los observadores.

Comprender los elementos que ayudarán o formarán parte del juego compositivo es preciso si se comienza entendiendo los conceptos de **centricidad** y **excentricidad**. Desde la más tierna infancia el bebé es el centro de todo aquello que le circunda. No concibe la vida sin ser observado, suponiendo un gran choque y conflicto personal la llegada de un hermano. Extrapolar este concepto a la humanidad no es difícil, ya que las sociedades se mueven con un fin conciso de subsanar necesidades internas, externas, placeres e incluso miedos. Sin embargo, el grupo céntrico no puede olvidar que además de intentar solventar sus necesidades, existen otros grupos que no se deben ignorar. Podría resultar arriesgado e incluso peligroso. Observar el mundo desde estos dos puntos de vista puede ayudar a entender la tendencia céntrica y excéntrica.

Este punto de mira resulta en un contexto espacial y se relaciona en una misma ubicación física. Las formas visuales serán observadas y éstas a su vez, analizarán a través del lugar en el que interactúan.

Las formas geométricas que carecen de significado por sí solas en un lienzo o a través del encuadre de la cámara fotográfica tendrán una utilidad considerable en la sostenibilidad armónica que el orden visual necesita.

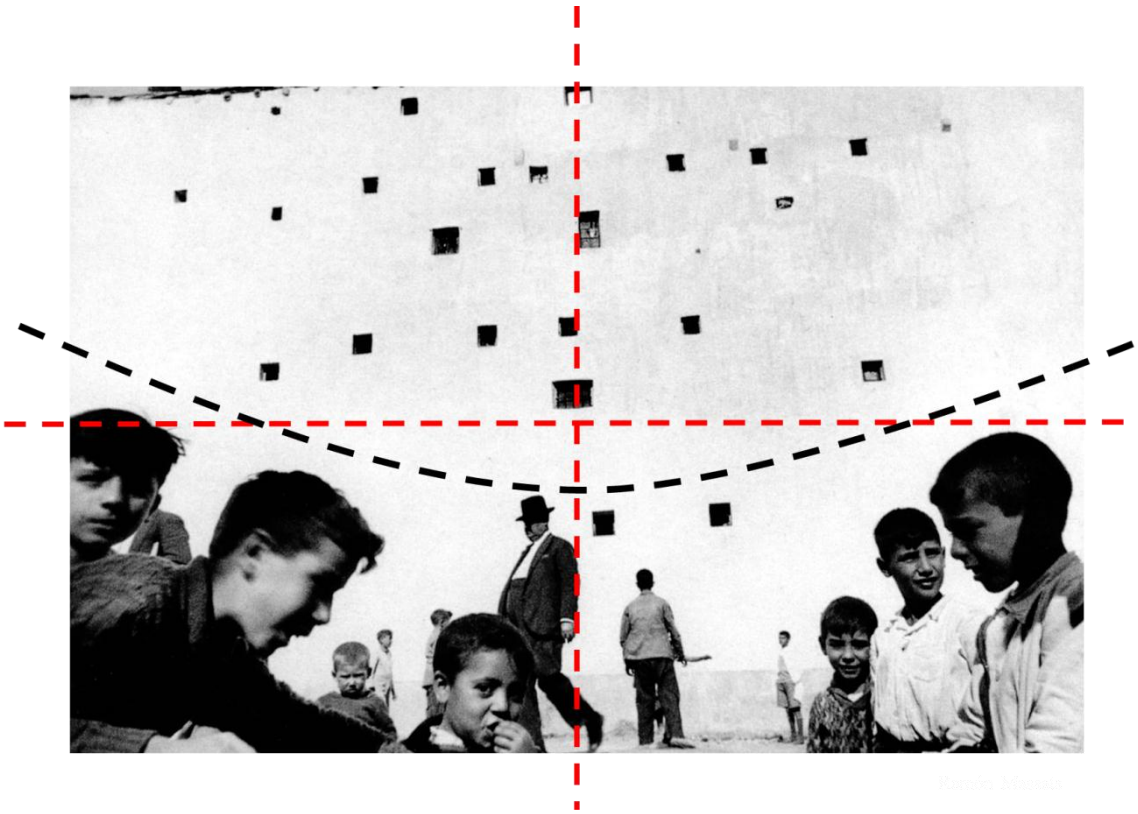
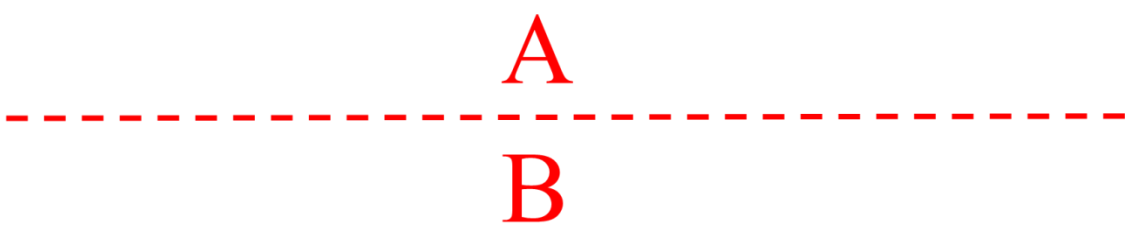


Imagen 96. Spain. Adaptado de imagen de H. Cartier-Bresson, 1933.
Recuperado en abril, 2013,
http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53ZMYN

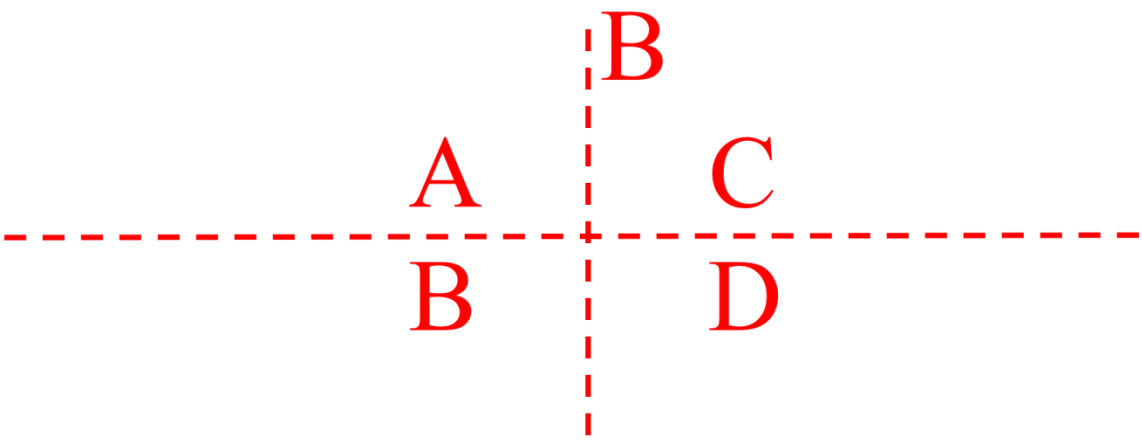
Figura 89. Esqueleto estructural de la imagen
Fuente propia

En la imagen que Henri Cartier-Bresson construye, existen varias distribuciones;

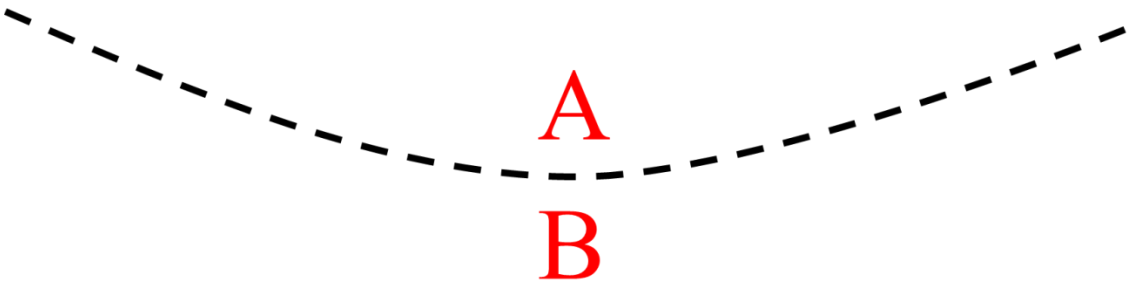
1ª) Distribución de la imagen en dos partes iguales:



2ª) Distribución de la imagen en cuatro partes iguales:



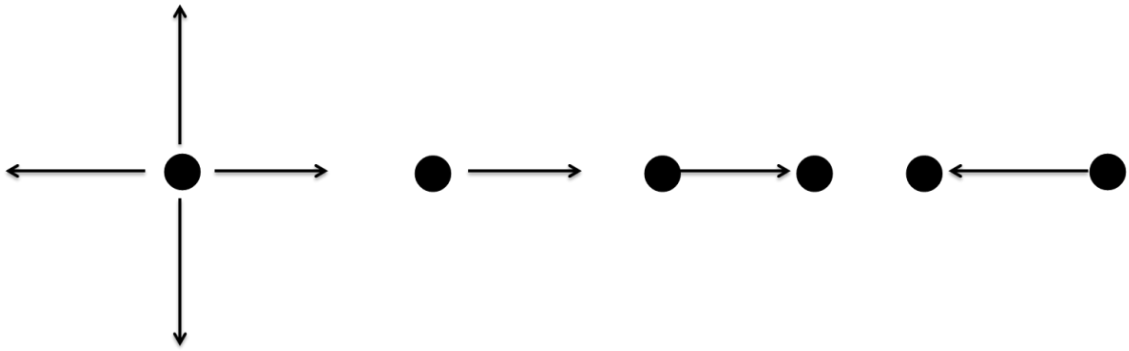
3ª) Distribución de forma elíptica



Las formas distributivas de los elementos en las artes deben ser dinámicas y no estáticas, a pesar de que en los esquemas propuestos anteriormente se asuma una quietud absoluta para el espectador que observa. El artista-fotógrafo considera la fortaleza visual de la configuración del espacio y la sensación energética de su planteamiento concebido. Por lo tanto la estructura de la que parte el fotógrafo para disponer su espacio no será a partir de elementos visuales sino de vectores (Arnheim, 1982).

La propia naturaleza presenta el **esquema céntrico** en la nieve cristalizada, en los rayos que emite el sol, o en el simple *concepto de gravedad* donde todo se concentra en un punto y atrae todo lo que le circunda. La fuente parte de un centro y se expande o distribuye de forma simétrica. Pero también presenta un **esquema excéntrico** cuando un elemento se sitúa cercano a otro. En este caso el primer elemento no sólo persigue su objetivo sino que además considera la existencia de otro con sus necesidades

particulares. Por último, también se podría producir un **esquema mutable** donde se invierta el centro, dejando de ser una emanación pasiva.



1) Composición Excéntrica (2.a) (2.b) (2.c)

(2.a) Composición Excéntrica

(2.b) Composición Excéntrica

(2.c) Composición Excéntrica

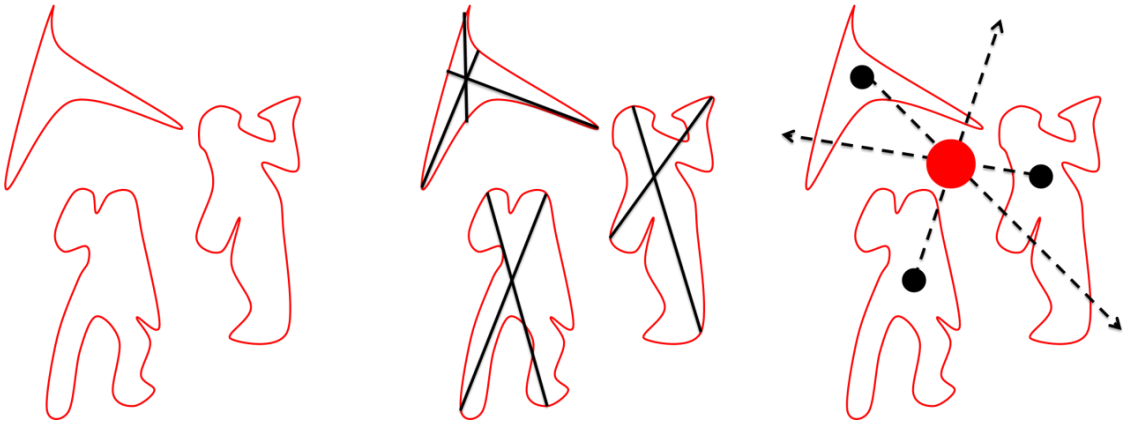
Podría producirse una interacción entre sistemas. Los diferentes esquemas presentados pueden combinarse con el fin de responder a un énfasis en la relevancia de los objetos y su posición.



Imagen 97. Adaptado de imagen de F. Catalá Roca (Conesa, 2010)

Figura 90. Esquemas compositivos de la imagen fotográfica
Fuente propia

En las formas irregulares también se podría encontrar el centro que ayudase a su correcta distribución en el espacio. Simplemente habría que trazar desde su punto de gravitación (centro), compensar con el resto de los elementos y volver a crear un subcentro original desde donde partirán todas las directrices vectoriales.



(a) Forma original (b) Centro de gravedad (c) Nuevo centro gravitatorio

Figura 91. Distribución de las formas irregulares
Fuente propia

Con esta nueva fórmula el peso de la imagen no recaerá sobre ninguna de las figuras, ya que están completamente compensadas unas con otras. El autor considera el espacio, la figura, la posición y el contexto para crear un balance entre las tres.

En *La danza* de Matisse se observa cómo a través de la formación dialéctica de las figuras geométricas se puede verificar que el equilibrio de la obra es sin duda el elemento que ofrece mayor dinamismo y donde se muestra la verdadera ruptura con el arte convencional. Es la manifestación más evidente de la correctísima organización del espacio visual que compone una legítima estructura poética.



Figura 92. *La danza*. Adaptado de pintura de H. Matisse, 1910 (Wilson, 1992)

Existe una característica de tan enorme importancia como la existencia de la propia fotografía: el encuadre y los límites que se producen dentro de la composición. La imagen maneja, según la definición de Kevin Lynch[23], dos registros que serán los

[23] Kevin Lynch (1918): Arquitecto norteamericano que dotó a la comunidad científica de un gran conocimiento del espacio ocupado por los humanos y su relación con el contexto, además de sugerir pautas para encontrar la ciudad ideal a través del diseño urbanístico.

creadores de la misma imagen visual: los ***centros*** y los ***límites.*** El mundo podría estar compuesto básicamente de centros que se comportan como núcleos y de límites que definen los espacios que existen. Es decir, si se trasladase esto mismo a la fotografía se podría observar cómo los elementos son los encargados de componer los mensajes a través de su forma y de su ser, mientras que los límites se encontrarían en los bordes del mismo encuadre. Todo lo que se introduzca en el **visor de ojo** (*viewfinder*) habrá excluido al resto de las formas que no se dan en este lenguaje específico. El efecto comunicativo primario que se produzca entre observador y la imagen observada será debido a la relación que existe entre el espacio y sus efectos. Las diversas lecturas variarán según la posición espacial e independientemente del número de elementos, pudiendo ser los mismos aunque distribuidos de modo diverso. Los significados y las proyecciones mentales difieren de unas posiciones mentales a otras a pesar de poseer los mismos significantes.

El **encuadre** determina una entidad cerrada y sin posibilidad de aditamento. Pudiendo variar además el tradicional en forma cuadrada. La perspectiva también podrá determinar un centro espacial o núcleo elemental.

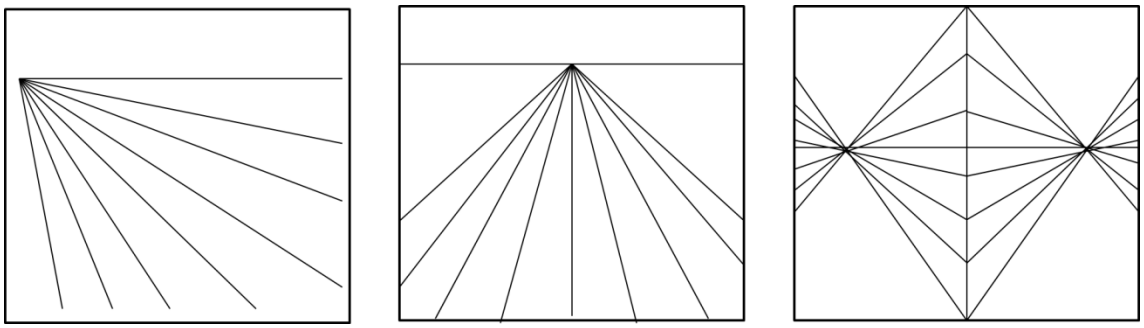


Figura 93. El encuadre
Fuente propia

La representación de la profundidad en la imagen está repleta de ***metáforas visuales*** referentes a la temporalidad. Las formas, los tamaños, lo lejano y lo cercano. Son reglas que por consenso popular se han aceptado y así se configuran en el entramado del arte.

El **punto de vista** óptimo para la observación de la obra, contiene una particularidad en el caso de la fotografía: El resto de las artes visuales establecen el punto de conexión entre el observador y la obra, pero la captura de la imagen fija debe estimar ciertas características físicas como son, primeramente, el momento de la captura, y en segunda posición la observación y la colocación de la imagen frente al sentido de la vista. La correcta y más enriquecedora lectura consiste en situar la obra frente a los ojos.



La imagen remite hacia un universo plano, sin distorsión y manteniendo las líneas horizontales y verticales que el artista confeccionó. Actualmente se respetan las formas originales aunque la enorme evolución en la materialización de la perspectiva producida durante el Renacimiento puede causar efectos visuales bizarros a día de hoy. La trasformación y la irrealidad de esa representación no funcionan con la fotografía, ya que ésta captura la imagen tomada desde un punto de mira exacto, representando por lo tanto con la misma intensidad que lo haría el ojo humano en una posición no dinámica.

La misma sensación es producida por los diferentes **objetivos fotográficos** y su enorme variedad de longitudes focales. Todos ellos estuvieron en fase de experimentación científica durante el proceso previo a su salida al mercado. Se corrigieron sus posibles aberraciones de color, de la distorsión producida por la combinación de lentes cóncavas y convexas, etcétera. Sin embargo, una verdad establece que aunque esa diferencia con la realidad sea cuasi imperceptible, la ciencia la apreciaría. Todos aquellos objetivos que difieran en el ángulo de visión que tiene el ojo humano están alcanzando un nivel expresivo menos cercano a lo que se conoce a través de los sentidos. El ángulo del ojo ronda en torno a los 46 grados y los grandes angulares podrían abarcar 180 grados. Por lo que si el punto de vista correcto establece la perpendicularidad de la obra frente al ojo, el espacio comprendido alrededor de los 46 grados sería excelente e inmejorable, siempre que venga comparado con la objetividad realística.

La sensación panorámica que el ser humano percibe es subjetiva. Consiste simplemente en la suma de 46 grados más otros 46 grados. Es decir, que una visual total de 92 grados obtiene una visión espacial elevadísima.

Las teorías de la composición no se han cuestionado, sin embargo, qué es lo que sucede cuando llega el expresionismo abstracto o las formas geométricas de **Mondrian**. Todas las hipótesis planteadas frente a la centridad o la excentricidad se ven desmoronadas cuando la geometría no percibe importancia en el contexto y por lo tanto todo o nada carecen de jerarquía evidente. En este caso se observa una representación expresiva y minimalista de cubos, colores primarios y la disposición de todo ello.

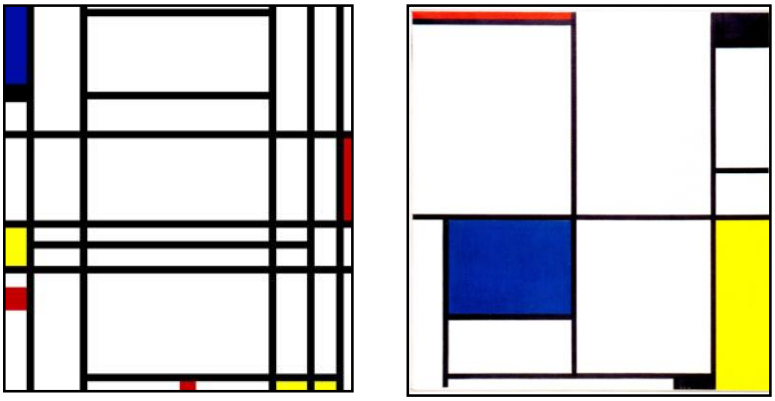


Imagen 98. Composition nº 10. Adaptado a Piet-Mondrian, 1939-1942 (Joosten& Welsh, 1998, pág. 286).

Imagen 99. Tableau I, with red, black, blue and yellow. Adaptado a Piet-Mondrian ,1921 (Milner, 2000, pág. 49)

M. Acaso (2009) explicita dos formas de concebir la imagen: a través de herramientas de **configuración** y a través de herramientas de **organización**.

La primera tipología se refiere tanto a la creación de las definiciones que ofrecen productos mentales (significantes y significados) como al modo de disponer todos ellos en un espacio cerrado y limitado por un encuadre como es la imagen fotográfica.



Imagen 100. Serie *War*. Adaptado de imagen de N. Knight y S. Foxton. Recuperado en mayo, 2013, http://nickknight.com/main.html

Figura 94. Configuración y organización elemental
Fuente propia

La segunda se referiría al resto de las características que el fotógrafo considera a la hora de comenzar con el trabajo de confección de la puesta en escena. La organización se refiere a la distribución de los elementos, aunque esta vez pensando en el efecto o impacto de la imagen en el observador. En este caso existe una simplicidad de formas donde no hay lugar a la ambigüedad; la reducida paleta cromática provoca elegancia de un modo paradójico. Se crea a su vez con un fin poético y retórico (prueba de ello es la cercanía que existe a las figuras retóricas conocidas en poesía; **Hipérbole**, por su alto nivel de exageración). Barthes (2004, pág.65) definiría a la forma 2.b como el **punctum**, o ese *momento de lucidez que el espectador encuentra durante el proceso de observación y fusión con sus propias experiencias*. Y la 2.a como el **contrapuctum**, ya que connota un mensaje apoyando a la figura 2.b y con un fin muy equilibrado entre ambas.

2.4.3.2 Herramientas

(a) Herramientas de configuración

1. Dimensiones de la imagen: El tamaño de la imagen es necesariamente relevante para una óptima captura y para la estimación jerárquica de los niveles de importancia que la imagen y cada uno de sus elementos deben poseer. Las altísimas resoluciones para visuales que van a ser insertadas en webs, no tienen explicación debido a la dificultad añadida que se produce en los sistemas de procesamiento, que por otro lado deben optimizar los tamaños según los formatos. Siempre hay que considerar objetivamente los espacios para determinar las dimensiones. Los grandes formatos poseen mayor impacto debido a la importancia que adquiere cada pequeño elemento que aparece en la imagen y que durante el momento de la captura puede pasar inadvertido.

2. La luz: Estará determinada por las necesidades del fotógrafo y para su reproducción es necesario conocimientos técnicos que adquieran una forma concreta según las posibilidades de la fuente lumínica. Es necesario especificar el tipo de luz al menos según cinco categorías:

2.1 Luz suave/ luz dura: necesario evaluar las sombras

2.2 Luz continua/ flash

2.3 Luz natural/Luz artificial

2.4 Color y calidad de la luz: Temperatura de color.

2.5 Orientación; Picado, contrapicado, cenital, frontal...

3. Paleta cromática: El color definirá mayoritariamente la dirección que quiere tomar la parte más emotiva y sensible de la imagen capturada. Las sensaciones que produce son de carácter general y nunca exentas de significado. La fotografía cuenta con un lenguaje muy particular en la concepción del mismo, siendo tres los responsables primarios de la confección de todo el universo cromático: rojo, verde y azul (RGB). Pudiéndose componer y combinarse unos con otros a través de la **síntesis aditiva**. La suma de todos ellos sería el blanco, ya que básicamente no podría ser negro (como sucede en la síntesis sustractiva) porque significaría "ausencia lumínica". La imagen capturada necesita de al menos un mínimo ápice de luz para existir. La **síntesis sustractiva** es la suma de sus tres colores primarios para la confección de toda la paleta de color existente en la naturaleza (cian, magenta y amarillo). La diferencia entre las diversas síntesis es que mientras la primera (RGB) es intangible y está exenta de textura aparente, la segunda (CMY) es palpable y perceptible por el tacto humano de modo real. Por ello es que la suma de sus tres colores primarios es el color negro. En este caso se necesita una nimiedad de color para que el color exista, sin ello el resultado será el blanco. Ambas síntesis se oponen aunque en ocasiones se complementarán de modo excepcional.

La calidad del color se determina a través de su ***brillantez*** real. Variaciones de luminosidad del color darán lugar a significados extremadamente diversos. Por ejemplo el color *verde*, si se observa en su tono más oscuro, puede llevar a la de una aceituna. La misma que tiene un "guardia civil" con su habitual atuendo. Sin embargo ahora se trata de un verde más brillante y luminoso como el que posee un valle suizo en primavera. En este caso la transmisión de información resultará de mayor agrado, de menor seriedad, de menor autoridad. La brillantez se asocia con lo pausado y apacible (suavidad), mientras que la oscuridad cromática frecuentemente se vincula con universos más ocultos, escondidos.

Los directores de fotografía admiten las sensaciones que las diferentes tonalidades suscitan en estudios científicos precedentes, y por ello actúan en consonancia con estas teorías aceptadas. No se podría ofrecer fácilmente una sensación de terror con un verde "fosforito", ni una escena romántica en tonalidades más oscuras. Realmente todo se considera posible y es realizable, aunque los niveles de dificultad aumentan en este caso considerablemente. Es obligación del artista explorar nuevas vías de actuación y flexibilidad en sus pensamientos, con el fin de lograr efectos impactantes y novedosos.

El color también puede contar con una pureza mayor o menor. En este caso es a lo que normalmente refiere la terminología ***saturación***. Si es mayor o menor su nivel, entonces variará su cercanía con las tonalidades grisáceas, siendo su menor nivel el más próximo al propio color, y la desaturación semejante a los grises.

4. Elección de la paleta: Según hacia dónde se quieran dirigir las emociones se deberá aplicar una tonalidad u otra. Como antes se ha mencionado, diversos son los

estudios que se han realizado en cuanto al color (**Goethe**, 1999) a través de la psicología, que han sido y son capaces de constatar y demostrar que de forma uniforme el ser humano se mueve por las mismas líneas emocionales. Todas las tonalidades contienen una emoción intrínseca, en la mayoría connotada de forma evidente aunque oculta y escondida, como aquí se puede ejemplificar:

- **Negro**: Oscuridad, misterio, ausencia de información y lectura visual
- **Marrón**: Desagrado, anticuado, pobreza...
- **Azul**: Tranquilidad, frialdad, relajación...
- **Verde**: Paz, esperanza…/ verdes (4000º Kelvin): oscuridad, frialdad, terror...
- **Amarillo**: Calidez, alegría, ensoñación, juventud, infancia…
- **Naranja**: Energía, calidez, alegría, (efectos simétricos a las tonalidades amarillas. En el lenguaje fotográfico no difieren demasiado sus calidades técnicas).
- **Rojo**: Pasión, romanticismo, sensualidad, sexo...
- **Negro**: muerte, tristeza, vejez… Cualquiera de las sensaciones negativas que al menos los seres humanos tienen.
- Etcétera

La publicidad maneja a la perfección todos estos registros de modo normalizado. Conoce sus efectos y rara vez contempla otros contrarios a los preestablecidos y contiguos a la marca. El producto aspira a su propio color corporativo como sello de autenticidad y unicidad, no considera la posibilidad modificadora como arma distintiva y seguramente por ello los diseñadores gráficos poseen una herramienta para su trabajo denominada **pantone**[24] de color. De este modo se reconocerá globalmente y será universal.

5. Estructura / Textura: Referido al material que compone la forma observada. Por lo tanto es evidente que se deben considerar tres tipos de texturas: las que componen las formas de los elementos que construyen la imagen, la imagen final en su soporte real y los medios técnicos que ayudaron a crear la imagen (químicos o tintas).

La publicidad también puede engañar al espectador a través de la sensación de textura que no es la coincidente con la realidad. Los alimentos que se observan rozan la

[24] Pantone Inc: Corporación americana, creadora de la más popular referencia cromática capaz de identificar la tonalidad específica de cada color existente en la naturaleza y fundamentalmente guía obligada de las artes visuales.

perfección estética, difícilmente encontrada en la naturaleza. La belleza en este campo es la técnica que pretende atrapar al "futuro comprador" a través del buen orar persuasivo o retórico.

El valor simbólico de lo que se pretende transmitir a partir de las imágenes es lo verdaderamente loable. Las diversas representaciones de la realidad también es justo que se encuentren de un modo alternativo aunque eficaz.

6. Aspecto de los elementos: Determinar cuáles serán las formas que poseen los integrantes de las imágenes será también tarea a considerar. Las formas regulares, como las irregulares, darán sensaciones y lecturas diversas. Las que poseen líneas demasiado homogéneas seguramente fueron creadas por la capacidad productora de los seres humanos, tales como los edificios, construcciones arquitectónicas... Las heterogéneas comúnmente por la naturaleza, del tipo de las "personas que integran una sociedad", sus rasgos físicos, los animales, los accidentes geográficos. Más adelante sin embargo se estudiará la perfección con la que la naturaleza cuenta y cómo su simetría está presente en cada una de las manifestaciones en las que de modo natural se manifiesta.

6.1 Aspecto físico del soporte contenedor de la obra: La imagen fotográfica observada puede variar según la opción personal del artista. Podrá ser expuesta en un portal de internet, en una revista especializada, colgada en un museo, orientada horizontal o verticalmente, etcétera… De nuevo esta elección implicará una discriminación del resto de los formatos. La lectura interpretada de la imagen por los observadores será cultural, dando como consecuencia que los formatos horizontales son mucho más comúnmente aceptados en Occidente, mientras que en Oriente se facilita la lectura de las imágenes verticales. Ambos se deben al tradicional sistema de lectura; de izquierda a derecha y de arriba abajo.

6.2 Aspecto interno: Son las dimensiones de los objetos que forman parte de la escena integrada entre cuatro límites que el encuadre, a priori, permite. Son en este caso consideradas todas las formas participantes.

6.3 Aspecto de la ubicación de la obra: Cualquiera de los extras que la imagen contenga, además de la misma, es parte de la lectura que se debe realizar tanto en el análisis de la obra artística como de la propia representación que el artista cometerá. La propia localización física o el aspecto de la sala de exposición serán parte de ella. Es decir, que si la imagen se define finalmente "a sangre", tendrá una lectura única sin aspectos añadidos. Si ésta se inserta en una galería completamente limpia y sosegada donde paredes y suelos están pintados en blanco, la lectura será muy determinada. Pero si la imagen inicialmente estuvo preconcebida rodeada de un marco blanco que la permitiera respirar por todos sus lados e insertada además en un museo donde a escasos centímetros se encontraba la siguiente imagen de la misma serie pero de diferente autor, entonces en este caso se interpretaría perceptiblemente de modo muy distinto.

(b) Herramientas de organización

1. Distribución de los elementos: Los límites que se establecen forzosamente en la imagen fotográfica obligan al fotógrafo a replantear su obra a través de la imposición del formato con el que esté trabajando. Por lo tanto se dispone de un espacio reducido en el que es necesario realizar y establecer cierta jerarquía con los elementos que componen el discurso. Es decir, el puzle contiene piezas que deben encajar para que el mensaje sea perfectamente visible y de lo contrario se dará lugar a un equívoco incapaz de ser subsanado una vez concluido.

Por ello una correcta aplicación de las reglas obtendrá un resultado matemático y exacto. La imagen que se va a componer debe ser concebida como una ecuación matemática donde a+b=c.

Para ejemplarizar dicho concepto referente a la construcción de la imagen se podría focalizar cierta intención a través de la función que desempeña un editor de vídeo en cualquier televisión del mundo. A través de un *bruto* de imágenes previamente registradas por un operador de cámara, éste se dispondrá inicialmente a construir el esqueleto de dicho discurso. Conoce la técnica perfectamente y es capaz de admitir que los resultados deberían ser idénticos aunque conseguidos de modo más veloz. Comenzará a través de dicha estructura, que en este caso será el audio (música, voz en off, discurso narrado por un periodista…). Contando con esta base dispondrá las imágenes del discurso hasta lograr una pieza coherente y dotada de significación (Acaso, 2009).

Las herramientas que constantemente han utilizado los fotógrafos para dotar a la imagen de dicha armonía estética, aunque enfatizando en la relajación, son:

- Simetría
- Geometría
- Centrando los elementos o manteniendo las leyes de la composición a través de la división del espacio
- Serie de imágenes continuadas

Si por el contrario se desea un efecto más rápido y lleno de dinamismo:

- Asimetría
- Desafío a las líneas sosegadas por formas ambiguas
- Descentrar los objetos y desubicar el elemento fundamental
- Abandonar lo homogéneo

Establecer estas normas de actuación no es más que seguir unas pautas de comportamiento que en ningún caso pueden considerar la obra visual de menor valor artístico, evidenciar o incluso cuestionar las aptitudes del fotógrafo para las artes. Son algunas herramientas también utilizadas para la creación. Si el pintor dispone de un lienzo en blanco y conocimiento de color y técnicas para plasmar lo que observa de la realidad o de sus propios pensamientos, ¿por qué no es lícito que además de utilizar las herramientas físicas de la composición también aplique las propias del discurso escrito y de las reglas gramaticales pero trasladadas a un universo fotográfico?

Formalizar un lenguaje que aún necesita ser estudiado en profundidad no es más que apoyar las dos vertientes más importantes y necesarias para su comprensión y perfecta transmisión del conocimiento; la docencia artística y aplicación in situ de las nuevas herramientas de la creación.

Si ambas fuesen entendidas a la perfección, sería mucho más productivo el trabajo del artista, la correcta transmisión de conceptos por parte del docente y el aprendizaje y futura confección de material artístico por parte del alumno.

Es necesario observar el poema visual como un universo significativo donde el poeta deja todas sus emociones, sus pasiones, sus formas de ver el mundo y al hombre; cada pequeña parte que define tal conjunto de experiencias. Y si se profundiza no demasiado, se puede observar que tal sensación es la misma que se experimenta frente a la obra de arte, siendo recíproco tal producto en la recepción (Eco, 1986).

Jackobson establece un listado de las funciones que puede suscitar un mensaje y es posible trasladarlo con certeza a la disciplina del arte y en concreto a la fotografía (1983).

En primer lugar, determina la existencia de la **función referencial** donde la realidad es la retratada. Sería necesario determinar un debate sobre el concepto de realidad, de realidad objetiva y de realidad aparente. Si las cosas son como las vemos entonces la fotografía cumple tal función. De ahí que la primerísima función desarrollada por la fotografía fue la de mostrar al mundo aquello que estaba sucediendo: guerras, retratos de personajes relevantes para la sociedad, para la historia… Hoy la fotografía podría acercarse a esta percepción del lenguaje desde el *reporterismo gráfico* que utilizan los diarios, sin establecer una línea demasiado exigente y simplemente mostrando aquello que ocurre. Es decir, podría tratarse de una *foto-noticia*:



Figura 95. Portada del periódico la Repubblica (Italia), The guardian (U.K), Le Monde (Francia)

El contexto histórico, político, económico y social es el adecuado para entender cuál es la concepción de esa realidad y de su aplicación del lenguaje referencial como verdades absolutas. La existencia omnipotente y omnipresente de Dios tal vez hoy sea cuestionable por quien no practica la religión y establece una creación del mundo desde potencias físicas cercanas a los lenguajes científicos. Pero trasladándose al pasado y a los poderes que la iglesia poseía sobre las sociedades del momento, sería incuestionable una desviación conceptual de dicha creencia. Se consideraría una herejía castigable debido al pecado establecido sobre esa fuerza capaz de provocar una reacción en forma de catástrofe sobrenatural o metafísica.

Si por el contrario la obra de arte provoca fuertes emociones capaces de hacer reaccionar al espectador, entonces se está justificando la siguiente función denominada **emotiva**. Como bien se afirmaba anteriormente, el producto creativo y artístico producido por cualquier tipo de poeta seguramente era el resultado de una reflexión premeditada y con gran dosis de simbolismo, rozando la emoción del emisor (como creador poético durante la fase de elaboración) y del receptor (producida durante la contemplación).

La **función imperativa** es la orden categórica de actuación que el emisor expresa durante el discurso. Tal vez a priori sugiera una distancia considerable de la fotografía artística, pero *¿qué sucede cuando dicha fotografía es producida bajo un fin mucho más persuasivo donde lo que prima es un mensaje seductor y cargado de connotaciones que invitan a actuar?* En este caso la obligación ante tal mensaje emitido.



Imagen 101. "Be stupid". Adaptado a campaña publicitaria *Diesel*, Agencia Anomaly, 2010. Recuperado en mayo, 2013, http://www.diesel.com/be-stupid/

De algún modo es fácilmente aceptable que en la fotografía artística, cuando cumple un nivel de expectación elevado, la reacción que pretendió el fotógrafo previamente se ha visto consumada de modo óptimo y sin fracaso. Es decir que el mensaje mantuvo la línea lingüística correcta y sin ambigüedad. La **función fáctica** realiza un mensaje superficial y sin componente emotivo aunque su forma parezca lo contrario. Revestir los lenguajes visuales con un traje engañoso es fácilmente reconocible y por lo tanto rechazable. Las imágenes que forman parte de la cultura actual, consumidas por todos y decodificadas gracias a una educación visual, pueden ser evaluadas cruelmente y sin compasión por parte de aquellos que están habituados a mensajes atractivos, emotivos y con gran dosis de significación. Es decir, todo aquel que esté expuesto a los medios de comunicación de masas (*mass media*). Cualquier categoría de la fotografía es susceptible del juicio ajeno y del rechazo o aceptación.

La función más claramente utilizada en los lenguajes vinculados a cualquier disciplina artística seguramente sea la **metalingüística**. El mensaje incluido dentro de otro mensaje representa la "objetividad" de la obra en la gran mayoría de aquellas que manejan los códigos que hoy imperan. La fotografía esconde gran misticismo, enigmas, sensaciones, emociones que aunque no son materializados de modo evidente se registran en la retina, listos para ser decodificados. El espectador reconoce este matiz a pesar de no encontrar un claro sentido al mensaje que el autor propone. La publicidad expone atributos adyacentes al "objeto" y el posible consumidor establece una conexión con el mismo aunque no recoja el verdadero mensaje que pretenden lanzar las compañías, agencias de publicidad, departamentos de marketing… pero en cualquier caso subestimar el poder de la imagen es un absurdo en una cultura donde el bombardeo diario de pedazos de realidad que se produce en un mundo globalizado y movido por los mismos parámetros es un añadido a la razón de existir.

Y por último, cuando el fin es **estético** el mensaje posee una estructura ordenada, armónica, ayudando a los sentidos a contemplar de modo placentero. El resultado por lo tanto es producto de la correcta distribución de los elementos que forman parte de las palabras, de las imágenes, y de lo que está por ser transmitido. Si algo define a fotografía y a los fotógrafos *aficionados* de los últimos diez años es la condición

estética ante todo, refutando desafortunadamente la existencia de mensaje implícito. La facilidad técnica que ha conducido la fotografía hacia un sector más amplio, aunque con escasez de recursos, ha ayudado a mantener viva la captura de imágenes pero sin enfrentarse a una realidad dispuesta a ser estudiada en profundidad y meditando de modo flexible y genuino.

Desglosar imágenes cargadas con enorme dosis emotiva en los fragmentos que las compusieron supone encontrar la vía o el camino que el fotógrafo siguió para su futuro impacto. Éste continúa estableciendo esta estructura circular que retroalimenta y conecta el pasado con el futuro de modo continuo. Es necesario determinar esas reglas de actuación que se produjeron para obtener la consecución de resultados específicos. De este modo, al mantener los mismos parámetros y reglas, los resultados siempre se comportarían de igual manera.

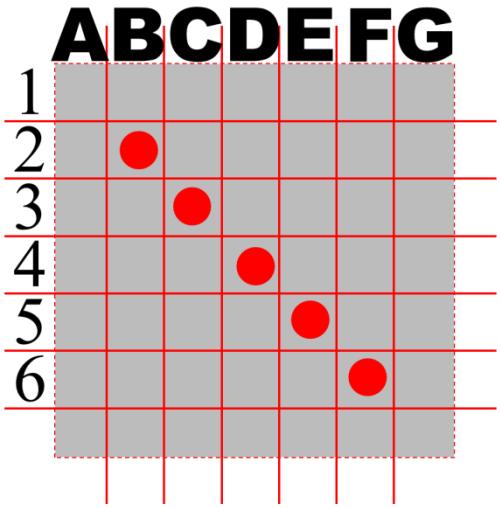


Figura 1

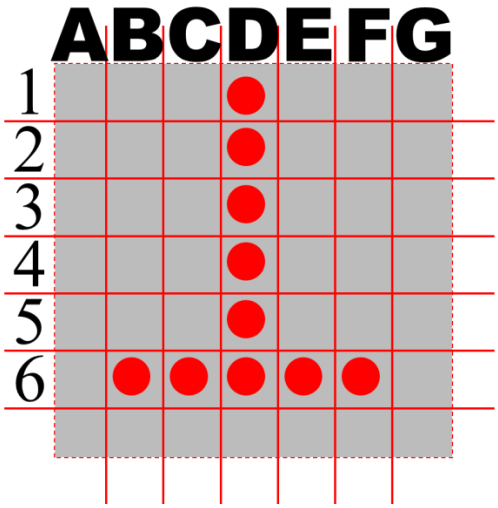


Figura 2

En estos dos diagramas se observan una serie de elementos situados en ciertas coordenadas:

(F1) B2, C3, D4, E5, F6

(F2) D1, D2, D3, D4, D5, D6 + B6, C6, E6, F6

Figura 96. Ubicación elemental de las coordenadas significacionales
Fuente propia

Ésta sería la representación de la disposición de los elementos en una misma imagen y en la que a través de la diagonal (F1) cuantificada y muy bien estructurada se aprecia un esquema donde se da un significado x. Si esta disposición de los mismos elementos esta vez se realiza de modo simétrico, entonces el significado variará exactamente de la misma manera que la ubicación de sus objetos (Eco, 1984). Este

postulado es exactamente el mismo que el que siguen las reglas gramaticales para confeccionar dicho discurso. Las palabras mantienen un orden y un significado. Si se modifican, entonces el discurso adquiere otra dimensión significativa y de significado.

Galvano della Volpe establece que para hablar de lenguajes poéticos y los signos que los componen era necesario revisar en primera instancia cuáles eran los problemas que tenía la lengua en un contexto social. La palabra suscita gran dosis de dudas y problemáticas, pero según afirma provienen de un error de base originario de las sociedades que la precedían.

La lengua que utilizan los poetas para conseguir llegar a significados poéticos debe establecer una serie de **reglas** que hagan diferenciar unos significados de otros y que se realizan básicamente utilizando una **lógica racional** que esté dotada de capacidad diferenciadora. Todo ello con el fin de conseguir matices precisos para una correcta significación sin equívocos. Esta teoría llega a encontrarse con un pequeño inconveniente: la forma prevalece sobre el fondo, prestando más atención a la armonía de sus palabras que al verdadero contenido emotivo y apasionado. La fotografía ha experimentado un camino paralelo, una vez más constatando que la poesía y su construcción no excluyen el formato visual, siendo el verdadero elemento diferenciador que existe entre la fotografía convencional, o llanamente retratada, y la fotografía dirigida hacia miradas cercanas a las artes. En esta vertiente es sencillo desconfiar de la métrica y de la musicalidad encontrada en los versos y por esta razón esto se opone a la existencia fundamental del adjetivo visual en cualquier imagen comúnmente vinculada a las artes. En realidad no se da una oposición sino que la verdadera esencia, según este trabajo de investigación, se encuentra en esa búsqueda de símbolos formales o adjetivos visuales que componen la imagen dotándola de valor poético.

Hjemlslev (1928) advierte del riesgo que supone distinguir entre dos partes del discurso: entre la **parte gramatical** y la **extra gramatical**, es decir, entre el lenguaje que proviene del intelecto y los que provienen de las emociones. A priori no se pueden establecer estas dos dominantes que condicionarán la actuación del poeta. Está claro que la parte afectiva se construye a través de reglas gramaticales, y en el caso de la fotografía siguiendo las reglas técnicas que establecen una rigurosa línea de actuación, pero en ningún caso se debe preconcebir una imagen y luego construir un discurso. Es necesario que se marque como inicio la reflexión del tema, la justificación que explique los porqués y entonces aparezca por sí solo el modo de representación. Siendo bastante interesante el cuestionamiento que se hace Stankiewicz sobre la necesidad de organizar los códigos emocionales que todo discurso poético contiene. Umberto Eco (1986) reflexiona sobre cómo los niveles más bajos de la comunicación pueden ser la clave para encontrar resultados artísticos relevantes, es decir, que si se estableciese un nivel jerárquico de todos los elementos que conforman la comunicación y se tomasen los más irrelevantes en apariencia, paradójicamente podrían encontrarse ciertas puertas de acceso a universos desconocidos para las artes y su creación productiva.



Figura 97. Procedimiento comunicacional
Fuente propia

En este esquema se observa cómo a medida que el discurso va tomando forma e interactuando con el receptor, el nivel jerárquico de los elementos va ascendiendo. El tamaño de los caracteres aquí representado va tomando diferentes estados según su importancia relativa, que se entiende popularmente en la elaboración del sistema comunicativo. Es decir, tanto el emisor como el receptor se sitúan en un plano similar de importancia ya que sin la existencia del uno no se da el otro. Por otro lado, y en sentido ascendente, el *discurso* se produce en el momento que la partícula emitente evoca un mensaje y como consecuencia comienza con el proceso. Procedimiento que por otro lado ha sido preconcebido a través de un significante y un significado como producto mental del emisor.

El mensaje se ha construido a través de la combinación correcta de todos los signos lingüísticos existentes, y que por lo tanto fueron los encargados de materializar aquello que vislumbró el emisor en el momento que decide **transmitir** algún tipo de proyección **comunicacional.** Y si se incide aún más en todos aquellos que así lo hicieron y se mantiene tan sólo uno de éstos, entonces el nivel jerárquico sería mínimo aunque si se prosigue con la especulación de Umberto Eco (1986), alguno sería tal vez quien tuviese un aspecto físico propio para dar forma a aquella alternativa para la creación artística. La denominación de este proyecto titulado *El Adjetivo Visual. De la figura retórica al significado de la imagen fotográfica* revelará o verificará si existe en el componente adjetival alguna pista capaz de resolver una teoría que enriquecerá o se comportará como una más de las que intentaron acelerar el proceso creativo sin perder la esencia del verdadero arte.

En el momento que la obra fotográfica comienza a emanar infinidad de lecturas o interpretaciones resulta que se comienza a cuestionar la veracidad del código. La

discusión reavivará también las diferentes concepciones de la obra y tal vez pueda enriquecer su connotación.

El discurso creado con fines poéticos, como pueda ser el confeccionado en la literatura, replantea una situación cotidiana, la nutre de valor estético y procura una atención sublime que sea capaz de atrapar la curiosidad del observador. Si se trasladase este mismo sistema a la **fotografía**, entonces la pretensión del autor o creador iría por una vía diferente aunque con la necesidad de generar similar impacto. El signo novedoso o el icono renovador, por desgracia para todos aquellos puristas de la imagen que siempre se guiaron por una concepción técnica estricta, será el causante del replanteamiento de lo simplemente visual, de lo que percibieron sus sentidos en el primer golpe de vista frente a la obra. Este desconocimiento hace que el *nivel de exposición* aumente, y como consecuencia de todo esto se deduce que lo verdaderamente relevante no es esa *descodificación* de significados sino más bien hallar la interpretación personal, individual de uno mismo y exclusiva del *"Yo"* espectador.

Se pueden extraer como conclusión de lo aquí mencionado varios aspectos:

1. **La aceptación de la obra**, admitiendo su sistema dialéctico, se debe en gran medida al beneplácito y *consentimiento aprobado* de los códigos utilizados. Y por aceptación se deduce *entendimiento estético.*

2. **El vacío producido** en el *no entendimiento* de la obra se pretende rellenar a través de códigos adecuados que den explicación coherente a su libre *exégesis* (interpretación).

Nada queda de las nociones irrefutables que se planteaban en la antigüedad clásica, ya que la era moderna establecerá que esas verdades absolutas o argumentos carentes de cualquier ápice de subjetividad comienzan a ser discutibles y cuestionables. Tan sólo permanecen las condiciones provenientes de lenguajes lógicos que las ciencias naturales como las ecuaciones matemáticas vierten a través de fórmulas específicas que ofrecen datos cuantificables e indiscutibles, a pesar de la teoría de la no exactitud de esas disciplinas. Por ello es que tal legado casi inexistente se determina persuasivo y lejos de una argumentación constructiva y concisa. Los sistemas organizados que históricamente pretendieron afianzar dicho poder de la palabra se atribuyen generalmente a la filosofía, a los estudios teológicos e incluso a la lógica. Por otro lado la retórica pasa de convertirse en esa actividad capaz de *persuadir y engañar negativamente* a su receptor, a ser una capacidad vinculada a la razón humana donde todos los factores de la condición humana interactúan para dar paso a un producto medido, meditado, y con carácter óptimo de estructuración y difusión del lenguaje o cualquier otro conjunto de normas.

Es cierto que la persuasión se ha visto afectada negativamente por la propaganda y por el convencimiento de masas. El ejemplo más evidente es cómo el partido *nacionalsocialista alemán de los trabajadores* asociado al régimen de Hitler pronto descubrió el impresionante impacto que un mensaje subversivo podía producir en las

sociedades consumidoras de medios de comunicación de masas. Los impresionantes documentales que la directora de cine alemán Leni Riefenstahl realizó por obra y encargo del partido nazi se proclamaron como una de las armas de actuación más potentes para conseguir su fin último.



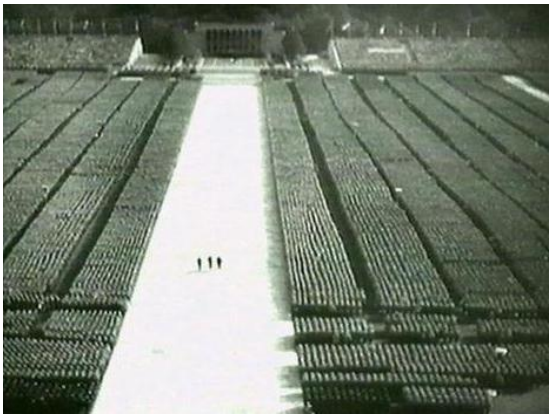
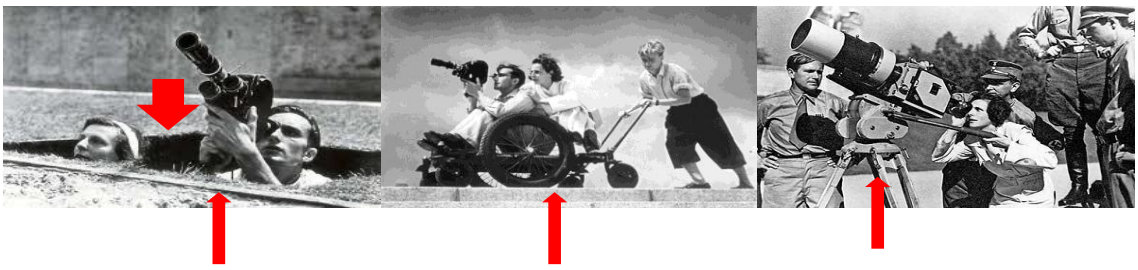


Imagen 102. Triumph des Willens. Adaptado de L. Riefenstahl, 1935. Recuperado en mayo, 2013, http://www.filmaffinity.com/es/film241205.html

Imagen 103. Triumph des Willens. Adaptado de L. Riefenstahl, 1935. Recuperado en mayo, 2013, http://www.filmaffinity.com/es/film241205.html

Supieron reflejar un símbolo de poder, personificado en un líder de masas a través de los medios técnicos y humanos jamás vistos antes en la comunicación política. Se realzó, magnificó e incluso glorificó la figura de un adalid misterioso y perverso. El enorme impacto que produjo, repercutió en una historia cargada de masacres como fue la Segunda Guerra Mundial. La utilización de travellings dinámicos, planos contrapicados de cámara que ensalzarían a un *Hitler* cargado de poder y a unos atletas en posiciones clásicas, que aún a día de hoy conservan una elegancia escultórica, manteniendo los cánones de belleza actuales y permitiendo una imagen atemporal capaz de servir de referencia para cualquier cineasta apasionado por la estética de los volúmenes y las texturas utilizadas con un fin persuasivo, condujeron hacia un éxito rotundo en la línea estratégica, que afectó negativamente a la opinión pública aunque fue brillante desde el punto de vista del impacto.



Imágenes tomadas durante el rodaje de los documentales dirigidos por L. Riefenstahl.

Imagen 104. Triumph des Willens. Adaptado a L. Riefenstahl, 1935.
Recuperadas en mayo, 2013,
http://www.helmut-schmidt-online.de/Riefenstahl-Homepage/galerie-WA-Olympia-14.htm

Imagen 105. Triumph des Willens. Adaptado a L. Riefenstahl, 1935.
Recuperadas en mayo, 2013, http://www.filmin.es/director/leni-riefenstahl

Imagen 106. Triumph des Willens. Adaptado a L. Riefenstahl, 1935.
Recuperadas en mayo, 2013,
http://www.elmundo.es/especiales/2003/12/resumen/nosdejaron_riefenstahl.html

Es imprescindible, reiterando la tesis de la emoción implícita en el signo, reconocer que la sustitución que se produce en esta fase de traspaso entre la connotación y la denotación es en gran medida debida a la **necesidad emotiva** de narrar hechos y acontecimientos desde la sensibilidad. Sin la emisión emocional es prácticamente imposible encontrar una respuesta positiva en la recepción. La distinción entre **estímulo** y **signo** se encuentra en lo que podría definirse como la parte implícita, que sería el elemento capaz de provocar emociones en forma de reacciones físicas *(¡me duele el corazón porque fumo mucho!);* el signo se podría comportar como el desencadenante de una ruptura sentimental *(¡Tengo el corazón dolido!).* En el segundo caso sería en sentido figurado, aunque ocultado en forma de metáfora. Si la imagen necesitase encontrar este icono "fácilmente reconocible", se podría actuar de un modo completamente racional e intentando buscar la manera de construir o hallar esa alusión a dicho contenido.



Imagen 107. Adaptado de CH. Madoz.
Recuperado en abril, 2013, http://www.chemamadoz.com/a.html

Los iconos que aquí se perciben persiguen un único fin: el juego visual entendido como juego de palabras. Los elementos superficiales que se avistan son *una*

trampa para ratones y *una sortija de compromiso*. Todo ello bajo un espacio indeterminado, atemporal, limpio y sin excesiva carga ornamental. El signo se esconde de forma tan sutil que es complicado no rendirse ante tal mensaje sin decodificar y permanecer subyugado por la verdadera significación, que aunque intuida puede no comportarse como un lenguaje sencillo. La alusión al matrimonio (signo: sortija) y lo que conlleva intrínsecamente (ratonera; atrapado) son el resultado de la observación y la descontextualización de ambos elementos que jamás podrían encontrarse en la naturaleza.

2.4.4 Semiótica en la fotografía

A pesar de que el espectador que observa las imágenes fotográficas hoy en día es poseedor de una elevadísima capacidad de decodificación de mensajes, es importante incidir en que la mayoría desconoce la gran cantidad de símbolos que la imagen fija esconde entre todos los elementos icónicos que aparecen, de forma inconsciente o consciente, durante el proceso de creación artística. La imagen fotográfica contiene una amplia categorización según su finalidad y su dirección, sin embargo la línea que este estudio persigue es tal vez la parte más abstracta de todas las que coexisten en la misma: fotografía poética establecida por el comité que compone el festival PHotoEspaña.

La verdadera interpretación procede y permanece en el autor de la obra fotográfica. Por ello intentar encontrar una teoría absolutamente cierta de lo que la imagen contiene establece una línea de alejamiento entre los propósitos últimos de la captura de la imagen inicial. El proceso de la captura atraviesa por dos estados similares aunque variando el epicentro significativo; el *primero* es cuando el fotógrafo concibe una imagen como resultado de un producto mental y transforma la misma con el fin de resultar más ambigua y misteriosa. Se da la presencia de una interpretación *X*.

El *segundo* momento es cuando el espectador permite un entendimiento o impacto *Y* producido (*punctum*). Se produce pues una segunda interpretación y remodificación de la realidad vivida.

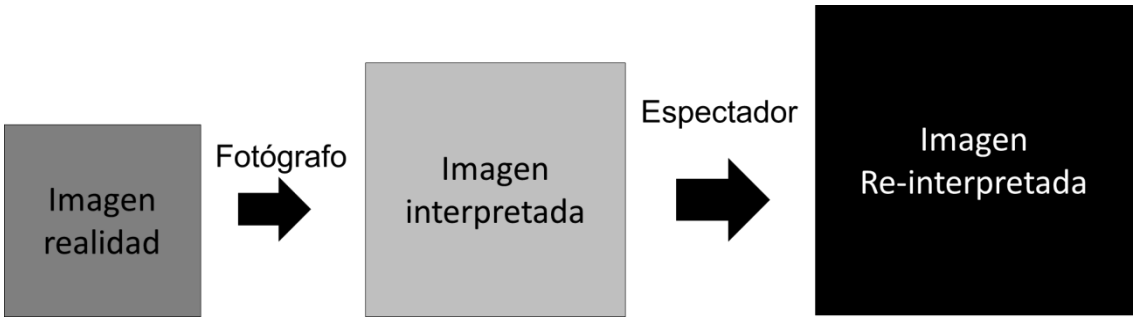


Figura 98. Proceso re-interpretativo
Fuente propia

La ***imagen realidad*** es producto a su vez de los sentidos que rodean la existencia del ser humano, de la manera de concebir los objetos, y está exenta de objetividad. Seguramente se debería de conformar una sucesión de cuadrados anteriores a este en los que se produciría un efecto ilimitado de verdades ficticias. La ***imagen interpretada*** es el modo en que construye el fotógrafo su mundo connotado y ofrecido a través de la materialización de los objetos existentes en el cuadro que cubre todo el **espacio fotosensible**. Propone un modelo transformado e icónico de la realidad, una connotación intrínseca a la obra y dispuesta a la libre repercusión en el espectador tal vez receptivo, tal vez ausente y apático. La ***imagen reinterpretada***, como la misma palabra indica, es la consecuencia del impacto del receptor de la obra y su exégesis individual y personal.

La sucesión de cuadros que proseguirían a la imagen anterior sería la infinidad de análisis deducidos de la obra por otros observadores, comportándose como un sistema satelital.

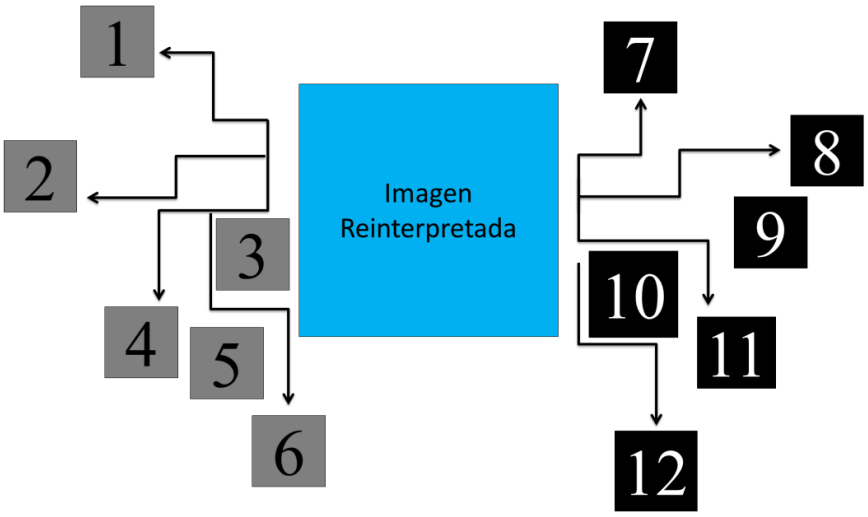


Figura 99. Representación satelital de la comunicación
Fuente propia

El *sentido* de la obra fotográfica reside en la elaboración icónica del mensaje, es decir que según el nivel de transformación de esos objetos de la imagen, la obra adquiere un valor u otro (Lindekens, 1970). El modo de exhibición del negativo propone una diversidad de lecturas. No será considerada de modo homogéneo si proviene directamente del material fotosensible que captura la imagen, de una proyección, 10x15 cm o incluso si se varía el formato; medio formato, 35mm, gran formato… comportándose de modo relativo y parcial.

Existen dos conceptos a considerar en la fotografía: objetos *iconizados* y objetos *icónicos*. Los primeros son aquellos susceptibles de convertirse en sustancia icónica.

Son los que los sentidos observan en primera instancia y que serán representados a través de otra materia (Lindekens *et al*).

A este punto lo que se puede entrever es que el problema de la existencia de morfemas y de sintagmas icónicos que, sin excluir el real de referencia, imponen definitivamente o un sentido icónico predominante o efectos del sentido icónico que encadenan el significado conceptual.

Del mismo modo que se habla del elemento icónico que esconde un objeto, también el autor expone la sentencia oculta de los significados provenientes de la realidad y materializados a través de sistemas lingüísticos. El **adjetivo** que define las cualidades de esos objetos que aparecen en la imagen serán los elementos iconizados o susceptibles de convertirse en sustancia icónica. Aparecerá representado dicho concepto atributivo a través de iconos, que a su vez conformarán una figura retórica o poética capaz de ofrecer el sentido premeditado del fotógrafo.

2.4.4.1 Del producto mental a la captura de la imagen fija

Desde la aparición de la fotografía siempre existió un debate entre los más escépticos a la sustitución de la misma, y los que por el contrario veían amenazada la verdadera función de las artes tradicionales, que era la de informar, y los que sobrevaloraron o infravaloraron su existencia. Una cosa es clara: nunca pasó desapercibida. La realidad un día fue atrapada y enmarcada en cuatro paredes, siendo una de las revoluciones tecnológicas de mayor relevancia que jamás han existido.

Se ha pretendido crear un lenguaje capaz de desbancar a la palabra y que sepa transmitir lo mismo que cualquier discurso retórico y argumentativo. Incluso apoyando la primera tesis de Barthes (retractándose más adelante) sobre la imposibilidad de la imagen de poder funcionar como transmisor de información y de existir sin la presencia del significante, la fotografía no puede ser analizada desde una perspectiva estética y bajo ningún concepto simbólico.

La imagen, sin embargo, ha ayudado enormemente a la percepción del mundo. Ha encontrado una nueva disposición de la realidad, la ha situado en un contexto ficticio y ha conseguido globalizar todas las mentes y todos los productos que anteriormente eran exclusivos de ciertas élites. Ha democratizado el acceso a la información visual y ha sabido discernir la realidad tal y como la advierten los sentidos. Se comporta como un producto de la cultura actual e incluso llega a reducir el nivel de pensamiento, siendo el concepto de las cosas una especie de calificación obtenida como consecuencia del salto que se produce al concebir un estado mental. Es decir, que el pensamiento se sitúa en un nivel más avanzado que las imágenes.

La parte de la ciencia física denominada óptica define la fotografía como el *resultado de una serie de transmisiones donde cada repartición luminosa es transformada en otra repartición* (Lindekens, 1980). Un objetivo común realiza cuatro imágenes de cada toma fotográfica:

1. **Imagen aérea plana**: Una vez que se dispara la fotografía se recibe cierta información que proviene de la emulsión fotosensible que la película, papel o cualquier otro elemento posea.

2. **Imagen activa**: Es la luz que va incidiendo en el interior de la emulsión fotosensible y a través de ciertos fenómenos que se producen durante la irradiación.

3. **Imagen-plata**: Se refiere a la composición química que la superficie donde se plasmará la imagen posee. Está compuesta de minúsculos haluros de plata que serán los responsables de reaccionar frente a la luz y de recoger la información visual.

4. **Imagen fotográfica**: Información recibida de la luz y recogida a través de la emulsión de plata.

Reconociendo la parte más física de la imagen se podrá llegar a la emocional. La transmisión que se produce es necesario observarla desde el espectro matemático de la imagen para poder compararla con la del objeto.

La imagen recogida a través de la máquina fotográfica provoca una transformación en cuanto a todos los elementos de la escena se refiere. No produce el mismo proceso que los sentidos donde la imagen incide a través del iris, registrándose en la retina para más adelante enviar la información de la imagen invertida al cerebro. La cámara recoge la energía luminosa que el objeto retratado emana, atraviesa el diafragma para finalmente difundir cierta luz en un espacio reducido tendente a la foto-sensibilidad. Es de suma importancia tener en consideración la difracción de las lentes que componen el objetivo para la obtención de calidades específicas.

Una vez que la imagen se transforma en elemento negativo, seguido del positivo, ésta revisa el estado de la realidad versus la ficción, entendida como la NO realidad de lo acontecido en el formato físico, aunque en lenguaje cotidiano así sea. El verdadero significado de lo que está sucediendo es recibido en forma de ***icono***, el cual representa los productos mentales introducidos en la imagen fija. Este objeto icónico aparentemente es bien reconocido por el observador aunque para realizar un análisis semiótico seguramente lo primero que se deba hacer es entender varios conceptos que giran en torno a la imagen y al icono, como contemplar, ver, vislumbrar y comprender. El primero de ellos, **contemplar**, no significa más que levantar la vista y divisar aquello que se encuentra a la misma altura que los ojos, en primerísima instancia, y seguido del resultado de la suma de todas aquellas piezas que juegan a formar parte del lienzo. En el caso de **ver**, además del propio significado que perfectamente se entiende en el que se

hace alusión al sentido de la vista, también se encuentra la acepción que acredita que es *percibir con cualquier sentido o con la inteligencia*. Es decir, la amplitud del término *ver* certifica que los objetos que forman parte del campo de visión no sólo se comportan como meros agentes casuales de participación, además pueden aparecer en formas desconocidas o no correspondientes a su estado natural. Sería lo que se conoce como *icono*. La definición que la RAE realiza sobre el término **vislumbrar** hace referencia a la escasez lumínica que impide ver con claridad además de la relación con el desconocimiento de algo y la emisión de hipótesis. En cierta medida alude al descubrimiento del conocimiento o del saber. Y finalmente **comprender,** que supone la limitación de una esfera donde se concentra algo o alguien, y por supuesto penetrar en el conocimiento.

Se podría comenzar con los primerísimos dos términos que hacen referencia a uno de los sentidos que el ser humano contiene en su perfección: *ver* y *contemplar*. Ambos aluden a la observación del objeto reflejado, y en primera instancia es difícil encontrar las diferencias entre ellos, sin embargo el rasgo que más les caracteriza es el grado de dinamismo. El más pasivo será el acto de ver, ya que requiere el poco esfuerzo que el ojo permite, por el simple hecho de existir. La acción de contemplar implica un acto mucho más dinámico, donde la percepción entra a formar parte de la actuación y del acto mismo. *Vislumbrar* y *comprender* son los siguientes pasos que se deben producir si el funcionamiento de la máquina racional que todo lo observa es óptimo. El primero atiende al *conocimiento* aún por descubrir y el segundo a la *racionalización* del mismo.

Una vez comprendidos dichos conceptos se debe atender a la situación causal que el acto de observar contiene. Aún no se analizarán los códigos que la fotografía usa, ya que lo relevante hasta el momento es el modus operandi del acto de la observación en sus cuatro fases. Por ello lo primero que hay que considerar es que el ojo, en el momento que observa una imagen reacciona inmediatamente y descifra el mensaje superficial, es decir lo que tiene frente a su sentido de la vista.

En cada uno de estos cuatro conceptos se deben estimar varios aspectos:

Primera fase: **El primer impacto**
Segunda fase: **Significado personal del primer impacto**
Tercera fase: **Traspaso del primer impacto al significado personal**

La primera fase determina ese punto inicial de conexión que el observador de la obra fotográfica establece con la obra de arte. Ese comienzo del proceso de la percepción varía sin embargo de concepto a concepto:

Primera fase	**Comportamiento**
Contemplar	Acontecimiento visual tal y como se comprende
Ver	Observación del objeto transformado en icono
Vislumbrar	Reconocimiento del objeto iconizado
Comprender	Localización del icono como estructura semántica

Figura 100. Primer impacto visual

La siguiente fase representa el sentido que comienza a adquirir para uno mismo cada uno de los iconos que la imagen refleja y el orden que van adquiriendo. Es completamente íntimo, subjetivo e individual. Considerada como la continuación el proceso que cada uno de los cuatro sentidos establecidos realiza durante el acto relacional.

Segunda fase	**Comportamiento**
Contemplar	El acontecimiento se establece como conjunto de señales
Ver	Esquema previo del objeto iconizado. Aproximación
Vislumbrar	Análisis del objeto icónico
Comprender	Confección del signo visual

Figura 101. Desglose arbitrario del impacto

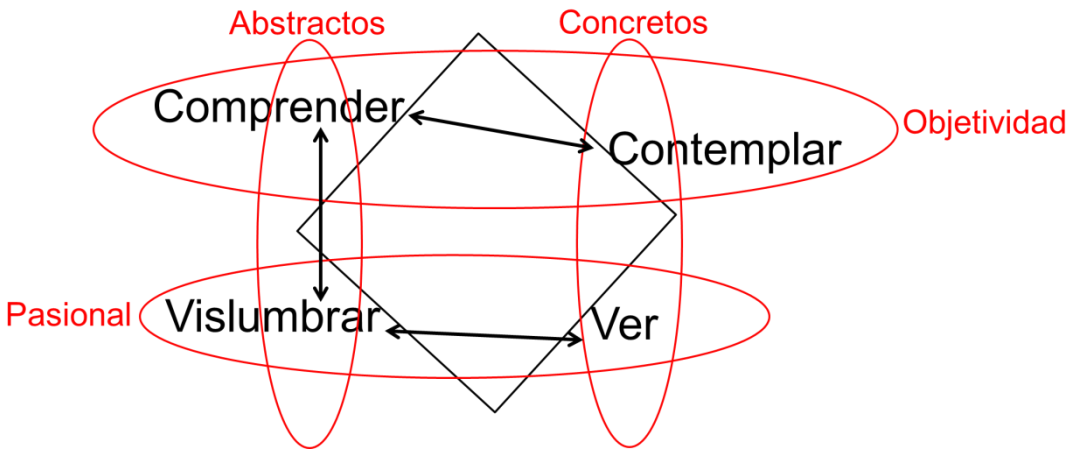
Y la conclusión de la evolución del recorrido de las acciones se acaba en el momento en que cada situación establece una relación estable entre el signo y el significado connotado del mismo.

Tercera fase	**Comportamiento**
Contemplar	Transmisión de la imagen
Ver	Recepción de la imagen
Vislumbrar	Descubrimiento del conjunto de elementos de la imagen
Comprender	Entendimiento de los elementos de la imagen y verificación del signo y semejanza con el acontecimiento visual vivido.

Figura 102. Transferencia del plano visual a la representación del significado

La relación directa que existe entre los diferentes modos de enfrentarse a las imágenes difiere bastante de una terminología a la otra. Carecen de semejanza directa aunque comúnmente se perciben como una misma identidad. La realidad establece una clarísima distinción entre el sentido de la vista, el acto voluntario de enfrentarse a la obra e incluso la aceptación del misterio que se posiciona delante de quien observa. Todo se concluye con una vasta integración del propio concepto y de las fases que lleva implícitas e intrínsecas a la obra.

Ahora bien, existe una oposición clara entre varias de las acciones que aquí se citan, es más, se podría considerar cómo entre unas y otra se hallarán las respuestas a la **abstracción** o **concreción** de los conceptos, e incluso aludiendo a la **pasión** o la **neutralidad**. El esquema que se ofrece esclarece la relación de diferencia o semejanza entre ambas.



A pesar de su cercanía, las acciones abstractas y las precisas, por el simple hecho de poseer una naturaleza diversa en el modo de afrontar las imágenes, se oponen inevitablemente. La contemplación y el acto de ver poseen un rasgo diferenciador en el que se excluye cualquier ápice de conceptualización donde, paradójicamente, su oposición reside en la subjetividad del acto de mirar. Al igual que le sucede a la comprensión con respecto a la contemplación, ambas acciones se unen por su análisis parcial de la realidad, sin embargo se contraponen en el modo de abstraer o concretizar.

El trabajo de campo de la investigación ha vertido una serie de datos donde es necesario evidenciar que las variables sociológicas se han producido como eslabón imprescindible para crear ciertas teorías que justificasen las conductas y la percepción de todos y cada uno de los integrantes de la muestra. La adición de todas las respuestas se ha convertido en teorías representativas a este grupo y es por lo tanto lo que se debe considerar como resultado específico de actuación, u obrar en consecuencia. Para realizar un **estudio de los signos** en la imagen, resultantes de una preconcepción mental con fines poéticos, es necesariamente imprescindible comenzar con un principio que en este caso es una hipótesis: *el adjetivo es el elemento desencadenante de la figura retórica y por lo tanto creadora de la poética visual en la fotografía*.

La imagen fotográfica recrea un espacio existente en la realidad, lo captura y lo mete en otro más limitado. Esto sucede cuando la imagen roba ese instante, pero cuando el espacio está milimétricamente calculado para establecer un mensaje a través de iconos de connotación y siempre con un propósito emocional, entonces es necesario establecer unas pautas que justifiquen dicho comportamiento. Lo más sencillo por el momento es actuar del mismo modo que lo hace el lenguaje poético o los sistemas musicales, donde el factor emotivo es considerado de principio a fin. Existen semióticos de la imagen que establecen descripciones propias de este proceso (Lindekens, 1980) e incluso se atreven a hablar acerca de los ***supermorfemas*** de la imagen como sustancias que hacen que el espectador se confunda entre lo real y lo representado. Esto forma parte de la retórica de lo vivido.

Desde el momento en que el lector se enfrenta a la imagen y comienza con el proceso de *desiconización* o decodificación del código, se comporta como si de un traductor de idiomas se tratase. Recibe el mensaje en forma lingüística y lo traduce a otro sistema de signos también lingüísticos en este caso, pero el receptor o lector de la imagen en primera instancia obtiene un acercamiento al sistema de códigos, procesa los mismos, los mete en orden y los traduce a un sistema convertido en **producto mental**. Es bastante lícito considerar al receptor como lector de la imagen al traducir el significado específico que una serie de signos dispuestos de un modo correcto ofrecen.

Existe el **diferencial semántico** o la **prueba del diferencial semántico** (Osgood, 1969), considerado un instrumento de evaluación psicológico y por el cual se va a certificar que un concepto adquiere significado cuando un signo, que en el caso de esta investigación será una palabra, pueda provocar las pertinentes respuestas. Se presupone que existe un espacio semántico de dimensión desconocida y que a su vez conforman escalas de la misma naturaleza, en la que se proponen una **lista de adjetivos bipolares** o enfrentados en pares, graduándolos a través de una escala del 3 al -3 (3… 2… 1… 0…-1…-2…-3). El adjetivo en este caso se comporta como un elemento fundamental en este proceso semántico para la extracción de significados a través de estos mismos signos (adjetivos). Los propósitos de esta escala elaborada se fundamentan en forma de tres factores: factor valorativo, factor "variable de potencia" y factor "variable" de actividad. Con la medición de los datos vertidos también se pueden evaluar actitudes generales. Osgood cree tanto en esta teoría que llega a vaticinar la existencia de una escala universal capaz de medir la actitud del observador para cualquier objeto.

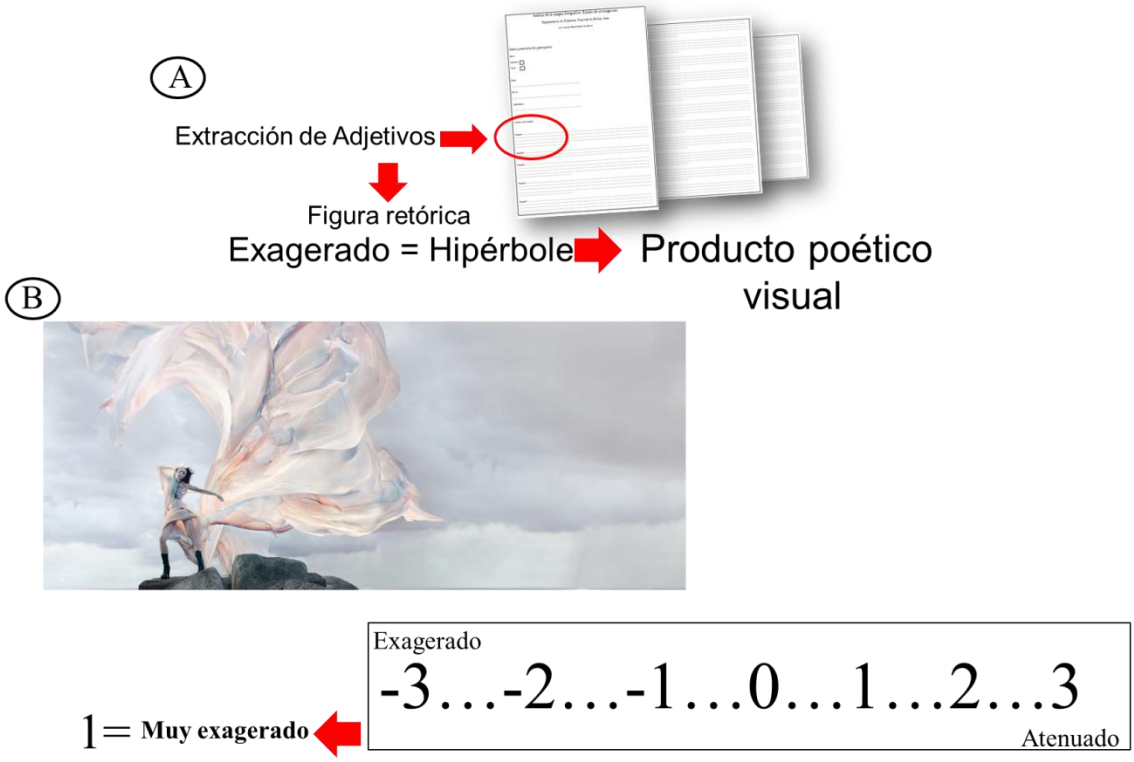


Imagen 108. Campaña publicitaria *Aire Loewe sensual*. Adaptado a imagen de E. Recuenco, 2012.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.eugeniorecuenco.com/fichas/1289.html

Figura 103. Prueba del diferencial semántico de Osgood

Arriba se observan dos ejemplos en los que se aprecian resultados similares aunque el procedimiento de cada uno de ellos posee un origen diverso. En el primer caso se suministran cuestionarios a cada componente de la muestra, se explica el análisis de las imágenes proyectadas y se exige un análisis de cada una de ellas en forma escrita. El segundo ejemplo sigue la prueba del diferencial semántico, ofreciendo casos pares bipolares del tipo de Exagerado-Discreto, Feo-Bonito, Mínimal-Recargado…

El resultado de cada uno de ellos será el siguente:

(a) Tras la lectura y análisis de cada uno de los comentarios definidos en cada imagen se retienen los **adjetivos** para vincularlos a las figuras retóricas, por lo tanto se obtienen resultados poéticos.

(b) Tras la recogida de los datos numéricos en la **bipolaridad adjetivada**, el resultado se encuentra en forma numérica y por lo tanto es cuantificable.

En el primer caso existe un ejercicio de asociación semántica entre signo y significado, en el segundo ejemplo el valor también semántico se ofrece por el emisor

aunque a elección del receptor. Se obtiene así un significado mensurable a priori por el fotógrafo.

En ambos casos se debe considerar el proceso de abstracción y previsión por parte de quien crea la imagen. Si esa premeditación resulta ordenada de manera coherente, probablemente la relación del icono y el modo de representación se ejecute correctamente, y entonces el éxito de pronóstico y predicción será el preconcebido y esperado.

Tras observar en qué consiste el funcionamiento de los diferentes procesos es necesario fijarse en dos aspectos relevantes para verificar si existe una realidad que se percibe antes del acto del habla, aun siendo su verbalización el único modo de materialización del discurso y si la iconicidad es producto de las formas que componen los escenarios fotográficos.

El acto sémico es poseedor de un fin concreto que estaría vinculado a las relaciones sociales. Tener esto en consideración deja constancia del fin último de la semiótica y de la semiología, donde el receptor no existe sin la presencia del emisor durante la acción comunicativa. Por otro lado entender el **diferencial semántico** (Osgood) ayuda a materializar los significados en significantes, a realizar la transformación que los iconos han adherido, para finalmente encontrar una vía de actuación que invierte el proceso y comienza por la parte final. Si la poética en las artes visuales es un fin, entonces hay que buscar las razones que hacen que así sea. La construcción del discurso y los pequeños detalles, que mudan para ser grandes, son los responsables de esa estructura cargada de significación e imposible de coexistir si no es en comunidad (Piaget, 1994).

En el ejercicio de búsqueda del adjetivo dentro de la imagen se va a proceder a localizar los términos lingüísticos a través de los elementos físicos que forman la imagen y así dotar al discurso visual de una carga emotiva similar a la de cualquier narración confeccionada a través de las palabras. El plano superficial de la imagen, o con valor denotativo en el referente, debe ser especificado, ya que es necesario como valor antropológico y se puede considerar "significado implícito de las unidades mínimas de significación o equivalentes a los morfemas de la lengua articulada" (Lindekens, 1980). Siendo por esto bastante positivo el hecho de poder estimar la imagen fotográfica como un lenguaje, porque de este modo se deja entrever la **capacidad de codificación** con la que ésta puede contar y por lo tanto permanece además en dos niveles: el de connotación y el de denotación.

Podría sin embargo entrar en discusión el hecho de reducir a un lenguaje limitado la creatividad vertida durante el proceso de creación fotográfica. La realidad advierte que no reduce sino más bien ordena lo que un sistema de códigos y signos están por transmitir a través del mensaje pre elaborado y concebido como producto mental, aunque faltando aún el proceso de materialización del mismo.

Realizar un estudio de los signos o de los iconos fotográficos supone partir de un análisis objetivo sobre una imagen también objetiva y difícilmente clasificable a priori. Es decir reguardando en los posibles estigmas intrínsecos a la fotografía, donde es dificultoso pasar desapercibido si se realizase un estudio visual. Algunos de ellos son:

- La medición estética
- El tamaño formato
- La pose
- La posición concreta del objeto
- La paleta cromática
- Los elementos extras
- Etcétera

Indudablemente la imagen de la derecha es la consecuencia de una captura realizada por un fotógrafo desconocido y en la que se puede observar la solución y representación estética, seguramente subjetiva, aunque honestamente es apreciable la *limitación elemental* o de elementos que compondrán una lectura determinada. La medida que puede adquirir la misma enfatizaría los detalles observables aunque, en este caso y según la dimensión de estas páginas, la apariencia resultaría inadvertida, al igual que la posición natural que adquiere.

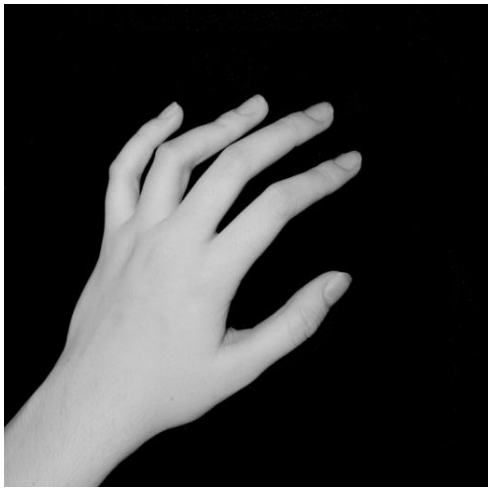
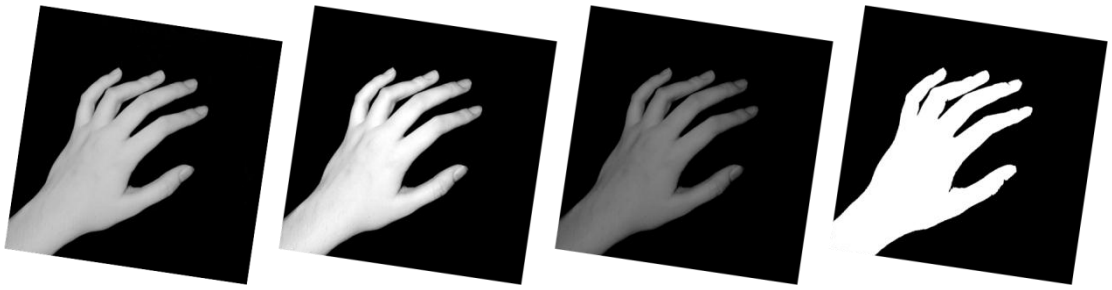


Imagen 109. J. Yanes
Recuperado en mayo, 2013, http://jyanes.wordpress.com/page/2/

No fuerza una situación, no expresa un sentimiento aparentemente, sólo se observa la relajación de las articulaciones. La ausencia absoluta del color, en escala de grises (blanco y negro), y la carencia de recursos físicos que tal vez pudieran ofrecer una lectura más extensa dotan a la imagen de una objetividad cuasi absoluta.

Si la elección de ésta fotografía fue por alguna razón, entonces sería por su enorme carga de imparcialidad, neutralidad y, como se precisaba anteriormente, por su *objetividad.* Y esto se afirma debido al acercamiento a la realidad. Existen, no obstante, señales claves que hacen descubrir gran cantidad de información.



Cada una de estas cuatro variaciones dan como resultado un lectura determinada, y más aún si se analizan de forma adyacente o en forma de estructura.

La lectura hay que tratar de verbalizarla, de dotarla de contenido significativo, ya que hasta el momento se encuentra en un instante muy básico, el de *"mano"*. Los iconos, morfemas o adjetivos visuales se hallarían si el tratamiento adquirido fuese la **verbalización combinada**, es decir, transformar a las piezas en **morfemas-adjetivos**, identificando o denotando retóricamente. Las cuatro versiones de la mano guardan una diferente representación y sobre todo una gran bipolaridad; ***contrastado-difuminado***. Si se aplica el *diferencial semántico*, entonces se establece el grado concreto de contraste que necesita el fotógrafo y por lo tanto se determina el grado de percepción de la recepción.

La distinción que se encuentra entre estos dos niveles es cuantificable a través de los valores que se establecen (-3 a +3). Cuanto más se acerque al -3, la imagen o el objeto analizable será más contrastada y cuando se sitúe en el +3 estará más difuminada. De este modo, lo que se establece es la localización precisa o el nivel de comprensión (pertinencia) del morfema icónico, para así encontrar otro morfema a su vez, que es por definición el icono que esconde el significado explícito.

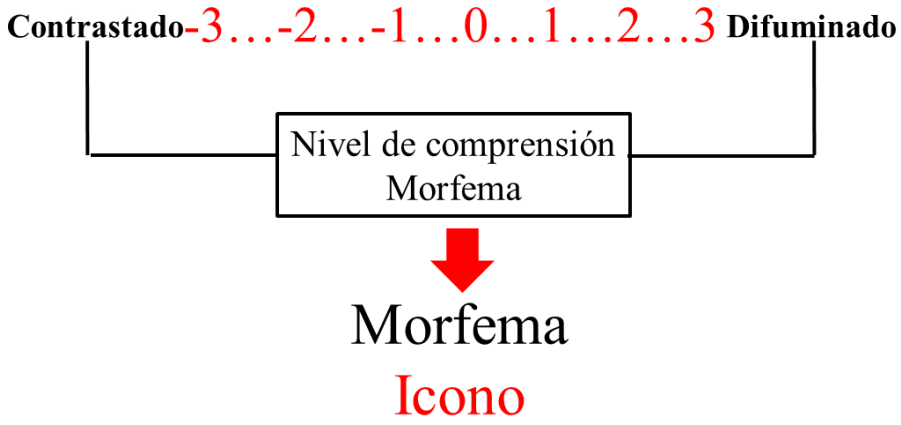


Figura 104. Ejemplo I del diferencial semántico de Osgood
Fuente propia

Es necesario que la connotación retórica o el mismo icono sean el producto de una información implícita y nunca de la conclusión estética ofrecida en forma de fotografía. Cuantificar este procedimiento a través del trabajo de campo no será difícil, ya que los datos que se obtengan recibirán una información vertida en forma de **media aritmética**. Ahora bien, si las pruebas realizadas para un estudio semiótico fuesen elaboradas en esta misma dirección (*diferencial semántico o prueba del diferencial semántico* de Osgood), pero ofreciendo otra nueva magnitud, en la que permanece oculta la bipolaridad **numérica** y la esencia del ejercicio reside en este mismo paradigma, entonces, por ejemplo, ésta sería la tabla confeccionada pero no mostrada:

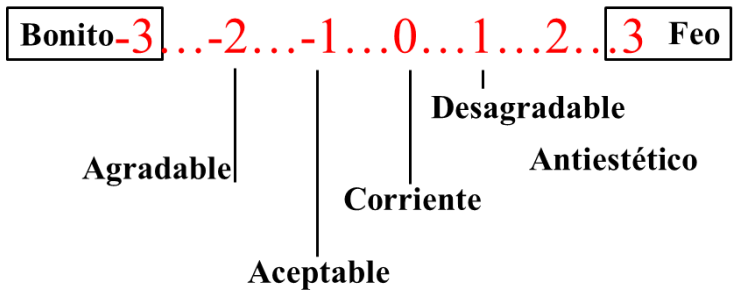


Figura 105. Ejemplo II del diferencial semántico de Osgood

Esta sería la apariencia que visualizarían los componentes de la muestra, independientemente del formato:



Figura 106. Apariencia del cuestionario Osgood

Cada vez que uno de los individuos componentes de la muestra señalase cualquiera de los 7 adjetivos, inmediatamente se cuantificaría numéricamente para más adelante poder establecer precisamente esa *media aritmética* a la que antes se hacía alusión. Los encuestados no reconocerían ese valor numérico en el tratamiento bipolar de la pregunta ni de la respuesta. Si las personas que responden al cuestionario dudasen entre varias de las respuestas, se vertería una conclusión muy clara: *el icono o morfema connotado no está funcionando del modo adecuado*. Dudar en la definición sería un mal indicador. Denotaría una errónea participación del creador de la fotografía durante el proceso previo a la premeditación de lo que vendrá a ser narrado, y por lo tanto de las expectativas emotivas de la recepción.

Un posible boceto que se podría aplicar en futuros trabajos de campo siguiendo el diseño que establece la *Semantic Differential Technique in Esthetics and Communication Research* (Osgood, 1969), y aproximando el área de esta investigación, donde se establece como premisa hipotética que el adjetivo desencadena una serie de procesos creativos verificables desde el origen de la obra, sería el siguiente:

- **SDT in E&CR**. Concebida por Osgood aunque basada en el modelo de Suci (1952)

1. Establecer conceptos usados para el experimento de Sintestesia.

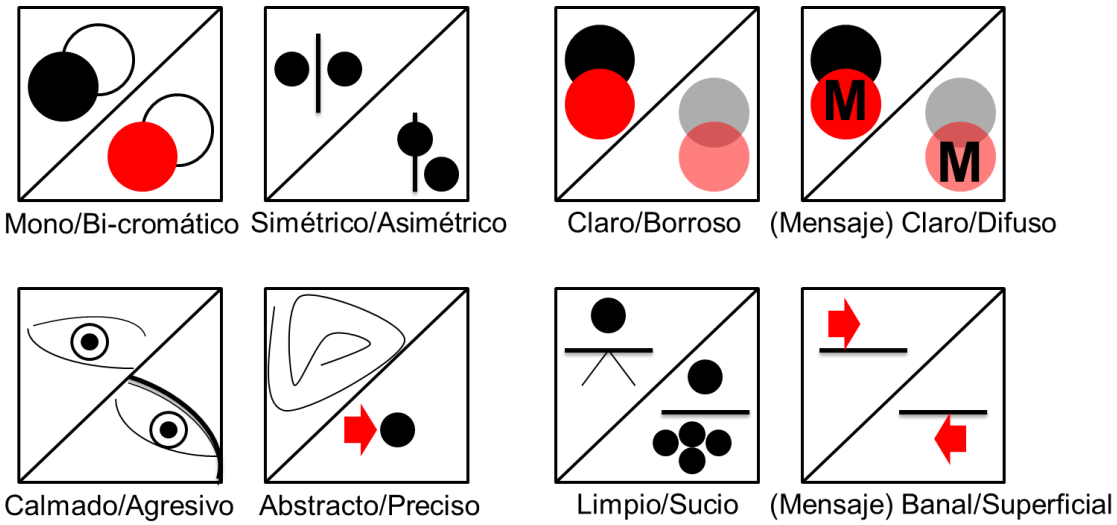


Figura 107. SDT in E&CR**.** Fuente propia

Y tantos como se desee estudiar:

2. Establecer Tabla de valores 1 a 7 para cada par bipolar:

Calmado ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ Agresivo

3. Establecer la conexión y graduación determinada para cada una de las imágenes y de los valores ofrecidos en las tablas a través de la traducción en forma de figura retórica.

4. Realizar un test piloto para la verificación de la correcta manera de proceder.

5. Distribución del grupo de control.

6. Análisis.

7. Conclusiones establecidas y sometidas a las hipótesis planteadas.

En el caso de Osgood, no se realizaron los procedimientos exactos para cada grupo y sesión debido a la disparidad de los mismos, determinada por las diversas variables que podían afectar negativamente, siempre y cuando se siguieran las idénticas fórmulas y actuaciones. El factor socio cultural establecía una conexión nula entre los dos subgrupos: universitarios frente a clases de menor nivel económico y cultural.

La realidad demuestra que las culturas globales están tan acostumbrados a leer imágenes de un modo tan superficial que verdaderamente se pierde la noción de connotación. La educación visual recorre un camino dirigido por los convencionalismos sociales y nociones estipuladas de un modo tan agresivo que los resultados de la lectura visual resultan pobres y obligan por lo tanto a los semióticos a crear un término que define precisamente esto: el **real-denotativo**. Es una realidad que también se esconde a través de un código, pero que de antemano está diseñada con este fin mediocre. Por lo tanto una realidad interpretada.

Este procedimiento de decodificación o inspección de los iconos se produce durante un proceso que viaja en línea recta, penetra a través de los sentidos en el universo de los símbolos icónicos, extrae su significado y por último realiza ese proceso de reconocimiento que se produce entre icono, significado y realidad. Además contempla el factor temporal, en el cual se estima y cuantifica la duración del proceso:

1. Enfrentamiento con el objeto fotográfico

2. Reconocimiento del icono

3. Extracción del significado

4. Conclusión personal de lo acontecido

La fotografía analizada en un contexto objetivo no existe. El procedimiento que la imagen física sigue no es más que una pura recreación de una naturaleza ofrecida, introduce los elementos pertenecientes a la escena y reproduce una realidad tridimensional insertada en un marco real, aunque obteniendo como resultado lo ficticio bidimensional. Surge de este modo la cuestión que hace referencia a los porqués de

hallar o intentar limitar las diferencias entre una fotografía y otra a través de una denominación o categorización en forma de géneros. Los sistemas de captura son los mismos aunque se hallan de modo realístico, se introducen en un marco real, se reproduce una realidad y se obtiene un resultado ficticio pero de apariencia natural.

Sin embargo, las temáticas hacen alusión a los **significantes artísticos** y no a los significados analizados a través de sistemas semiológicos. No se alude a los objetos representados sino más bien a lo observado.

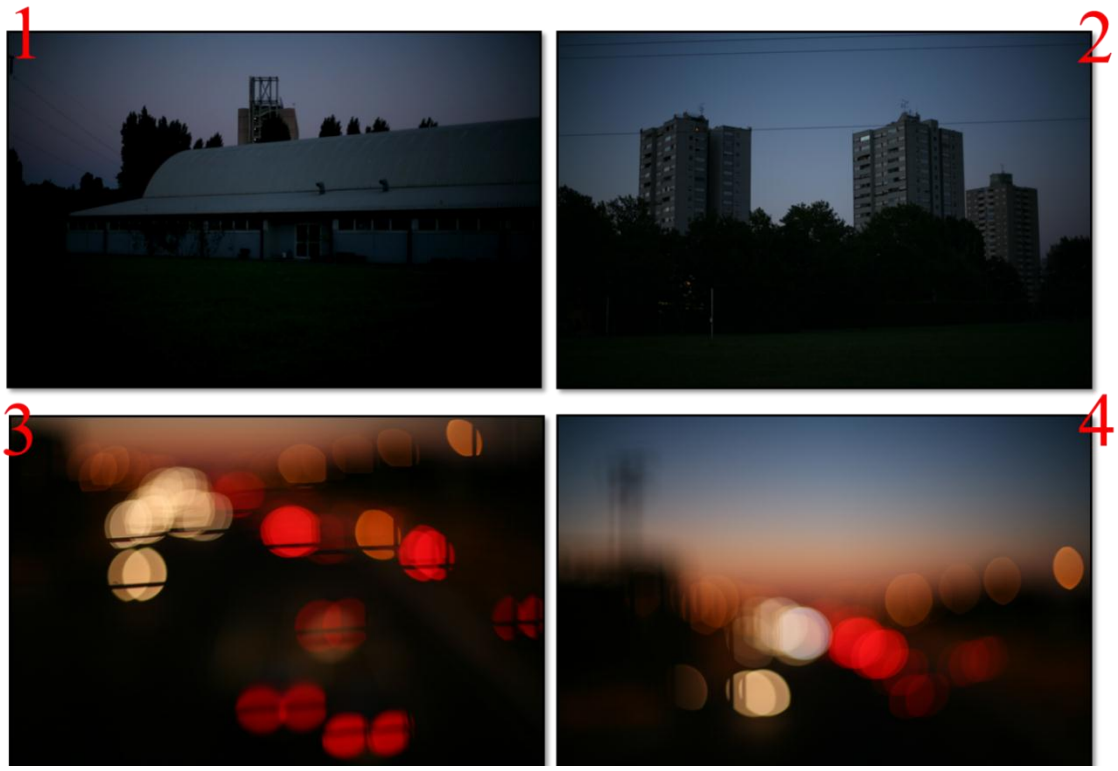


Imagen 110. Serie *On location*. Adaptado de H. Gómez, Bologna (Italia), 2012

Estas cuatro imágenes podrían dividirse en dos secciones bastante claras. Por un lado la fotografía 1 y la 2. Por otro lado la 3 y la 4. *¿Por qué se considera de este modo?* Cualquiera que quisiera hacer una rápida lectura sobre lo sucedido se percataría de que la apariencia de las dos primeras posee una estética similar. Por otra parte el cromatismo y el desenfoque que se producen en la 3 y en la 4 es inconfundible, y el aspecto es exactamente el mismo. Los colores son fundamentales para reagrupar la percepción (Gestalt) y considerar la **formación unívoca**. Por ello se podrían realizar dos versiones o dos categorías denominadas al azar:

- Serie 1: "*La oscuridad*"
- Serie 2: "*La invisibilidad*"

Tan sencillo como esto. Nadie, sin embargo, repara en cuestionar si el verdadero propósito del autor es representar la *oscuridad* o la *invisibilidad*. Es una idea continuada, intrínseca al valor estético de la obra y hace referencia perfecta a aquello que se pretende expresar.

¿Si ahora se dijera que el proyecto se denomina *la soledad*? ¿O simplemente se ofreciera la serie sin título que dirigiese o motivase una lectura condicionada? También se podrían encontrar ciertas señales que mostrasen seguramente un conformismo del espectador. La paleta cromática se comportaría de un modo similar, sin alteraciones o ambigüedades que condujeran a un rechazo de la imagen y el significado.



Imagen 111. Serie *On location*. Adaptado de H. Gómez, Bologna (Italia), 2012

Aquí sí que se podría comenzar el análisis y estudio de los signos que forman parte del todo y que posteriormente darán cierta concepción del trabajo en profundidad. Desglosando los elementos aparentes se pueden considerar realidades más profundas y con mayor carga poética en cierto sentido.

Los tres estadios que la imagen atraviesa desde el punto de vista semiológico son: la **imagen realística,** la **imagen mental** y la **imagen pseudorreal** (Lindekens, 1980). El código se comporta de un modo diverso en cada uno de ellos y la imagen tiene la consideración exacta en estos diversos modos de proceder. Con sus tres ciclos es más fácil jerarquizar de modo universal y global el símbolo icónico. Por esta razón la percepción humana considera realizar subgrupos donde insertar cada una de las tipologías. En primer lugar, parece que todas las imágenes provienen de un universo *pseudorreal* (y así es, en el momento que se traspasa la frontera entre lo real y el diafragma de la cámara para finalmente ser plasmada en el negativo o sensor digital) único y exclusivo. Si no fuera ésta la consideración entonces se contemplaría el mecanismo mental que elabora los *productos especulativos* que serán retratados, o de lo contrario simplemente se consideraría la mera captura de *realidades*. **Piaget** establece (1974) que los productos mentales pertenecen a una realidad extraordinaria donde los elementos alegóricos no necesariamente deben poseer una apariencia relativa al conocimiento e incluso no tendrían que pertenecer por fuerza a una fuente de conocimiento.

Realizar de nuevo esa clasificación podría constituir un nuevo enfoque. Se concretizarían el grado de abstracción y también el modo en el que se pueden comportar esas formas cercanas a la estructura gramatical, definida como **adjetivo**, y su transformación en realidades cercanas a los significados, aunque no tanto a los significantes. La forma física adopta una apariencia pero el contenido no tiene la misión de acompañarla en forma y aspecto, tiene una labor de conceptualización del significante o de producto mental, consecuencia también del mismo. La imagen *pseudorreal* representa la realidad a pesar de que su fin último es el de encontrar un sentido del significado estético únicamente (en el caso de que no contemple el producto mental), más cercano al significante y a su convencionalismo social. Por lo tanto, cuando aparece el expresionismo abstracto ese componente real que admiraba las formas físicas de la fase real será inmediatamente desplazado a un segundo plano, debido a la inexactitud del significante original. La representación aparente debe en este momento ceder y postular por la indagación del espectador.

Este juego que encontraron las vanguardias sirvió en gran medida para comprender que la imagen capturada a través de las máquinas fotográficas poseía una capacidad mucho mayor que el valor reproductivo de eventos que se le había pretendido otorgar. El fin depende del medio y en este caso se refería a una técnica mecánica que contemplaba la luz, capaz de capturarla a través de materiales fotosensibles.

Según establece el mismo Lindekens (1980) sí que se podría crear una **teoría de la imagen**, siendo inevitable la inexistencia de una relación de choque con la teoría del código. Por lo que hablar de una teoría de este tipo sería aludir directamente a la del símbolo icónico y mencionar su gran diversidad. La imagen fotográfica establece un sistema de códigos cercano a la retórica pero que según el punto de vista de Barthes (1964) no funcionaría más que como un conjunto de códigos inexistentes dentro del mensaje, es decir, la ausencia del icono en la imagen fotográfica. Más adelante rectificaría su concepción sobre el mundo de la fotografía, sobre sus posibilidades como lenguaje y por encima de todo soporte interesantísimo digno de ser estudiado desde la semiótica y la semiología. La oposición, que en gran medida se producía en la posibilidad de honrar a la fotografía con el privilegio de formar parte de un sistema lingüístico, se debió precisamente a la invasión con la que los lingüistas y semióticos observaron la contingencia de que esto pudiera suceder. Los argumentos de esta oposición fueron que jamás podría llegar a constituir dicha estructura, ya que *no contaba con un sistema de doble articulación, ni con una combinatoria de doble articulación fundada sobre una unidad digital como son los fonemas*.

La fotografía puede conformar una teoría que establezca unos iconos concretos que denoten inmediatamente unos significados concisos y precisos. Esto va a suponer una fuerte oposición a los postulados que establecen en la fotografía un simple reflejo de la realidad portadora, de elevada carga emotiva añadida: la **figura retórica**. A través de ella, incluso engañando y escondiendo la verdadera esencia de la imagen fija capturada, se retrata la verdad aparente. En esta investigación, no obstante, se aboga por el encuentro con esa vía que acelera el pasaje entre el producto mental y su

materialización. Diversos elementos que forman parte de la imagen no necesariamente se van a comportar como iconos. Van a formar parte del entramado significativo aunque sin recibir el privilegio de tal rol. La imagen no concibe el sentido de la misma sin éstos, y su inexistencia bastaría para dejar de poseer el valor con el que anteriormente se los recordaba. Al no poseer el valor de icono, no obtiene por lo tanto ese don de significado.

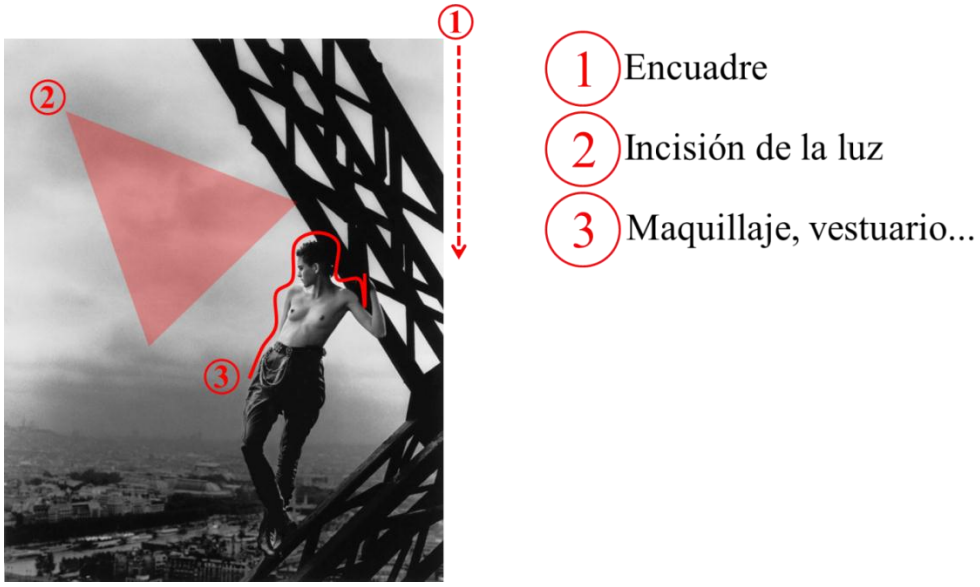
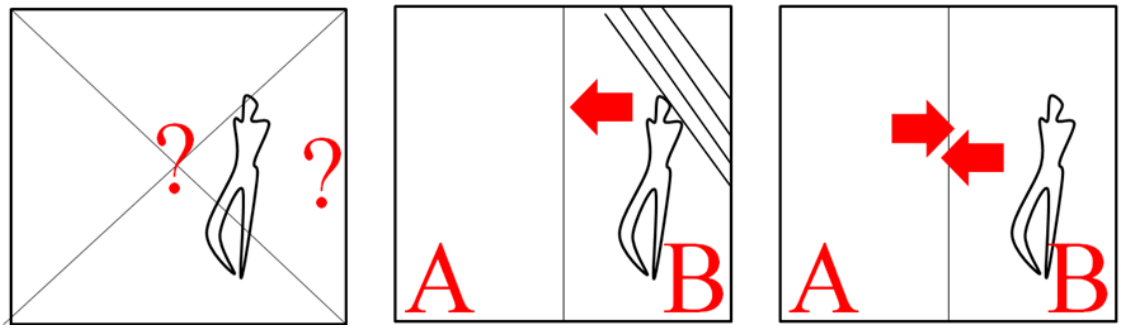


Imagen 112. Mathilde on Eiffel Tower, Tribute to Erwin Blumenfeld and Marc Riboud, Rolling Stone Magazine, Paris. Adaptado de P. Lingbergh, 1989.
Recuperado en mayo, 2013, http://theredlist.fr/wiki-2-16-601-793-view-fashion-1-profile-lindbergh-peter.html

Figura 108. Estimación del elemento dentro del encuadre
Fuente propia

Todos los elementos conforman el sistema de la imagen aunque no son los verdaderos iconos visuales. Para adquirir el valor de significación se distribuirán éstos dentro del encuadre escogido por el fotógrafo. En este caso se dan escasos elementos, componiendo un universo provisto de una simplicidad de formas, obteniendo el punto de referencia principalmente en la parte central. La imagen establece un organismo estructurado clásico: la lectura ponderada al centro aunque determina un punto de conexión con las formas más transgresoras del momento al no situar completamente al personaje misterioso (la mujer) en el centro donde confluyen las diagonales trazadas. Tampoco lo hace en cualquiera de los extremos. A través de la dirección del cuerpo de la mujer se establece un punto de conexión entre la estructura industrial situada a una gran altura del suelo y la ciudad en la que acontecen los hechos. La connotación remite al presente y al pasado-futuro, creando constantemente un vínculo entre la persona y la ciudad.



¿Cuáles son los elementos que aquí funcionan como icono connotado?

- **Mujer**: Representación del presente. Mira al futuro añorando el pasado. El look masculino recuerda la posición de la mujer "al frente", quien "lleva los pantalones" (**wear the trousers** *informal* be the dominant partner in a relationship.– derivatives).[25]

- **Cielo**: Se presenta de modo nada accidental y cargado de dramatismo.

- **Ciudad**: Establece el factor atemporal e incluso evoca la imagen de los obreros del Empire State Building colgados en un andamio durante una pausa; también alude tanto al pasado como al presente en la novedosa interpretación.

- **Estructura industrial**: Contextualiza la ubicación desde donde se observa el paso del tiempo, la fuerza, carisma de la personalidad icónica y connotada que la imagen retiene en su conjunto. Representa a su vez la ruptura con el encuadre clásico, preconcebido inicialmente, aunque sufriendo sus contradicciones indefinidas y creando ambigüedad.

[25] Definición que el diccionario de la lengua inglesa utiliza para dicha expresión.



Imagen 113. Ícaro sobre el Empire State Building. Adaptado L. Hine, 1912. Recuperado en mayo, 2013, http://www.exposicionesmapfrearte.com/lewishine/

Imagen 114. Mathilde on Eiffel Tower. Adaptado de P. Lingbergh, revista Rolling Stone, 1989. Recuperado en mayo, 2013, http://theredlist.fr/wiki-2-16-601-793-view-fashion-1-profile-lindbergh-peter.html

Ambas fotografías transforman una realidad aparente. La clara influencia de Peter Lingbergh (fotografía de la derecha) en cuanto a la temática de la ciudad, el emporio construido en la urbe inventada, sus momentos altivos en forma de persona mitad mujer (primeramente y en mayor consideración), mitad hombre y todo lo que su condición implica en una sociedad dominada por el sexo masculino, con respecto a las fotografías elaboradas durante la primera mitad del siglo XX en relación a la construcción de lo que sería el edificio más alto del momento, no pasa desapercibida. Esto ocurre por por su contexto magnífico y magnificado, por la distancia que pueden llegar a adquirir y por la fortaleza e impacto que el encuadre representa (recordando que el mismo no se considera un icono sino más bien un elemento que forma parte de un sistema configurado para funcionar como estructura poética, siempre y cuando se sigan los postulados del **estructuralismo**).

La imagen continúa con la misma línea estética que persiguieron las instantáneas del rascacielos de Nueva York, que a su vez consiguieron inmortalizar y prolongar a lo largo del tiempo la popularmente más conocida *Lunchtime atop a Skyscraper* (Charles C. Ebbets, 1932) durante la construcción del Rockefeller Center de Manhattan.

Como crítica hacia la comunidad artística, siempre tan activa en cuanto a la innovación en las técnicas aplicadas pero tan descuidada en los niveles más básicos que

establecen el punto de inflexión entre el producto mental objeto de estudio y la materialización, se considera que desatender las **herramientas retóricas** que proporcionan el énfasis de la reflexión es sinónimo de desatender las necesidades de la sociedad, expectante de piezas artísticas que ayuden a observar un mundo diferente.

La dotación de sentido o de significado es algo que el icono representa. Del mismo modo que un cuadrado con agujeros que dejan pasar la luz y un prisma sobre el mismo representa *una casa*, o el mismo prisma puede significar una *pirámide de Egipto*, o incluso una base con cuatro palos, *una silla*. Los iconos que conforman la imagen evidencian que cada uno de los elementos que forman parte de la imagen fotográfica y de la realidad están repletos de significación. Ahora bien, la disposición de cada uno de los objetos y por consiguiente las suma del conglomerado del conjunto sistematizado contendrá diversas lecturas. Tantas como disposiciones se obtengan.

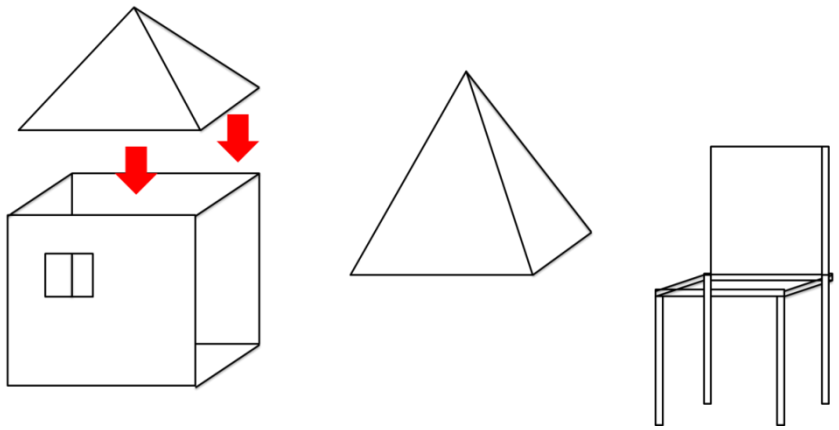


Figura 109. Objetos y significados

Es decir, si se invirtiese la importancia del significado implícito y se permaneciese en un plano superficial, entonces se tendría que demostrar el **nivel denotativo icónico**. La diferente disposición de los iconos en la imagen fotográfica dará lugar a los significados connotados, que a su vez se considerarán preverbales aunque con la posibilidad de contener ya los significados de un modo informativo, propiamente verbalizado e incluso comportándose como reconocedor de objetos reales.

La importancia que aquí tendría **el adjetivo** es la siguiente: si *el atributo adjetivado se considera eslabón determinante para la consecución de significados poéticos* se va a proceder a observar con un simple ejemplo dónde residiría la esencia. Por ejemplo, en la frase *los hombres duros no lloran*, para realizar el desglose bien diferenciado de los elementos icónicos se procedería continuando con esta serie de pasos:

1. *Localización del adjetivo:* duro (a través de grandes músculos, facciones marcadas y mirada amenazante).

2. *Localización icónica*: hombres, representación de "duro", lágrima (ausencia de la misma) como **representación de la antonimia**.

3. *Presentación del objeto y de su significado resultante de la distribución*: **HOMBRE+NO LÁGRIMA+MIRADA+MÚSCULOS =** *Los hombres duros no lloran.*

4. *Análisis de la adjetivación* y consideración o *verificación de la hipótesis* in situ (en la imagen).

5. *Análisis personal*: en este caso **el adjetivo** resulta el motor desencadenante de la esencia más sutil del mensaje. Omitir *duro* del conjunto de proposiciones significaría establecer una relación errónea del mensaje. *Los hombres no lloran* vs *los hombres duros no lloran* poseen dos connotaciones completamente diversas. La primera engloba el conjunto total de la especie humana correspondiente a los hombres, mientras que la segunda hace alusión a un grupo específico dentro del grupo "hombres del mundo". El primer mensaje posee un matiz general que afecta no a una especie animal sino más bien a una condición intrínseca al ser: *fortaleza* como sinónimo de no mostrar las debilidades. El segundo puede causar incluso ironía según el modo de representación.

La capacidad del adjetivo dentro de un mensaje verbalizado no sirve más que para ofrecer matices, especificar características diferenciadoras de los posibles rasgos que poseen las cosas, las personas, animales, objetos… Alude al número y se mimetiza en ocasiones con el género (en lenguas latinas). Es decir, sus cualidades son tan extensas que citar sólo una sería injusto. Es necesario por lo tanto reconocer la existencia del adjetivo como parte fundamental y activa del mensaje (no forma parte de los elementos que aunque componen la estructura se limitan a coexistir de modo pasivo junto con los elementos icónicos). Cada uno de esos matices se comportarán como verdaderos iconos y estos serán los encargados de confeccionar el lenguaje poético.

¿Pero qué papel juega en este caso la libertad del individuo frente a la imagen? La imagen determina las vidas de los seres, los condiciona en su conducta y en su forma de comunicarse. Llega un momento que ser consciente de la presencia de la misma hace sentirse más fuerte y con más seguridad al poder experimentar el modo de controlar sus efectos. Sin embargo, *¿cuál es procedimiento que impide que cierto estudio provoque tantas críticas y una gran oposición por parte de aquellos que opinaban que sistemas lingüísticos habría tan sólo uno?* El escaso interés que este dilema ha suscitado en las sociedades (en un ámbito popular ya que en minúsculos círculos siempre tuvo una gran repercusión) ha soportado el escaso efecto en las artes visuales como la fotografía. Olvidar que existe es perderse la mitad del conocimiento. Se podría parangonar con aquellos que rechazan la técnica fotográfica y abogan por esa sensación cuasi innata que un artista visual debiera potenciar, evitando por encima de todas las cosas el convencionalismo. Como el conocimiento no ocupa lugar, rechazar las posibilidades reales que proporciona la técnica fotográfica es el único modo de poder conocer aquello que podrías o no podrías realizar.

En las imágenes fotográficas se pueden reconocer dos estadios que los objetos retratados emanan; uno de ellos sería el **objeto real imitado** y representado, el otro, sin embargo, el **connotado** e icónico. Este último no es mensurable a través ni del conjunto de reglas que rigen la estructura del objeto ni de las que miden la estructura semántica. Sí que será organizada a través de un organismo ficticio de lo icónico que reguardará además la estructura. Esta investigación pretende materializar esta entidad con el fin de evitar que se quede en manos de una ciencia difusa y poco predecible.

Los puristas de la representación jamás podrán admitir que una fotografía en su conjunto pueda constituir un significado pleno, tan sólo admitirían los significados provenientes de los significantes conocidos. Los mostrados en la figura 106 serían aceptados; *casa*, *silla*, *prisma*. Sin embargo, hay quienes comienzan a percibir o incluso tolerar que tal vez los elementos extrínsecos a la imagen fotográfica en cuestión pueden ser determinantes para su lectura específica. Es decir, exactamente los elementos a los que antes se hacía alusión, que no pueden considerarse iconos propiamente pero que son de una relevancia indiscutible para la lectura incluso poética. Por lo tanto producen un proceso retórico.

La denotación de las imágenes fotográficas pueden ser consideradas meras significaciones de lo observado o única y exclusivamente proveedora de información, pero es mucho más acertado admitir que cada significante posee una relación *sui géneris* con su significado, jamás ambiguo y sin posibilidad de equívoco. Observar un pino (árbol) es obtener un producto mental donde la base en forma de cilindro está supeditada a una forma cónica dispuesta superiormente. La realidad viene a considerar que el resultado mental que se produce entre todos los seres humanos difiere uno de otro y jamás se podría establecer el *pino* aceptado por unanimidad.

La publicidad ha sido capaz de transformar cada uno de los cánones impuestos por los sistemas lingüísticos, que aunque establecen normas estrictas de actuación, son capaces de encontrar lagunas entre las relaciones mentales y los significantes. Los mensajes persuasivos que éstos contemplan están cargados de matices retóricos, previamente analizados y por lo tanto con una doble lectura; por un lado existe un estudio profundo sobre lo que se quiere transmitir, cómo será el modo más eficaz y cuáles serán las herramientas de persuasión utilizadas en el mensaje publicitario. En segundo lugar y con estas consecuencias que son resultado de cientos de estudios que contemplan la conducta del consumidor entre otras muchas cosas, están por contradecir la tesis que informa sobre la exactitud de una gramática lingüística y la exclusión de cualquier otra tipología de sistemas que conforman estructuras de significación.

El icono en la imagen fotográfica es donde se percibirá el nivel de significación y estructuración del mismo. Todo gira alrededor del signo y a mayor nivel icónico, mayor nivel emotivo en la representación y materialización final. El reconocimiento antropológico o la definición informativa llamada significante es el modo en el que se encuentran escondidos los verdaderos significados de los iconos.

Durante el trabajo de campo, realizado para observar la respuesta de los alumnos frente a la proyección de un tipo de imágenes muy concretas y pertenecientes a los premios obtenidos durante los años 2000 y 2009 en el festival de PHotoEspaña, se observó cierta tendencia a la **descodificación icónica** o extracción del significado, aun sabiendo que los significantes podrían estar escondiendo información no relativa al mismo objeto que representaban sino más bien a la lectura del conjunto elemental (entendido como sistema de elementos).



Imagen 115. G. Beltz, 1985-1986. Adaptado de T. Ruff (Winzen, 2003, pág. 182)

La imagen que aquí se muestra vierte una serie de comentarios que son el resultado de una reflexión durante el **análisis de contenidos icónicos**. El concepto se esconde tras los iconos, aunque estos adquieren una misteriosa ocultación tan mimetizada con los significantes que ni siquiera se percatan de su presencia. La lectura es la suma de esa rápida percepción del conjunto y la materialización verbalizada de dicho producto cognitivo consiste en la verificación del efecto positivo o negativo que el ejercicio de investigación previamente se había planteado. Por lo tanto, el conocimiento antropológico que se recoge (suma de los significantes o de las formas denotadas y aparentes) será el encargado de dar el salto a la otra dimensión connotada. La verbalización de la obra fotográfica dependerá de la apariencia del significado icónico y no del significante, como en una primera aportación se podría haber pensado. Realizar una lectura bajo cánones estéticos sin profundizar en la obra es sinónimo de establecer el análisis en un plano superficial.



*Imagen 116. Museu de Arte Contempor'nea da Funda o de Serralves Porto.*Adaptado de C. Höfer, 2006.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.artslant.com/ew/works/show/216812

Esta fotografía tal vez no sugiera una profundidad extrema en primera instancia y el espectador podría llegar a pensar que carece de carga simbólica, aunque tal vez más cercana a un sentido estético-poético. La connotación de la obra reside en la solución propuesta por los iconos, que en este caso deben formar parte de los significantes informacionales y visibles en las imágenes. Ahora bien, si lo que se pretende es un acercamiento al significado profundo de la obra, entonces lo que se debería hacer es indagar sobre el trabajo en su conjunto. Adopta una estructura de mayor solidez y por lo tanto de mayor consistencia. La apariencia no coincide con el contenido.



Imagen 117. Biblioteca Riccardiana Firenze I. Adaptado de C. Höfer, 2008.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.artslant.com/ew/works/show/216809

Imagen 118. Teatro San Carlo Napoli I . Adpatado de C. Höfer, 2009. Recuperado en mayo, 2013, http://www.artslant.com/ew/works/show/221056

Imagen 119. Universitätsbibliothek Helsinki. Adaptado de C. Höfer, 2001. Recuperado en mayo, 2013, http://www.artslant.com/ew/works/show/397047

Imagen 120. Neues Museum Berlin. Adaptado de C. Höfer, 2009. Recuperado en mayo, 2013, http://www.artslant.com/ew/works/show/495016

La academia de las artes de Düsseldorf (Alemania) históricamente ha contado con la presencia de grandes fotógrafos como Thomas Ruff, Thomas Struth y Candida Höfer, esta última ofreciendo un enfoque completamente rompedor sobre los espacios encontrados, públicos y donde la interactuación entre seres animados o inanimados se hace patente. Paradójicamente la presencia humana es casi inexistente, abogando exclusivamente por el espacio. La reflexión invita a decidir el modo de materializar estos pensamientos y establece la presencia del ser como imprescindible. Ya que la esencia hablaba de ese *punto de encuentro entre los seres*, sería posible caer en el tópico-típico, omitiendo de este modo el icono y cediendo a lo real. Se mantendría la lectura en un plano frívolo y aparente.

Una vez concebido el proyecto en su globalidad y como unidad, tal vez la superficie exterior de la obra no permanece única y exclusivamente en mentalidades estéticas sino conceptuales y propias del arte contemporáneo.

El análisis lingüístico descompone gradualmente la unidad compleja del discurso en morfemas (Jakobson, 1966), por lo tanto si se considera la fotografía como un conjunto de reglas dispuestas con aplicaciones lógicas similares a las que acompañan a la lengua escrita y hablada, entonces posiblemente el morfema es una de las mínimas formas de expresión a tener en cuenta en la gramática de la imagen fija. El propósito que se plantea este trabajo de investigación no pretende ahondar en todas y cada una de las equivalencias que el lenguaje tendría con la disciplina visual, tan sólo pretende reflexionar sobre la actitud y **fortaleza del adjetivo** en el discurso escrito y hablado, y por supuesto la importancia y/o existencia del mismo en el discurso fotográfico. Jakobson predice que la mínima parte dotada de significación es precisamente el conjunto de morfemas que componen las palabras que a su vez construyen un lenguaje en su última expresión.

Se propone una severa distinción entre varias partes:

1. **Parte semántica**: Contempla la unidad significativa simple y compleja, del morfema al enunciado y al texto.

2. **Parte fonológica**: Implica las unidades simples y complejas con el fin de encontrar la diversidad, y afianzar el modo de vincular el conjunto de las formas susceptibles de poseer significación.

(Lindekens, 1980)

Se producirán saltos cualitativos desde la mínima expresión de la imagen a la ligera enunciación, para finalmente llegar al discurso en su totalidad, siendo la parte más enriquecedora la que afecta al modo de combinar en sintonía el conjunto de elementos que conformarán una imagen poética, proceso de concepción teórica de la novedosa forma de crear lenguajes apropiados y cercanos a las artes, además de reconocer la apariencia de las formas reales y claves capaces de crear un sentido único e icónico.

A la hora de confeccionar una escala de valores que sirvan para poder evaluar las imágenes de modo objetivo, se van a establecer una serie de criterios que ayudarán a proseguir con un patrón real de *ítems* que el analista de la imagen fotográfica debería seguir. Sobre todo desde buscar la imparcialidad total y alejarse absolutamente de los juicios propios de opinión para dar cabida así al avance significativo que esto va a constituir. Están basado en un principio de contrariedad y ofreciendo mayor o menor nivel del concepto establecido:

- Nivel de **percepción** o impacto que posean las imágenes evaluadas según un ranking de durabilidad temporal.
- **Disposición** de los elementos en la imagen u ocupación de la totalidad del espacio.
- Nivel de **contraste** de la imagen.
- Nivel de **claridad**.
- Mínima o máxima **profundidad de campo** o espacio enfocado.
- Nivel de ocultación del icono, sugiriendo el nivel de **abstracción** y significación.
- **Durabilidad en el tiempo**. Garantizar una perdurabilidad temporal de la copia realizada es un concepto que se ha empezado a aplicar sobre todo desde la llegada de la impresión digital. Las impresiones realizadas que siguen un protocolo de actuación hoy consideran el papel como determinante para la garantía de su existencia.
- **Nivel cromático**. A mayor color, mayor viveza, por ejemplo, y menor nivel de especificación elemental (de los elementos)

Cada una de las características que se utilizan para el reconocimiento del poder visual puede variar por muchas razones y se podrían confeccionar tantas taxonomías como diferentes tipologías en que la fotografía deviene. Cada modelo da explicación a la obra, al análisis más exhaustivo de un comité de expertos, con el fin de reconducir el conocimiento del espectador y del creador al universo de la significación. Reconocerlo

es homólogo al pensamiento estructurado, racional y eficaz desde el punto de vista didáctico y de la creación artística.

Se puede dar explicación de este modo a uno de los puntos a considerados en el trabajo de campo, concretamente durante la explicación omitida al encuestado, pero no obviado durante el proceso de confección del modelo visual del cuestionario, sobre todo anterior al análisis de contenido producido: Se establecieron diez grupos de dos imágenes cada uno y correspondientes a los premios que PHotoEspaña había otorgado desde el año 2000 hasta 2009, donde las imágenes pares corresponderían a las **altísimamente simbólicas** y las impares a las **sutilmente simbólicas** (por orden de aparición).

(1) Altamente simbólica



(1) Sutilmente simbólicas



Imágenes: (De arriba hacia abajo y de izquierda a derecha)

Imagen 121. Adaptado de imagen de Ch. Madoz.
Recuperado en abril, 2013, http://www.chemamadoz.com/

Imagen 122. *Gun 1*. Adaptado de W. Klein, 1955.
Recuperado en abril, 2013, http://thephotographicangle.co.uk/education/2012/03/29/article-composition---the-viewpoint-p-46/

Imagen 123. *Kate Moss on her white horse as Lady Godiva*. Highgate Cemetary, Londres. Adaptado de N. Goldin, 2001.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.mutualart.com/Artwork/Kate-Moss-on-her-white-horse-as-Lady-God/3640000FBB1BE95B

Imagen 124. Serie *Dentro de Mim*. Adaptado de H. Almeida, 1998.

Recuperado en abril, 2013, http://www.helgadealvear.com/web/index.php/helena-almeida/

Imagen 125. Adaptado de W. Klein. Recuperado en abril, 2013, *Who are you, Polly Maggoo?* Adaptado de largometraje de W. Klein, 1966.
Recuperado de mayo, 2013, http://www.youtube.com/watch?v=Y34uDNzkYDk

Imagen 126. Tupperware Party. Adaptado de M. Parr, 1985.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.todo-arte.es/el-fotografo-martin-parr-premio-photoespana-2008/

Imagen 127. *Madame Schrodinger's cat*. Adaptado de D. Michals. Adaptado de D. Michals, 1965.
Recuperado en abril, 2013, http://www.touchpuppet.com/2009/06/15/photographer-spotlight-duane-michals/

El criterio de separación entre estos dos conceptos puede constituir un dilema o incluso un debate, al oponerse a dicha subjetividad. La verdadera sutileza o simbolismo de las imágenes es propiedad de quien las juzga, por lo que establecer una ley que defina precisamente la parcialidad o la imparcialidad no es más que un sinónimo de paradoja significativa. Si la subjetividad es mensurable, inmediatamente perdería su esencia *subjetiva* por el mero hecho de existir. En este caso, ¿cuáles son los puntos que se han debido estimar para englobarlos dentro de la tipología "*altamente simbólicos"*?

- **Presencia de iconos** claros y evidentes que aparecen bajo una apariencia real aunque escondiendo de modo evidente una gran significación intrínseca.

- **Elección del color** para dirigir la atención del espectador hacia universos concretos.

- **Elección de las medidas del espacio y de la ubicación estratégica** en aras de ser percibidas como poemas visuales, comparables a la forma que la poesía en verso adquiere al ser utilizada por poetas del lenguaje.

La imagen fotográfica se reconoce en tanto la representación de la misma pudiera ser simplemente utilizada como documento gráfico que narra la sensación del momento retratado, o por otro lado adquiriendo una perspectiva mucho más abstracta y de complicada decodificación. La abstracción no considera el nivel de dificultad de la lectura, simplemente adquiere una forma diversa a la antes citada. Por ello, tanto las *altamente simbólicas* como las *sutilmente simbólica*s forman parte de una miscelánea de la novedosa concepción fotográfica.

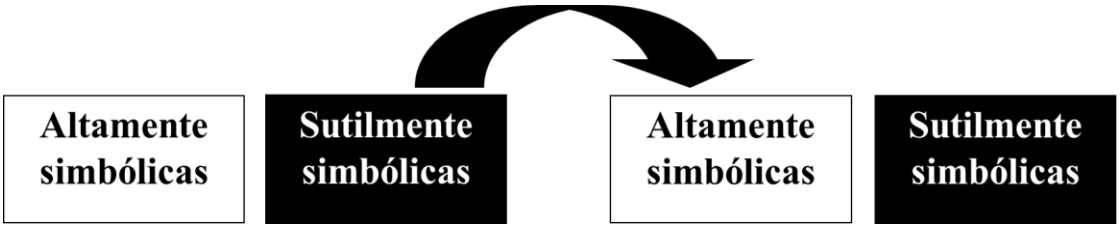
La respuesta conduce principalmente a la primera de estas tres propuestas: **presencia del icono**. Si el símbolo es reproducido como popularmente ha sido consensuado y aceptado, el observador reconoce su énfasis metafórico inmediatamente para proseguir con la búsqueda, esta vez ya poética. El uso del **color**, además de como significación de la limitación cromática, tradicionalmente liderada por su manifestación del blanco y del negro, también ha actuado como catalizador de la atención sesgada y trasladable a universos de connotación. El **emplazamiento de los signos** está

relacionado con el aprendizaje de la lectura en las obras de arte clásicas comúnmente mostradas ya en la educación básica y elemental, por ello el estilo habitual es cercano a la cultura de masas y fácilmente reconocible por un público no necesariamente ni previamente instruido. La dificultad deriva del entendimiento dudoso suscitado de aquellas obras artísticas capaces de invertir estas acotaciones.

La clasificación *sutilmente simbólica,* por el contrario, enmascara las anteriores claves de reconocimiento de este modo:

- En primerísima instancia considera un espacio **sin posiciones jerárquicas** de significación.
- Establece un dudoso encuentro entre el significante y el significado.
- La relación espacio-temporal no permite acceder con facilidad al mensaje producido (espacio físico y tiempo de consideración).
- Transgrede las normas clásicas de la composición visual, sustituyéndolas por otras de mayor carga simbólica.
- Desplazamiento de la línea estética. Se opta por una línea mucho menos armónica visualmente, o al menos se considera en un segundo plano de importancia.

Esta reglamentación, que se acaba incorporando de igual modo a la costumbre de quien observa, puede llegar a formar parte de la organización *altamente simbólica,* una vez que el espectador se habitúe a los nuevos códigos utilizados en la imagen fotográfica del primer decenio del siglo XXI.



Con esta ligera línea de separación entre los dos conceptos se puede comprender cuáles fueron las razones del porqué de la misma. Se debió a una razón puramente estructural, donde era necesario considerar el símbolo bajo sus dos vertientes más desplazadas; el más simple y denotado, y el más omitido y connotado. Ambos producían un significante y un significado específico, aunque en diferente grado de dificultad.

Establece **Greimas** (1986) la conexión entre la forma de expresión de las palabras y la connotación que esta suscita, en lugar del enlace entre el producto mental y la voluntad del autor que realiza la narración. Por ello es que si la imagen y el fotógrafo admiten estos postulados sería entonces necesario esclarecer cuál fue el procedimiento que el creador de las imágenes acompañó, con el fin de definir el camino hacia los

significados poéticos (Ferraro, 2005). Una vez confeccionado el mensaje narrativo se percibirá entonces el fin estructuralista y lógico que la imagen persigue y consigue. Se excluye la improvisación y se aboga por la indagación y mensaje construido.

Si se establecieran las mismas teorías que Greimas concibió en la elaboración del discurso, se tendría entonces que concebir la fotografía desde cuatro puntos de vista diversos:



1. **Nivel Profundo:** Estructuras lógicas NO narrativas por sí solas.

2. **Nivel Superficial:** Se produce la transformación de las formas lógicas NO narrativas a narrativas. Elaboración de un discurso igualmente lógico, aunque con mayor componente estructural y significado propio. La representación antropomórfica aproximará a los comportamientos humanos y por lo tanto habrá un mayor acercamiento al mensaje elaborado.

3. **Nivel Figurativo:** Reside en la certeza de que cada uno de los elementos que componen el mensaje poseen una identidad concreta y en detalle. Es el modo de argumentar de manera veraz la existencia de cada uno de ellos. Podría ser considerado como el significante de Saussure (1945), ya que ofrece una representación narrativa de los valores que se encuentran en el nivel profundo.

4. **Nivel de manifestación:** Exposición del producto material visual creado.

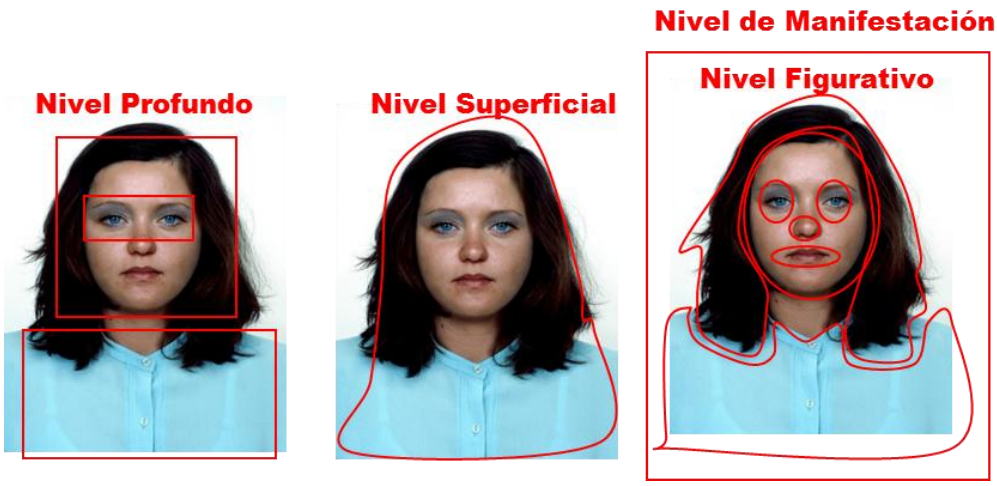


Imagen 128. *Girl, blue shirt*. Adaptado de T. Ruff, 1987.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.we-find-wildness.com/2011/07/thomas-ruff-2/

Figura 110. Nivel de manifestación

En estas tres imágenes se realiza el desglose de los diferentes niveles de actuación, concluyendo con la materialización de la misma en forma de imagen fija o fotografía.

Es necesario tener claro que la máquina fotográfica recoge un momento que el fotógrafo escoge pero en el que debe modelar una realidad que enseñar al mundo. Se deben además reconocer los diferentes elementos que constituyen la imagen, conectarlos de un modo u otro pero siempre con coherencia y asegurando que la tesis que avala que *un solo elemento no tiene significación* puede confeccionar en la imagen una sentencia que conecte todas las piezas en la construcción del discurso y otorgue a su vez importancia a cada pequeña aparición, por minúscula que sea.

Esto básicamente sería una definición del lenguaje, de las palabras y de la constitución del concepto. La significación de cada significante será la forma que adquirirán las palabras visuales en la confección del discurso.

El espectador reconoce la estructura que aparece en la significación del mensaje fotográfico, en el momento de la percepción. La manifestación del proceso se produce durante el encuentro entre el significante y el significado, comenzando por lo tanto el acto de comunicación. Este renacer del acto comunicativo es debido a los dos amplios campos de actuación: el plano de la expresión y el plano del contenido. Y a su vez da explicación a esas mínimas partes que dejan entrever básicamente a las más grandes, que en el caso del lenguaje serían los lexemas y los fonemas.

2.5 Fotografía

Esta sección representa el grueso de la investigación y por lo tanto precisa revisar ciertas nociones relevantes.

2.5.1 Definición de práctica fotográfica

Es posible que debido a la educación visual encontrada en las últimas generaciones, el contacto que un ser humano posee con la reacción visual sea similar a la relación inmediata que un bebé siente al nacer. La sensación transmitida por los sentidos transporta a los seres independientemente de que posean la capacidad sensorial de observar y asimilar lo ofrecido, hacia imágenes placenteras, desagradables o simplemente imágenes reales o inventadas. Forma parte de una condición intrínseca al propio ser, o se da por la simple razón de existir. Nadie aprende a observar, viene dado por naturaleza.

Sin embargo existe un punto clave y diferenciador entre la imagen visual y la fotografía; siendo la primera la capacidad de observación, y la segunda la capacidad de registrar aquello observado. El proceso de registro es, desde que se oprime el botón de *disparo*, una experiencia objetiva y carente de **no realidad**. Esto es prácticamente innegable a pesar de las diversas teorías y opiniones que se encontrarán constantemente girando en torno a quien especula con la imagen. Hasta el día de hoy nadie ha construido un artilugio similar a la cámara fotográfica capaz de materializar objetos, situaciones, esencias, atmósferas… con un fin de captura de imagen fija. Lo que se fotografía es lo que existe.

Los factores externos que rodean las imágenes retratadas, por ejemplo el modo de incidir la luz en el objeto, no son responsables del mero objeto fotografiado aunque sí de la propia escena apresada.

Por otro lado, entender el procedimiento que se sigue para crear imágenes fijas ya existentes no es más que homólogo a guiarse por las pautas que se conocen, a través de las herramientas efectivas y continuando con los progresos que descubrieron la existencia de materiales sensibles a la luz. Cualquiera que poseyera todo este conocimiento podría enfrentarse de modo exitoso al mundo de la fotografía. Pero si se debiera distinguir este trabajo de investigación de otros muchos realizados alrededor de la técnica fotográfica, se encontraría una mayor cercanía a los ***significados*** que se confeccionarán en la captura de la célebre imagen fotográfica, además de una omisión de todas las incluidas anteriormente, aunque innegablemente connatural al método irremediablemente necesario en la creación y composición de las imágenes.

Para que se proporcione el *significado* es necesario, al menos, acogerse a alguna de las teorías de la comunicación. Saussure (1945) habla de emisor, receptor, canal, mensaje y código. Si no existe algún elemento contenedor de información, no podrá jamás ser transmitido ni lanzado a través de los diferentes medios necesarios para hacer llegar el mensaje al receptor. También es apropiado conocer el conjunto de signos utilizados por el fotógrafo para convertir la imagen en significado.

El proceso de comunicación de la imagen no consiste tan sólo en encontrar las herramientas que conducen a trasladar el mensaje, sino también al propio proceso de transmisión. Posicionarse frente a lo que podría ser el contemplador de la imagen y constructor de conclusiones es un buen ejercicio para comenzar con el procedimiento que todo fotógrafo acomete para elaborar las imágenes deseadas.

Baudelaire y Lady Elisabeth Eastlake[26] ofrecieron apoyo e impulso a un nuevo concepto visual que poco o nada tenía que ver con el tradicional lenguaje de las artes. Se vincula el espacio comunicativo con la forma de concebir las relaciones

[26] Lady Elisabeth Eastlake (1809-1893): Crítica e historiadora de arte británcia, muy influyente en esferas intelectuales de la época, además de primera escritora mujer en el periódico literario y político *London Quartery Review*.

interpersonales y objetuales, con el mundo científico y lógico que pretende como fin último la verificación absoluta (Eastlake, 1857). Se establece como forma novedosa y original el desplazamiento de personal fotográfico a puntos estratégicos que cubriesen eventos con repercusión desde el punto de vista informativo, siendo los pioneros William Fenton, Alexander Gardner, Thimothy O´Sullivan (Newhall, 2002).

Rhétorique de l´immage (Barthes, 1964) enfatiza la denotación dentro de la connotación que aparece en la imagen fotográfica como sistema único de significación, que a pesar de omitir el propio código en sí es capaz de proporcionar irrealidad a la realidad. E incluso el replanteamiento sobre la vida y la muerte en la fotografía es cuestionable y fuente de gran dilema existencial (Legido, 2001), al observar que una cierta suspensión conceptual determina si la fotografía es vida paralizada, es muerte anticipada o simplemente paradójica consecución de acontecimientos temporales registrados sin una carga emotiva capaz de cuestionar más allá de lo parcialmente observado.

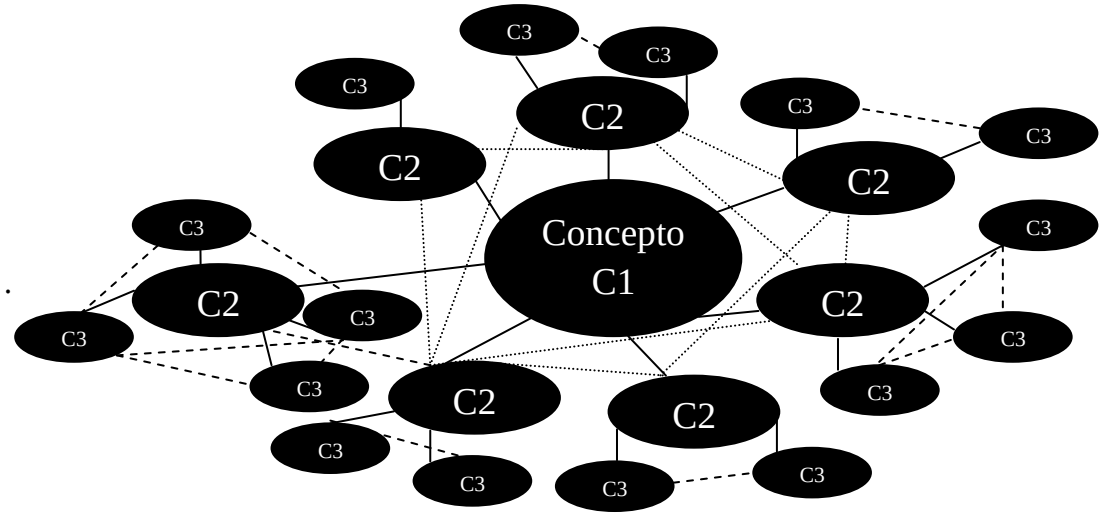
Concebir un estatus de la fotografía como intrínseca a la idea de la *apariencia* supone una carga de mayor grado de visibilidad que si se hiciera a través del concepto *presencialidad*. El escondite que alberga la parcela de lo *superficial* está ubicado en el interior de lo *aparente* y, a pesar de ser un objetivo ciego la fotografía es contenedora de una verdad extra obtenida tras una profunda reflexión. La absoluta veracidad con la que se reproduce la realidad a través de los componentes químicos y normas físicas y específicas de actuación de la fotografía, representa el *ordenamiento* de la naturaleza (Krauss, 2002) y ofrece un carácter quasi documental. Tanto Krauss (2002) como Barthes (1964) establecen que la construcción del discurso visual estará condicionada por el propio lenguaje; entonces *¿por qué no establecer y materializar un paralelismo consensuado repleto de normas específicas de actuación, en cuanto al discurso fotográfico se refiere?*

Recuperando la obra de Saussure uno se percata de que el signo siempre sustituye conceptos ausentes, por ello la *ausencia* es adyacente al *signo*.

Incluso algunos críticos de arte como Allan Sekula[27] apuestan por la conexión existente entre la cultura y la sociedad, la apariencia veraz de la esencia o el ocultismo social en las relaciones humanas al igual que en la imagen fotográfica. La diversificación conceptual del soporte capaz de retratar momentos acontecidos ayuda a comprender un área que se concibe primeramente como resultado de la experimentación físico o químico-científica, pasando por el descubrimiento de la herramienta capaz de generar productos de entretenimiento visual o creativos, para finalmente arribar en un mecanismo crítico de las sociedades de consumo, de sus desigualdades, de lo efímero o

[27] Allan Sekula (1951): Crítico de arte y escritor norteamericano, especialista en fotografía. Introduce el concepto *capitalismo* y *globalización* a la era de la imagen. Postula ciertas actitudes críticas que vincularán la cultura visual a la concepción de conciencia responsable de la humanidad.

de lo perdurable. **Derrida**[28] establece (2005) que la lógica de **Peirce** no constituye ningún tipo de conexión con el *símbolo*, a pesar de que afirma que sí que aparece el símbolo como base fundamental de su funcionamiento. Peirce no concibe dos mundos diversos que separen la imagen fotográfica real de su representación. El símbolo no existe porque realidad y representación están presentes en el mismo concepto y por ello la estructura que contendría cada una de las denominaciones en primera instancia derivaría de anteriores conceptos y posteriormente asumiría las ramificaciones significativas que darían explicación al término mismo. A su vez estas contendrían otras divergencias con apariencia *quasi neuronal*, donde el limitado final jamás se produciría. Esta ecuación lógica que Pierce bautizó como *Semiosis ilimitada* establece una tranquilizadora conexión entre los símbolos y sus definiciones, entre los significantes y sus significados.



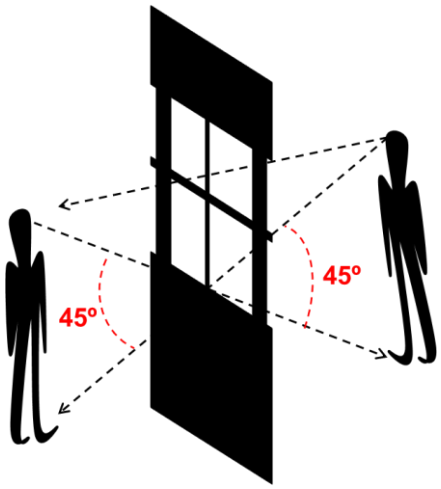
Una de las certezas más absolutas es conceder al ojo humano la capacidad intermediadora entre sujetos y elementos observables. Consigue establecer un punto de conexión con la realidad o irrealidad, es decir, lo sensible al sentido de la vista. El primer contacto que se percibe entre el recién nacido y el objeto es el visual. En ocasiones el método explicativo o argumentación de lo sucedido es incomprensible, sin embargo pertenece a la condición natural e innata que el ser recibe de modo genético desde el momento de su nacimiento.

Los avances técnicos en la fotografía permitieron acercar al hombre al universo científico más minúsculo y aparentemente se trataba de un honesto reflejo del pasado, del presente e incluso en ocasiones el futuro; la microfotografía establece una capacidad mayor que la del propio ojo, donde por ejemplo la lejanía de la luna puede ser confundida y parecer que se encuentra a escasos kilómetros de separación. La propuesta entonces circunda un novedoso concepto: la emoción suscitada a través de la captura. Como el sentido de la vista vaticina a priori todos y cada uno de los pensamientos que

[28] Jacques Derrida (1930-2004): Filósofo francés que elabora una semiótica basada en la deconstrucción. Su obra se vincula al Postestructuralismo y al Postmodernismo filosófico del siglo XX.

más tarde invadirán el sentido de la percepción, entonces es justo establecer una relación directa entre ambas partes encargadas de componer el proceso cognitivo.

En otra posición se sitúa el *sistema lingüístico*, capaz de generar una materialización de esos pensamientos que ya formaron parte del proceso comunicativo anteriormente mencionado. El propio acto de *contemplación* es voluntario, a pesar de que la acción vinculante de razonamiento con imagen es impuesta y la libertad de la misma es justa y necesaria. La experiencia de cada ser individual forma parte de sí mismo, será única e influirá de forma decisiva en el modo de actuar frente a las imágenes que son retratadas de una realidad absoluta aunque cuestionable. Siguiendo esta línea, resulta de especial interés aceptar el *principio de reciprocidad*, es decir, que según el punto de visión con el que se observa desde una ubicación concreta, se estima que la medida del ángulo de visión enfrentado es exactamente el mismo.



La ventaja que esto provoca a la vista sitúa al fotógrafo en una posición privilegiada, donde podrá ser observado sin ser visto, siempre que se establezca una localización adecuada y apropiada a la situación y propósito. Ya que la cámara no adquiere dicha característica natural e innata, al menos podrá comportarse como prolongación del ojo (Berger, 2000)

A pesar de que las imágenes que la cámara recoge pueden llegar a ser consideradas como meras reproducciones procedentes de la realidad inmediata, la nueva ubicación y posición que ocupan, es decir, el soporte fotográfico, tienen más que ver con el punto subjetivo del retratador que con el del objeto retratado. La simple y llana elección del tema o el propio encuadre que el fotógrafo escoge poseen una especial cercanía con el modo de ver básicamente. Y lejos de intentar omitir los cánones que han marcado las tendencias de la belleza tradicional (Berger, 2000), surge un nuevo modo de concepción estética donde la pérdida de objetividad da un paso al presente excluyendo al pasado pero evitando el enfrentamiento entre ambos. Un ejemplo de ello sería la desemejanza entre el visionado de un paisaje fotográfico y la contemplación de un cuadro del renacimiento.

•Belleza	•Forma
•Verdad	•Posición
•Genio	•Gusto
•Civilización	•……

En la primera, el receptor u observador de la obra se situaría en el escenario del *paisaje* recreando un momento determinado y experimentando la misma sensación que le transmite su advertencia. En la segunda imagen se posicionaría en una determinada época histórica.

¿Qué ocurre cuando la alusión al pasado histórico también se replantea de modo intrínseco y fotográfico, provocando igualmente la presencia del espectador en la misma obra como ya planteaba Jeff Wall?



La alegoría narrada obliga a la perdurabilidad de la obra que, en término actuales establece una rememoración directa y una vinculación del presente con el pasado de ambas obras. No posee ninguna dirección tan primordial en la misma como la de simplemente conectar un recuerdo con una información reinterpretada y versionada, que en este caso ayuda a justificar la segunda de las propuestas conceptuales que el autor pretende coordinar entre emisor y receptor. La imagen superior (Jeff Wall, 1993) representa la imagen inferior *A sudden gust of wind* (Hokusai, 1832).

Imagen 129. A sudden gust of wind (After Hokusai). Adaptado de J. Wall, 1993. Recuperado en mayo, 2013, http://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-a-sudden-gust-of-wind-after-hokusai-t06951

Imagen 130. A sudden gust of wind. Adaptado de Hokusai, 1832. Recuperado en mayo, 2013, http://clg-bernica.ac-reunion.fr/spipsvn/Les-Continuites

El original sentir fotográfico se desvía una vez y reiterando su tendencia hacia el estudio de las emociones más que a las técnicas estéticas marcadas se puede considerar un panorama visual actual que roza y captura la esencia de la composición, contempla el proyecto concebido como unidad y articula una tendencia hacia universos poéticos capaces de crear otros submundos paralelos y repletos de significación. La trascendencia de este acontecimiento posiciona al fotógrafo en un marco controlador emotivo.

La imagen fotográfica no es más que una porción arrancada de la realidad, sin ningún tipo de explicación aparente y emisora de información limitada. La escasez de recursos que actúan en esta presentación de la *verdad* no hace más que permanecer en un plano cien por cien visual y aparentemente objetivo. No existe referencia alguna al resto del sentir humano; olfato, tacto, gusto y oído. Sin embargo, es capaz de reproducir

una escena de modo mucho más fiable de lo que lo haría el propio ojo. La curvatura que ofrece en la imagen bidimensional conseguida desde el sentido de la vista, tan sólo se logra utilizando un objetivo gran angular que cubra 180 grados de ángulo de visión (ojo de pez[29]).

"El concepto de escritura debiera definir el campo de una ciencia" (Derrida, 2005, pág.37) define perfectamente el modo en el que la construcción de cualquier tipo de escritura, sea visual o lingüística, tendría que comportarse durante la elaboración del mensaje. Atribuir una metodología o ecuación formalizada a la fotografía, y previamente vinculada al significado del mensaje, constataría una vez más que la *ciencia matemática* aún persiste a pesar del rechazo de la comunidad científico-natural. Del mismo modo que la ciencia se nutre del lenguaje para evidenciar aquello indagado, las artes visuales igualmente lo harán. Ahora bien, la imposibilidad física de llevar las palabras a un marco tangible hace que la estrategia del artista resida en la importancia del signo como preámbulo del significado. La presencia de las estructuras que componen el mensaje ahí debiera aparecer, pero *¿cuál es el modo?*

Aristóteles afirmaba que "los sonidos emitidos por la voz son los símbolos de los estados del alma, y las palabras escritas los símbolos de las palabras emitidas por la voz". El artista de la imagen fotográfica ofrece capturas tomadas a partir de la máquina fotográfica y por lo tanto exhibe su esencia más íntima, pero a su vez los objetos que componen dicha realidad retratada conformarán un conjunto de significados inherentes al alma de la fotografía.

2.5.2 Qué es la técnica fotográfica

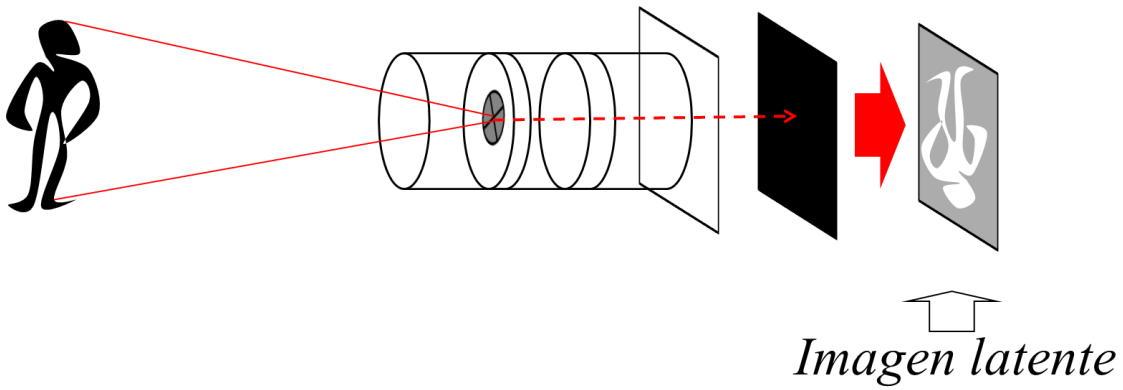
Los conceptos requeridos para poder desarrollar la actividad como fotógrafo no precisan de una gran destreza específica, sino más bien servirán de hilo conductor entre la herramienta capaz de capturar la imagen y la sensibilidad del momento.

Es imposible desvincular la sección técnica a la hora de elaborar cualquier proyecto concerniente al estudio de la imagen fija sin embargo, y a diferencia de lo que grandes expertos puedan considerar, la verdadera y dificultosa tarea no reside en su destreza sino más bien en la capacidad de narrar insólitas historias a través del limitado uso de elementos, circundados principalmente por las cuatro paredes del encuadre (Langford, 1980).

[29] Ojo de pez: tipo de objetivo fotográfico que produce una distorsión visual provocada por el amplio ángulo de cobertura que posee. Se incluye dentro de la tipología de *Gran Angular,* pudiendo llegar a cubrir 180 grados de visión. Corresponde a los objetivos que se encuentran entre los 9 mm máximos de longitud focal.

La fotografía debería estar más cerca de la literatura y del arte dramático de lo que uno mismo puede llegar a pensar. Precisamente la esencia que esconde debe responder a las mismas necesidades de quien se enfrenta a las palabras o a la escena misma de ejecución de los hechos. La gran ventaja de la máquina de captura es el tiempo solidificado, la observación como consecuencia del detenimiento espacio-temporal y la conexión que implica al espectador con el narrador. El sentido común y la contemplación de los hechos envuelven un análisis mucho más exhaustivo de la realidad y devuelven una mirada similar a la precedida por el autor de la imagen. La imagen fotográfica se comporta de modo educado en según qué contextos y consigue reaccionar de modo nefasto y vengativo cuando no se le devuelve la razón que exige. Es por ello de suma importancia la buena práctica y la correcta reproducción de la realidad. El funcionamiento del artefacto encargado de atrapar y no dejar escapar el momento decisivo es denominado *cámara fotográfica*. Cualquier partícula necesaria para una provechosa acción establece un nivel respetuoso de la misma, y por ello una omisión de esta es considerada entre la comunidad de expertos de la imagen como extremada ignorancia, inaceptable para todo aquel que quiera adentrarse en el maravilloso océano de la representación visual.

Como básica definición, la esencia de la fotografía se puede resumir en pocas palabras: método de producir imágenes. Desde que la imagen capturada se instaura en la sociedad no se puede obviar la presencia de la *luz* como principal herramienta encargada de realización de trazados. La escritura esta vez se realiza a través de formas abstractas, no tan precisas aunque demasiado poéticas y repletas de significación. El trayecto que el objeto debe seguir antes de verse plasmado en una superficie sensible a la luz, variará en función de importantes factores como la distancia y la luz. Una vez estimado dicho concepto atraviesa objetivo, lentes, diafragma y obturador para ulteriormente establecer la *imagen latente*. Una tipología de estructura visual que permite vislumbrar aquello que aún no existe o lo que el cazador de imágenes ya se encargó de encuadrar.



El proceso que prosigue es el encargado de revelar la imagen a través de procedimientos químicos. Si se desease trasladar la causa y el efecto de la imagen a fija y capturada, el proceso técnico y la conclusión ejecutada en forma de representación visual aún por materializar a través de un lenguaje de los signos susceptibles de

convertirse en piezas poéticas, se podría observar entonces que la diferencia entre ambos terrenos es tan mínima que cualquier tipo de gramática lingüística podría comportarse de modo paralelo e incluso respetando idénticas reglas de actuación.

Se va a proceder a realizar un experimento comparativo entre el propio modo de continuación de las dos grandes áreas que competen a la esencia de este trabajo de investigación: **Arte controlado** y **Técnica fotográfica**.

Si se determinan los factores propios y necesarios para hacer funcionar al sistema técnico de captura de imagen fija del mismo modo que se hizo en el *manual de fotografía* (Jakobson, 1996), entonces se van a dar los siguientes:

1. **Estructuración de la imagen fotográfica**: Distribución de los elementos en la imagen y discriminación de aquello que no tiene presencia. El fotógrafo se comporta como único responsable del punto de vista de la toma, de la posición de la cámara, del ángulo de visión, del enfoque y de los desenfoques según el grado de importancia que considere en cada uno de los elementos y para una lectura final predeterminada y controlada por él mismo.

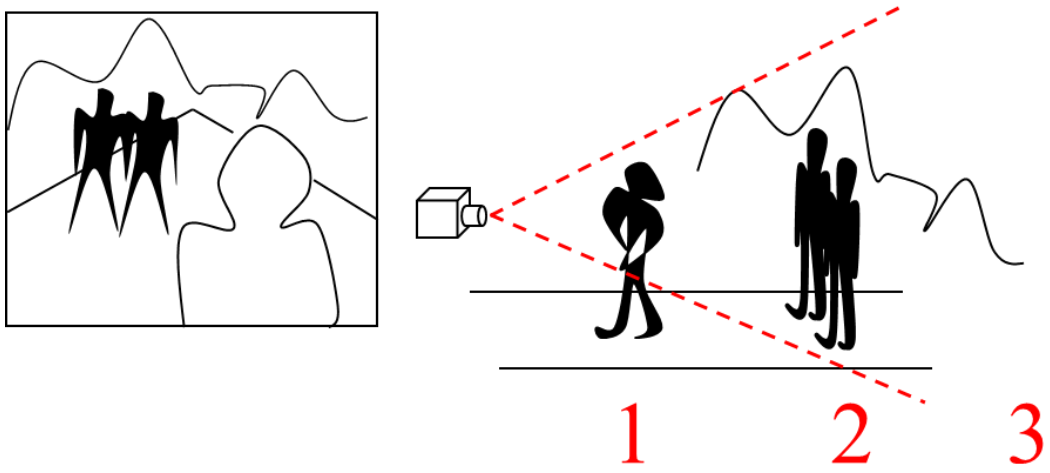


Figura 111. Estructuración del espacio
Fuente propia

El fotógrafo determina en esta imagen la posición de cada una de las piezas que forman parte del entramado visual según la relevancia que tengan en el discurso, al igual que la especificación de la óptica u objetivo, que establecerá una relación directa entre el ángulo de visión, la distancia del objeto a la cámara y el objeto principal con el resto de los objetos, además del control de la zona nítida o a foco (profundidad de campo).

2. **Iluminación**: La fotografía precisa de *luz*, por mínima que esta sea, para su propia existencia. La carencia de la misma revierte directamente en ausencia u omisión de información visual y por ello el fotógrafo huirá absolutamente de la oscuridad total. El matiz emocional que se vislumbre en la imagen será en gran medida debido a la actitud lumínica y al trazado que parta del objeto y finalice en el plano focal.

El fotógrafo selecciona el tipo de luz que más se adecúe a sus expectativas y al contenido premeditado del mensaje. La naturaleza siempre ofrece los mejores escenarios lumínicos y la tecnología, por el contrario, trata de imitarlos para de este modo facilitar la labor de directores de fotografía y expertos de la recreación visual. Son cómodamente más controlables.

3. **Conformación de la imagen**: Los objetos introducidos en un escenario delimitado por el encuadre que el visor indica son los que en última instancia deben ser fijados en la superficie sensible a la luz. La información es recogida por la misma y más adelante se podrá observar la imagen fotográfica para así concluir el proceso en la impresión o exhibición.

4. **Ciclo de vida de la imagen**: Los primeros conceptos que precedieron a lo que hoy se conoce como *fotografía* fueron introducidos en un periodo alejado de la actualidad, durante el que apreciar la trayectoria o *propagación rectilínea de la luz* fue un impresionante descubrimiento, que sin embargo, tuvo que permanecer anclado en el pasado para ser desarrollado. Encontrar una imagen invertida en la parte opuesta a la abertura por donde dejaba pasar la luz no fue más que el origen del entendimiento del funcionamiento del ojo humano. Y sin embargo, la verdadera revelación fue el hallazgo de un material capaz de reaccionar a la luz y convertir su estado en otro muy diverso, transformado y que dejaba entrever una imagen capturada con nitidez.

2.5.3 Diversas dimensiones de la imagen fija

Encontrar un delicado espacio de realidad en la imagen fotográfica es homólogo a cuestionar a la naturaleza como fuente de vida y principio universal de todas las cosas. El formato que desde sus orígenes ha escogido la imagen capturada ha ido variando y sería demasiado complicado constituir una única trayectoria de actuación que sirviese para establecer una unívoca definición de la misma. En primera instancia se sitúa en un plano meramente reproductivo, que más tarde se transformaría en un simple referente gráfico repleto de significación.

En ocasiones esto puede provocar cierto desconcierto y desorden temático, debido a la mezcla genérica que experimentan las imágenes incapaces de ser encasilladas en un área determinada. Ciertas campañas publicitarias que se comportan como tradicionales *still life*[30], tal vez por su apariencia estética o tal vez por el contenido, erigen una relación genérica (referente al género), amplia y no excluyente de variedad, ahondando en la amplitud del género definitorio y ampliando el universo significativo.





Imagen 131. *Triangle and Red Eraser*, New York. Adaptado de Irving Penn, 1985 (Penn, 2001)
Imagen 132. *Cuttlefish, New York. Adaptado de I. Penn, 1996 (Penn, 2001)*

Ciertos artistas como Warhol o Dalí fueron capaces de burlarse de la paradójica limitación de un área del conocimiento caracterizado por la libertad de expresión como es el arte, sin ser demasiado incierta la teoría que establece que *la categoría ordena el pensamiento y acelera la creación fotográfica*. No considerar el recorrido y el camino de las imágenes puede confluir en un alejamiento considerable, capaz de afectar a la repercusión social del impacto de la obra capturada.

En cualquiera de los ejemplos arriba observados se aprecia una notable cercanía a las artes, y adopta la forma tradicionalmente denominada *naturaleza muerta*. Por lo

[30] *Still life*: Comúnmente, y siguiendo la norma artística, su denominación más simple es *bodegón.* Establece el protagonismo en los objetos inanimados y en las formas que se construyen a través de los objetos, luces y sombras. Históricamente ha sido contemplada como una de las propuestas de género pictórico. Hoy la fotografía retoma cierta categoría y transforma las herramientas necesarias a pesar de la similar apariencia.

tanto, la fotografía es apta para registrar una diversidad categórica importante y extirpa o erradica la limitación que la sección específica exige en el entramado artístico pero nunca equivalente a esta disciplina. A pesar de encontrar cierta simetría con el arte, la imagen fotográfica observa a sus antecesoras *pintura* o *escultura* desde una perspectiva de mayor amplitud contemporánea y no tan sujeta a convencionalismos inmemoriales y centenarios.



La evolución del arte y el contexto puede producir y empujar a la transición de géneros debido a los agentes externos que envuelven el significado. Posiblemente nunca se definió como tal la existencia de una categoría fotográfica relativa al periodismo y sus imágenes, denominada *fotoperiodismo,* a pesar de que sí que existió el arte de comunicar a través de palabras e imágenes que enfatizaban y dotaban de veracidad a la información. El *arte fotográfico* fue uno de los pioneros en recurrir a un instrumento de captura de realidades que, a diferencia de considerar su verdadera razón de origen, poseyó la habilidad de generar un significado añadido que sobrepasaba cualquiera de las expectativas imaginadas hasta el momento por sus creadores y estudiosos de la materia.

Imagen 133. Bote de sopa Campbell con abrelatas (vegetal . Adaptado de Andy Warhol, 1962. Recuperdo en mayo, 2013, http://www.otrastardes.com/2010/10/12/londres-christies-lanza-exposicion-de-obras-de-warhol-antes-de-subastarlas/

La necesidad de posicionar a cada tipo de fotografía en una sección u otra es debida en gran medida al **factor espera** del receptor. La figura del espectador requiere cierto *nivel de ordenamiento* en las imágenes mostradas, que en ocasiones son adheridas a su pensamiento por la ubicación contextual en la que se encuentra y que conducen su intelecto hacia el área de especialización donde en ese momento la fotografía está siendo tratada. Un ejemplo de ello serían los siguientes registros:

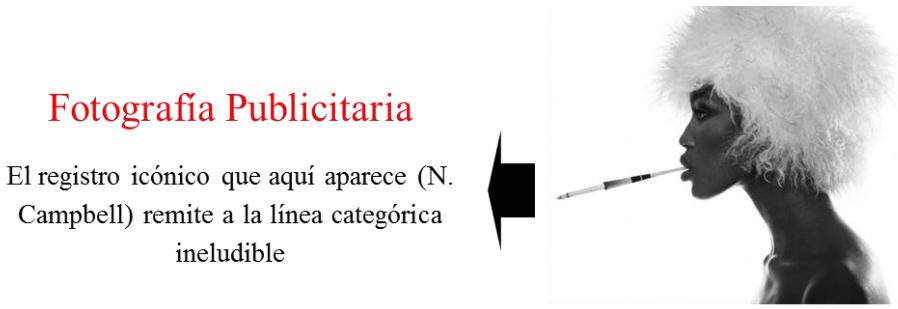


Imagen 134. Naomi Campbell, Vogue Italia. Adaptado de M. Compte, 1994. Recuperado en mayo, 2013, http://www.michelcomte.org/index.php/fashion.html#/32/9583, Naomi Campbell, Vogue Italia 1994



Fotoperiodismo

Las referencias visuales y los elementos perfectamente medidos para la confección del mensaje indican que se trata de una tipología visual cercana al retrato social

Imagen 135. Serie Etiopía. Adaptado de J. M. Castro Prieto, 2009. Recuperado en mayo, 2013, http://www.castroprieto.com/libros/etiopia/

La categorización puede estar determinada por los contenidos decretados, sin embargo no será la única razón de su existencia. También podrá estar descrita por la elección técnica del fotógrafo, en cuanto al formato físico se refiere. La ausencia de color o blanco y negro, la presencia de tecnologías de ultimísima generación como 3D, medio formato, 35 mm, gran formato, retrato, paisaje… Todos y cada uno representan una misma unidad encabezada por una base significativa; la fotografía. Establecen un recorrido guiado y sin espacio para la incoherencia temática. Cada uno de los pasos tomados por el fotógrafo para su elaboración deben estar bien justificados y argumentados.

El mero hecho de que la disciplina fotográfica esté perfectamente diferenciada y con diverso nivel de importancia hace constatar que el verdadero propósito de la captura de la imagen aún está lejos de estar dominado por el ofrecimiento estético o supeditado absolutamente a la apariencia visible del mensaje explícito. Los receptores demandan propuestas atractivas a la vista y que conduzcan a la reflexión, por ello la distinción que se ofrece es la siguiente (Picaudé & Arbaïzar, 2004):

Distinciones funcionales	**Distinciones Referenciales**	**D. Funcionales+Referenciales**
Fotografía publicitaria	Naturaleza muerta	Ensayo fotográfico
Fotografía científica	Fotografía de desnudo	Fotografía familiar
Fotoperiodismo	Fotografía submarina	Reportaje fotográfico
Fotografía artística	Fotografía erótica	Fotonoticia

La evidencia de la totalidad fotográfica diseccionada en diversas vertientes asiste a un acontecimiento que no sólo contempla la realidad del arte y su concepto estético, sino que más bien trasciende la frontera de la realidad y la representación para así asumir todo un entramado visual que va desde la parte más reflexiva, representativa y embellecida a la meramente gráfica y de escasa representación. Ambas contemplan y controlan cada uno de los elementos que más tarde serán recogidos y enmarcados en el material fotosensible. Estética y lenguaje funcionan de modo independiente, aunque de forma conjunta construyen el discurso narrativo.

La estabilidad y solidez que demuestran las disciplinas artísticas tradicionales, como la literatura o la pintura, con respecto a las raíces que constituyen cada una de las categorías o tipología verifican aún una debilidad de la fotografía, tal vez acaecida por la escasa duración en el tiempo.

Las diferentes **teorías de la percepción** que recientemente trabajan con la imagen, su significado y el modo de recepción del espectador estiman que a pesar de la diferencia cultural y educativa que tienen todos y cada uno de los pueblos que habitan la Tierra, se comparte una realidad común que establece una similar construcción del universo:

- Distinción entre sustancia y propiedades
- Objetos inanimado/animados
- Inmediato reconocimiento de ciertas expresiones corporales

La gran diferencia entre Oriente y Occidente con respecto a la **valoración del arte**, y por lo tanto la fotografía, se adhiere a este mismo concepto y es en gran medida aquello más fundamental; uno representa una exclusión del tradicional arte para dar paso al nuevo modelo, pero al mismo tiempo hará coexistir la idea clásica con el novedoso pensamiento renovado. Mientras que en Oriente, tras concebir un nuevo ideal poético no sólo no se contempla una repentina desaparición del ya existente sino que lejos de ello se consideran ambos bajo una perspectiva de la *acumulación*, es decir, enriquecer el saber acontecido con la novedosa aportación. En Occidente tan sólo se da cabida a una única tipología, *antigua o moderna*. Se concibe la evolución artística como una reflexión corregida de la anterior y cada una de las teorías ya pertenecientes a lo ya acontecido forman parte del mismo pasado.

Aristóteles precisa de la categorización para esclarecer su pensamiento y ofrecerlo de modo ordenado aunque conectando cada una de las secciones entre sí (*lógica, retórica, poética*). A través del género se confronta lo real con la existencia objetiva de todas las cosas, es decir **Realismo** vs **Nominalismo**. La fotografía sin embargo posee las dos propiedades que en cierto momento pueden desafiarse:

1. Fotografía que pertenece al mundo de lo *real*
2. Fotografía que pertenece al mundo de la *representación*

Se considera de enorme relevancia establecer la categoría fotográfica y así poder interpretar más que catalogar. El fin último de la clasificación del género fotográfico no es ordenar, estructurar o sistematizar sino deducir el universo connotado, la reflexión premeditada y la función emotiva que provoca en el espectador. Por ello conviene comenzar a exhibir la fotografía como una compleja actividad semiótica que debe ser desglosada desde diferentes puntos de vista. El primero y tal vez el más relevante se trata de la conexión que se establece entre comunicación-signo-fotografía. La localización y punto de ubicación de la escena determina un efecto de menor o de mayor carga simbólica. Todo ello es fruto de la herencia obtenida por las bellas artes y de la educación cedida a los receptores, que dependiendo de su grado sensitivo y cognitivo estarán capacitados en mayor o menor medida para cierto proceso asociativo entre fotografía e historia tradicional del arte.

Los géneros fotográficos se diferencian de la tradicional tipología artística, ya que añaden ciertos matices inalcanzables para cualquiera de las disciplinas de la creación artístico-emotiva. Los que influyen y repercuten en mayor medida en la expectación popular son los siguientes.

2.5.3.1 Fotoperiodismo

El final del siglo XIX estuvo determinado por una serie de acontecimientos que contribuyeron al establecimiento de una nueva perspectiva social, política, económica… La industrialización se instaura de lleno en una sociedad sedienta de cambio y para ello qué mejor que la inversión en comunicaciones, que cambiaría la transmisión y divulgación de conocimiento. *Graham Bell* inventa el teléfono en 1876 y la red de ferrocarriles comienza a ser verdaderamente relevante, con sus cerca de 400.000 kilómetros. Es entonces cuando en 1880 se publica la primerísima imagen fotográfica en un diario, el ***Daily Herald*** de Nueva York, que pasará a la historia por ser quien ofrezca una reproducción puramente mecánica. Como con cualquiera de los avances técnicos que se implantan en la sociedad, debe pasar algún tiempo hasta poder instaurarse definitivamente de forma normalizada, por ello no es hasta 1904 cuando aparecen de nuevo las imágenes en un formato periódico. Esta vez se trata del ***Daily Mirror***, que recurre a la fotografía como único soporte ilustrador de sus páginas. Le seguirían otros como el ***Daily News***.

Algunos personajes relacionados con la fotografía como **Roger Fenton** o **Matthew B. Brady** realizan desde 1855 un primer acercamiento a lo que podría ser del equivalente denominado *fotoperiodismo*. Utilizando un primer evento como la Guerra de Crimea, se ofrece una visión un tanto distorsionada y modificada de la realidad que envuelve los horrores de un conflicto bélico. Las imágenes estáticas y materializadas a través de placas previamente emulsionadas con materiales fotosensibles son las únicas capaces de representar escenas más propias del retrato preparado que de la captura del

momento. M. B. Brady y sus colaboradores, como **T. O´Sullivan,** sí que realizan una labor de mayor grado de objetividad, ofreciendo al lector escenas de horror. Son comunes los escenarios donde la muerte y demás consternaciones no dejan de ser más que un afán por alcanzar la verdad y la objetividad.

Un retrato que hoy podría llegar a ser considerado un tanto sensacionalista, pero que sin embargo el fotógrafo **Weegee** fue capaz de representar de modo elegante y repleto de cierta poética a través de ciertas escenas violentas, consistió en fotografiar escenas útiles para la resolución de casos y pesquisas policiales. Copó el trabajo nocturno que se desarrollaba en un Nueva York deprimido y criminalizado por bandas corruptas (Dowling, 2012) que abundó en los primeros años del siglo XX, llegando incluso a instalar un sistema de comunicación directa con la policía.

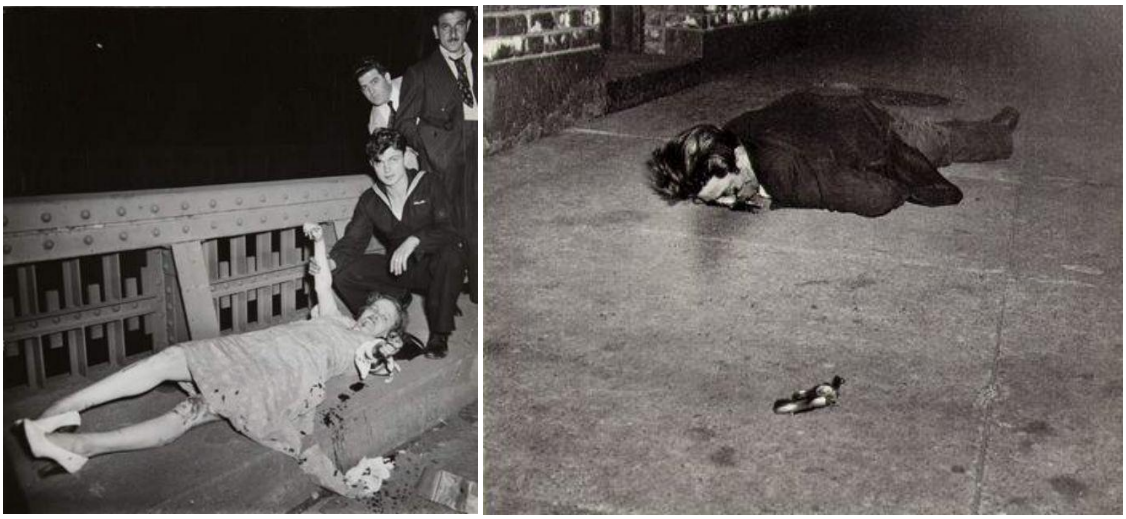


Imagen 136. Adaptado de Weegee.
Recuperado de mayo, 2013, http://theworldofphotographers.com/2012/02/27/fellig-arthur-aka-weegee-photographer/

Imagen 137. *Pistolero muerto por policía de franco en el 344 de Broome Street*.
Adaptado de Weegee, 1942.
Recuperado de mayo, 2013,
http://www.madrimasd.org/blogs/documentacion/2009/04/10/116200

Lewis Hine fusionó su formación en sociología con la captura fotográfica, desarrollando una labor reivindicativa en defensa de los derechos de los menores y la precariedad laboral a la que se veían sometidos. El doble abuso al que habitualmente se exponían los menores produjo un gran impacto mediático a partir de la exhibición pública que se hizo del material capturado. Fue capaz de remover la conciencia de todos los norteamericanos y la fotografía, por vez primera, realiza una de sus grandes hazañas; consigue modificar la legislatura que regularizaba y liberalizaba injustamente el trabajo y a los trabajadores.



Imagen 138. Explotción infantil. Adaptado de Lewis Hine (Panzer, 2002)
Imagen 139. Explotción infantil. Adaptado de Lewis Hine (Panzer, 2002)

Desde el nacimiento de la imagen fija el cambio que se ha ido produciendo ha sido un tanto escaso, básicamente apreciable en un momento de evolución tecnológica considerable pero de relativa importancia por otro lado (Cartier-Bresson, 2009). La única diferencia seguramente sea la mejora de los sistemas que lo componen, la sofisticación que se ha ido produciendo para una captura del natural, mucho más adecuada. Sin embargo el único instrumento que difiere entre unos fotógrafos y otros es la propia cámara fotográfica.

Es necesaria una gran capacidad emotiva donde el cuerpo y el alma del artista y de la propia cámara fotográfica se impliquen en aquello que están percibiendo, siempre bajo un fin muy concreto de captura. La imagen real forma parte de un entramado tan intrínsecamente vinculado a las emociones del ser humano que el simple modo de recibir la información a través del sensor visual será comprendido de una forma u otra según varios parámetros:

(a) Educación visual del receptor de la imagen

(b) Nivel sensitivo del observador

(c) Capacidad de reproducción o materialización del escenario mental

Todos los registros visuales recogidos a lo largo de la vida van a ser decisivos para el desarrollo y la ejecución de la profesión del fotógrafo. Poseer una sección mental de almacenamiento con esta clase de registros ayudará para la disposición de herramientas vinculantes a las fotografías y a la sensibilidad ofrecida en todas y cada una de las versiones gráficas que establecen una realidad matizada, con elementos existentes y absolutamente carentes de modificaciones o manipulaciones. La sensibilidad del observador frente a las situaciones extraordinarias será el arma más potente, sumada a la destreza técnica, que pueda obtener quien decida dedicarse al fotoperiodismo. Uno de los ejemplos más estimulantes son aquellos que presentan y premian las mejores fotografías publicadas en medios impresos.





Imagen 140. *World Aquatics Championships*, Shanghai, China. Segundo premiado en World Press Photo 2012. Adaptado de A. Pretty, 2011.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.worldpressphoto.org/photo/2012-adam-pretty-sps2-ak

Imagen 141. Serie *Welcome Home, The Story of Scott Ostrom*. Pulitzer award, 2012. Adaptado de C. F. Walker.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.pulitzer.org/works/2012-Feature-Photography

Cabe incidir en la idea de la enorme relevancia de la sensibilidad para reconocer los momentos determinantes, como la correcta utilización de la herramienta que se encarga de concluir con el procedimiento de la propia captura fotográfica. La habilidad adquirida a través de la experiencia del fotógrafo dotará a este de gran velocidad al apretar el disparador de la cámara. La madurez se comportará en esta profesión como la piedra angular que determine la profundidad temática y la selección del limitadísimo encuadre final.



Imagen 142. Serie *Welcome Home, The Story of Scott Ostrom*. Adaptado de Craig F. Walker.
Recuperado en junio, 2013, http://www.pulitzer.org/works/2012-Feature-Photography

Figura 112. El encuadre final
Fuente propia

La sensibilidad necesaria para desarrollar la profesión de fotoperiodista no es fácilmente mensurable, pero es sabido que no todos los espectadores se van a enfrentar a ella de la misma manera. Los significados, casi en ningún caso, se encuentran de modo cerrado o excluyendo otras segundas intenciones pero posiblemente cada ser individual recibe una serie de estímulos que contrastan con su propia experiencia personal.

La **educación visual** es el factor de mayor relevancia que a través de las imágenes fotográficas determina la velocidad en la extracción del supuesto significado o simplemente en la determinación de su existencia dentro de la imagen fija. Según Baeza es la duración de su estudio (2001). La objetividad en los análisis fotográficos resulta de poco rigor científico y desde este estudio la recomendación versa en torno a la mera descripción, por parte del crítico que desempeñe esta labor. Nada ni nadie está en posesión de la verdad absoluta y mucho menos sin ser el propio autor de los hechos. Este trabajo de investigación se centra en la verificación del *significado poético abierto*, es decir, el reconocimiento del poema y las posibles razones de ello. Prueba de esto son las aportaciones o los intentos por consensuar los significados de la lectura y construcción de la obra de arte a través de la implicación de los convencionalismos políticos, sociales, económicos que otorgan un valor al símbolo equivalente a significados reales (Panofsky, 1970). Establece una oposición y un rechazo absoluto al tradicional **formalismo estético** y a todo el estudio de las formas, entendida como primacía para arribar al contenido de la obra.

Se habla del abuso del lenguaje visual de figuras estilísticas como la *metáfora* o la *metonimia* (Jakobson, 1983), donde la similitud y la proximidad mantienen una relación directa y evidente para el espectador. Es entonces cuando el fotoperiodismo reconoce esta herramienta y decide hacer uso de ella, como si de una disciplina artística cualquiera se tratase (Freund, 2004, pág. 97)

2.5.3.2 Fotografía científica

Más allá de la grotesca belleza encontrada en el lenguaje de la ciencia y en el formalismo que se proclama a través de la exactitud de sus formas y del afán coleccionista de la labor museística, lo cierto es que la importancia de la cámara fotográfica para la documentación científica representa un pilar fundamental, en aras de divulgar conocimiento y convertirse en fiel esclarecedor visual, además de acompañante intrínseco de los postulados con esa misma naturaleza científica (Fontcuberta, 1998).

De enorme belleza aparente y conceptual, asume la responsabilidad de evidenciar todos aquellos dogmas previamente interpuestos por la comunidad científica, para así enriquecer el conocimiento. Comparable a la labor fotoperiodística, rechaza cualquier tipo de manipulación debido a que la presencia de la misma interferiría en su

fin último: la *verdad*. No posee un carácter estético sino más bien científico, es decir, argumenta con rigor lo observado y evidencia el supuesto conformado.

2.5.3.3 Fotografía artística

La diferencia que puede existir entre aquellos que simplemente registran la realidad a través de una máquina fotográfica con aquellos que la admiran y contemplan, es la sensibilidad de localizar la belleza, el sufrimiento activo de las desgracias, revivir emociones y la vinculanción activa con el propio presente, es decir, los denominados artistas de la imagen. No capturan momentos con un fin única y exclusivamente retratista sino que más bien pretenden reivindicar ciertos valores emocionales y que en cierto modo salpiquen al interior del individuo. Pero para esto deben haber experimentado ellos mismo una cercanía real con el individuo, con la sociedad, con los valores que se pretenden instaurar en cualquiera que sea la cultura.

Estas razones, entre otras, fueron las causantes del auge de la fotografía en un siglo XX cargado de nuevas expectativas artísticas y tras haber superado un límite hasta el momento no traspasado. A pesar de que la fotografía se concibe formal y oficialmente en 1839, no es hasta finales del siglo XIX cuando se comienza a plantear un discurso alejado del puramente informativo. Se plantea una conformación elemental de objetos y discursos. La vaga aportación que se hace al respecto no es más que el inicio de lo que más tarde se produciría con la llegada de las vanguardias artísticas a un siglo sediento de modificaciones conceptuales, teóricas que envuelven cinco siglos de arte homogéneo y sin visibles cambios artísticos, sino más bien evolución como resultado de las corrientes anteriores.

Los *años veinte* se comportaron como plataforma de asentamiento artístico y trampolín para la materialización de las diversas formas de concebir el mundo. La primera gran guerra deja como herencia gran dosis de pesimismo y las fuertes experiencias provocan entre los artistas la necesidad de expresar toda la emoción contenida durante la década anterior. Comienzan a florecer grandes iniciativas en el arte como consecuencia del contexto. Prueba de ello es la aparición del surrealismo, se da una contradicción constante sumida en el arte, aparecen directores de cine que revolucionan la imagen en movimiento e incluso capturan imágenes a través de procedimientos arcaicos.



La lectura que Man Ray atribuía a su creación fue producto del azar durante la colocación de los elementos. La escritura resultaba automática. Los procedimientos poco ortodoxos para la creación de este tipo de fotografía funcionaron sin embargo como juego visual determinante para el asentamiento de los diversos e innovadores puntos de vista originales.

Imagen 143. *Rayogramas.* Adaptado de M. Ray, 1922.
Recuperado en mayo, 2013,
http://enigmedemanray.wordpress.com/2013/01/07/los-rayogramas-de-man-ray/

Los *collages* que los dadaístas manufacturan aceptan a la imagen fotográfica como un instrumento más capaz de funcionar como pieza simbólica dentro del discurso de la narración artística. La mezcla de texturas dispuestas de modo completamente desordenado, aunque manteniendo una coherencia significativa hasta entonces, establece entidades cercanas a la ensoñación o a lenguajes oníricos.

El procedimiento que continuó con este tipo de formaciones estéticas fue el *fotomontaje*, que a pesar del sarcasmo que producía llegó a revolucionar a las clases obreras y a funcionar como potentísima arma de persuasión. Cada una de las imágenes que entran a formar parte del mismo posee un significado concreto, pero al ser descontextualizada adquiere un valor completamente diverso. Incluso se comienza a delinear la posible vía lógica de conclusión de la fotografía y de la pintura (Moholy-Nagy, 1969), llegando a vaticinar la función práctica de la primera, entendida como experiencia.



Moholy-Nagy tampoco sabía de los experimentos que estaba realizando su coetáneo Man Ray, sin embargo algo hacía presagiar que las diferencias entre ambos eran bastante evidentes. Mientras Ray determinaba el efecto casual de cada uno de sus elementos para Moholy-Nagy, las piezas del discurso visual conformaban una narración muy madurada donde el cálculo de sus posiciones se alejaba bastante de la improvisación o del mismo azar. La búsqueda por la tonalidad exacta, los grises concretos y la pureza de los blancos le llevan a un estudio pormenorizado de las formas y el modo para su correcta ejecución. El color y la luz también comienzan a ser susceptibles de ser estudiadas.

Imagen 144. *Photogram*, Eastman House Museum of Photography & Film, Rochester, New York. Adaptado de fotograma de L. Moholy-Nagy, 1922.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.tipografos.net/fotografia/moholy-nagy.html

La máquina fotográfica retrata lo que observa y sirve como catalizador de imágenes reales. Entender la fotografía única y exclusivamente como *objeto que captura aquello observado* conlleva una omisión también evidente de otra certeza; la naturaleza del ojo humano, la cual establece una diversidad sensitiva de los sujetos que retratan los fotógrafos. La mirada, tras ocultarse entre un marco delimitado por cuatro lados, comienza a experimentar sensaciones inexplicables y es capaz de otorgar un valor a cada uno de los objetos que se entrometen entre este confín (Freund, 1994).

2.5.3.4 Fotografía publicitaria

La fotografía consigue hermanarse con la publicidad desde el primer instante, desde que la repercusión mediática es inmanente al poder de la imagen. La respuesta más inmediata, funcionado como precedente, la tuvieron los pintores como Toulouse Lautrec. Él, entre otros muchos, fue capaz de vincular la disciplina artística que dominaba con las grandes campañas comerciales del momento. La fotografía a principios del siglo xx no poseía aún cercanía con las actividades comerciales, pero sí que comenzaba a llamar la atención de los artistas deseosos del cambio y ante todo la ruptura con las clásicas praxis que el arte había impuesto durante siglos. Otra de las diferencias que hoy pueden ser evaluadas es la capacidad que ha ido adquiriendo la fotografía para funcionar de modo individualizado sin necesidad de iconos relacionados con las marcas o instituciones. La capacidad analítica del observador ha ido evolucionando exponencialmente hasta alcanzar una amplia habilidad inmediata para el reconocimiento del concepto a través únicamente del símbolo o signo.

La fotografía representa la plataforma sencilla que compone universos de significación, ensalza la belleza a través de sus posibilidades e incluso otorga valor a la autoría de la misma. El autor puede dejar patente su marca y establecer así cierta cercanía con la firma que representa, con el target que pretende e incluso como maniobra de captura para públicos aún no contemplados. Moholy Nagy afirma que las leyes físicas y científicas han encontrado ciertos parámetros que formalizan actuaciones concretas a través de las fórmulas, capaces de encontrar modos de actuación exactos. En el caso de la fotografía publicitaria, como impulsor del acto de consumo, ninguna entidad ha decretado aún ni tan siquiera un decálogo que admita intervenciones directas (1969). Hay acercamientos pero que desconocen absolutamente los porqués de las tendencias visuales y su inserción en las continuas culturas de cambio.

La moda y la publicidad han acaparado el sector realístico, al área de la evidencia. La pintura o escultura han actuado más en formas alegóricas que convenciendo a través de la certeza existencial. Las texturas de ciertos alimentos, los vaporosos tejidos, etcétera, atraviesan el sentido visual, son insertados en el marco del inconsciente y si han actuado de modo correcto entonces han persuadido de manera eficiente. El componente adyacente que sin embargo requiere un mayor empeño por

parte del autor será la creatividad. Con ella es posible que se atrape de modo fiel al consumidor visual. El debate que aquí se abre reside en el deseo existente, por parte de los críticos de arte, de descreditar a los creadores de modelos de conducta y de vida a través de soportes también utilizados con fines artísticos, pero que sin embargo entablan una clarísima exclusión del entramado del arte. Si la creatividad hoy adquiere una importancia desmesurada, *¿por qué no representa la fotografía publicitaria una categoría específica de la actividad del artista?*

Muchos son y serán los artistas que de modo directo o indirecto se verán influidos por la publicidad. La insistencia por defender un modo de expresión, que sin embargo podría ser independiente del resultado tan mercantilista que la publicidad en términos generales pretende, podría significar un antes y un después, e incluso podría comenzar a enriquecerse de la aportación de todos aquellos artistas que rechazan las propuestas comerciales por el mero hecho de su fin último. O acaso *¿el arte no posee una red elitista controladora y generadora de grandes ganancias económicas, ya no por parte del autor sino por todos aquellos que controlan el entramado?*

2.5.4 Importancia de la fotografía considerando el contexto actual

Si en un hipotético caso se pudiese adquirir una máquina fotográfica como la que Daguerre (Gernsheim, 1968) utilizó durante los inicios de la fotografía, seguramente y conociendo el funcionamiento de esta, se podrían capturar a través de esos antiguos procedimientos imágenes similares a las que se practicaron, con la misma estética pero utilizando un contexto y un espacio temporal bastante más diverso del que él mismo utilizó. Es inevitable darse cuenta de que el dispositivo de captura es simplemente un medio para retratar, pero quien precisamente captura ese retrato es la mente creativa, es decir, el **dispositivo animado** u **organismo vivo** de quien fotografía.

La *transformación* que se produciría tanto en una imagen actual como en la tomada hace ya más de un siglo sería completamente diversa en cuanto a la interpretación se refiere. Aquel que esté perfectamente arraigado a su tiempo conseguirá fotografiar realidades aún no capturadas, o fotografiar aquello que no era posible por alguna razón técnica. La fotografía siempre estará ligada a su tiempo y lentamente consiguió hacer olvidar la **amenaza** que supuso para los pintores en su primera época u orígenes. Se vislumbra una nueva dirección significativa donde el *arte pictórico* se desvía sustancialmente y alivia el supuesto peligro de extinción estableciendo una tranquilidad artística.

El verdadero y único vínculo que conectará el principio de la fotografía y el que hoy conocemos es la necesidad del sujeto como única razón de su existencia. Sin objeto (imagen en sí) no hay fotografía, no existe. Una vez impresionada en el soporte fotosensible el proceso de subordinación finaliza.

Si se retrocede de nuevo a esos primeros orígenes es posible analizar la situación y establecer que jamás en la historia del arte se había producido una interconexión más directa con la ciencia que durante el nacimiento de la fotografía. El simple ejercicio y proceso de invención, además del descubrimiento de los materiales que resultaban excitados ante la energía lumínica, provinieron del conocimiento de físicos, químicos que poco tenían que ver con las artes. El renacimiento capacitó a la comunidad artística de un nuevo saber, capaz de elevar cualitativamente el nivel de todas sus disciplinas (arquitectura, pintura, escultura), sin embargo ese ascenso meteórico no es comparable al que experimentaría la disciplina visual durante un siglo entero que influiría tan decisiva y directamente en grandes movimientos de vanguardia como el Dadaísmo, Surrealismo… Todos los avances que se produjeron al respecto fueron decisivos para el desarrollo de la expresión artística.

Daguerre en 1838 (Potonniee, 1989) establece un principio que no puede considerarse aislado en el tiempo. Es más, podría ratificarse una realidad: los grandes descubrimientos de la historia no han sido producidos en ningún caso de modo solitario, sino más bien como resultado de la búsqueda del conocimiento de varias generaciones o involucrando al menos a varias entidades. Encuentra la demostración materializada del principio de la **Propagación rectilínea de la luz** y cierra el dilema acerca de la exposición capturada y fijada de la imagen sobre un soporte físico.

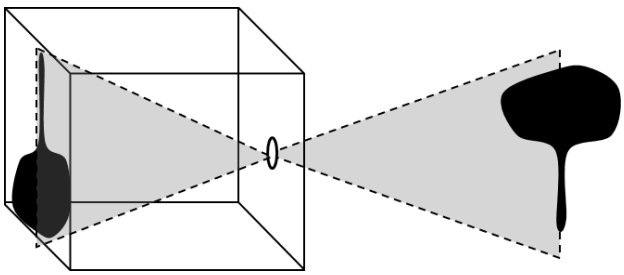


Figura 113. Pinhole camera

La búsqueda de la imagen fotográfica se había convertido más en una necesidad que en una forma más de expresión. La representación que históricamente se había producido requería de modo inminente buscar nuevas vías de entendimiento, ya no bastaban la expresión escrita o gráfica, el nuevo lenguaje se estaba avecinando y los científicos, pintores y artistas ansiaban dicho avance en sus vidas, en una sociedad sedienta de información.

Tras una larga evolución desde el primer momento de su manifestación, la falsa amenaza de desaparición pictórica, la enorme influencia en el arte y en los artistas, la fotografía esencialmente sitúa la realidad en el plano de la *verdad*, de la propia existencia. Contextualiza las situaciones, ubica las localizaciones en el espacio y en el tiempo y considera todos y cada uno de los elementos que aparecen en la imagen como única entidad, establece la interactuación del sujeto/objeto con el espectador. La verdad, por lo tanto, no es la realidad entendida como lo que perciben los sentidos, sino más

bien posee una apariencia recogida por medio de la captura que se acerca más a la representación e interpretación de lo abstracto que a la simple y llana apariencia superficial de las cosas.

Hoy la pintura y la fotografía posiblemente se acerquen más en cuanto a concepto de lo real y de la negación del objeto, apostando por el signo que representa otro universo connotado mucho más rico que el aparente. El expresionismo abstracto no desvela el orden del caos "aparentemente". Establece el mismo límite que interpone la imagen fotográfica para así despedazarlo y volverlo a recomponer. Además, el proceso que realiza no se aleja tanto del de la pintura; el arte pictórico ofrece una representación de la multiplicidad y también ordena el desconcierto de ideas, mientras que la fotografía altera la superficie palpable que en primera instancia se observa en tres dimensiones para pasar a bidimensional o plana. La esencia de la captura se mantiene como en sus orígenes, a pesar de que las calidades técnicas y las cualidades humanas son exponencialmente superiores.

Sin embargo, las grandes diferencias son el *espacio* y el *tiempo* que contempla cada una de las dos disciplinas. La *pintura* no tiene limitación y establece el factor temporal y espacial a su gusto concreto. No posee acotaciones físicas ni materiales mientras que la *fotografía* precisa absolutamente del sujeto u objeto que active el procedimiento. El entusiasmo de los fotógrafos por considerar este hecho factible ha conducido a implantar actualmente los procesos de postproducción que tan popularmente se han insertado en la sociedad. Estos sí que son capaces de transformar la idea del espacio, del tiempo, de la captura, de la hora del día o de la incidencia de la luz entre otras categorías y a través de la imagen fija, pero sin estimar la existencia de los mismos es prácticamente una utopía que la cámara atrape aquello que ni tan siquiera existe en el mundo visible (Schwarz, 1992).

Si la fotografía no cuenta con este don propio de las artes entonces surge el debate: *¿cuál es el fin artístico de la imagen congelada?* Siendo la respuesta más acertada la que corresponde a la semejanza con la actividad de un pintor; el pintor diseña mentalmente un esquema y la distribución de los elementos, el fotógrafo en primera instancia observa, realiza su juicio crítico y establece un mecanismo asociativo relacionando el punto de mira y la representación con el mensaje. Y cuanto mayor sean estas habilidades, mayor será la resolución en forma artística.

Otras diferencias entre ambas:

- **Intuición creativa** dependiente de los formatos: el pintor diseña, el fotógrafo introduce en el marco.
- **Determinación de la forma estética**.
- **Acto de creación**: el pintor recrea toda la escena y el flujo de trabajo del fotógrafo se desarrolla antes y después del disparo. Se debe estimar el laboratorio digital o analógico.

- **Restricción de la expresión creativa**: el fotógrafo limita su actuación por los agentes externos que actúan. En el momento que el negativo ha capturado la imagen entonces el margen de error está siendo reducido a la habilidad del fotógrafo frente a la cámara. El pintor comienza a expresar desde que admite el lienzo como propio.

- **Medio expresivo**: uno recurre a la habilidad manual de una entidad humana (pintor), mientras que el otro (fotógrafo) es ayudado por una fuerza mecánica. Sin embargo *¿cómo es capaz de mantener la fuerza expresiva sin utilizar las cualidades artísticas?* La fuerza reside en la observación de la realidad, en el reconocimiento de la representación, en el valor otorgado por la sociedad y en el poder de lo realista como ventaja primordial.

- **Distanciamiento de la obra**: el pintor jamás hace desaparecer un vínculo estrecho entre su posición y la obra de arte. El fotógrafo posee demasiados estímulos que le pueden extraer del mundo creativo (mecanismo fotográfico, productos químicos, mediciones de luz para la correcta exposición).

El **cientificismo** que se produce en el siglo XIX se adhiere a la sociedad de un modo tan estrecho que es inevitable que no se extienda a la vida social, política y también cultural. Uno de los casos más concretos se refiere al ascenso y florecimiento que se vive en el campo de la geografía y de la física, tentando de manera positiva al **retrato paisajístico**. El ascenso de la burguesía demanda la obra de paisajes para así poder decorar sus muros y por ello el Romanticismo deja un legado importante en cuanto a este género se refiere. La *naturaleza* se establece como temática preferida de los pintores y el estudio de las perspectivas, de las profundidades y de la proyección de la luz representa los hallazgos conseguidos por la ciencia en el último periodo. Turner[31] o Corot[32] constituyen el concepto *atmósfera* como eje pendular que sostiene su obra y el paso del paisaje clásico al realista establece también un punto de inflexión en la obra pictórica de varios siglos previos. La utilización de la técnica **cliché-verre**[33] asienta la

[31] Joseph Mallord William Turner (1775-1851): Pintor inglés especializado en el género paisajístico. Destacó por el tratamiento en óleo y acuarela, ensalzando de este modo su obra y el tratamiento de la luz. Resultó un precursor del movimiento Impresionista por la reproducción de atmósferas estudiadas.

[32] Camille Corot (1796-1975): También trató el paisaje destacando por su influencia recogida en el Impresionismo. Sobresalió por su cercanía a la doctrina naturalista y la formación cercana a la fotografía la utilizaría en su etapa más madura, durante el proceso de análisis del entorno.

[33] Cliché-verre: Procedimiento que introduce la mezcla de varias técnicas aplicadas como la fotografía, el grabado, el dibujo o la pintura, además de la posterior exposición de luz con el fin de conseguir fijar en una superficie fotosensible la imagen previamente confeccionada. Utilizada por pintores del siglo XIX como Corot principalmente.

teoría del acercamiento entre las dos disciplinas que aquí se deliberan (fotografía y pintura). El tratamiento de la *fotografía como arte* comienza a ser una realidad.

Sin embargo, este acercamiento a la ciencia también trae contiguo un gran hándicap: el empobrecimiento de los valores emocionales y profundos. La gran obsesión por encontrar el modo exacto de la reproducción de las luces que provienen de la naturaleza obliga al descuido conceptual y espiritual. El auge de la razón, como principio básico para el hallazgo del conocimiento que impulsó el Racionalismo, acerca cualquier actividad vinculada al ser humano a la ciencia de un modo mucho más agresivo que anteriormente.

La búsqueda indiscriminada de dicha razón pura que establece también el Naturalismo, se ve culminada con la invención de la cámara oscura. Finalmente, la forma más cercana a la realidad es la propia realidad y la ciencia lo había logrado a través del conocimiento de la naturaleza.

La culminación que se produjo con el nacimiento de la fotografía acabó con cinco siglos de búsqueda incesante de realidad. Todos los avances que la ciencia ha proporcionado en estos quinientos años han estado presentes en el arte debido a la emoción que provocaron. El **telescopio** para la pintura flamenca, el **microscopio** por Galileo y sus enormes conocimientos para la medicina y a la ciencia en general son algunos de los inicios que han concluido con la captura de la imagen fotográfica. Por ello, establecer que la fotografía nace en el siglo XIX es injusto para la historia del pensamiento, que estuvo luchando durante esos siglo que antecedieron y que fueron la base que sustentó toda la metodología confeccionada alrededor de la ciencia de la imagen.

La ciencia ha sido considerada por los poetas como la nueva nobleza, incluso lamentando que fuera tan lenta, ya que dotaba a los artistas de inmediata estimulación para la confección de obras de arte. Antonio Lafarque (2012), responsable de la edición de la revista *Litoral,* narra cómo fue capaz de compilar 3.500 poemas desde la antigüedad clásica hasta el **afterPop** que tratan el tema de la ciencia (Yanke, 2012), y que además abordan los temas tradicionales (amor, muerte, el tiempo) utilizando terminología específica.

La realidad viene a certificar que la estética se encuentra en otros aspectos fuera de las artes visuales, contemplándose cada vez con más fortaleza. Hay que comenzar a considerar la *esencia bella de las cosas*. La ciencia viene a establecer postulados bellos y reales, la exactitud de sus metáforas conduce hacia la verdad, hacia el conocimiento, hacia la nueva dimensión de la búsqueda y del encuentro. La fotografía, al igual que la ciencia (por ser una de ellas) y que el sistema lingüístico (por ser uno de ellos), establecen la misma relación que instauran los sentidos con la poesía. La poesía es considerada ante todo un estado de ánimo (Lafarque, 2012) y por ello su uso no es exclusivo de la literatura, también lo es de las artes en general, de las ciencias, de los grandes progresos de la humanidad, del orden de un caos, de las relaciones personales,

de la perfección. Por ello la imagen fija se establece como arte poética desde el momento que:

- Se comporta como el resultado final de un pensamiento meditado
- Se comporta como el producto de un avance tecnológico predeterminado
- Se establece como sistema de reglas inmutables de comportamiento
- Es capaz de realizar un hallazgo de la verdad a través de un protocolo de actuación estipulado
- Es capaz de confeccionar un producto exacto, perfecto y bello

La fotografía ni tan siquiera durante su nacimiento se plantea la posibilidad de formar parte de las disciplinas que componen las artes visuales, sin embargo la inclusión en los movimientos que constituyeron las vanguardias artísticas impulsa a la reinvención de la fórmula que la vio aparecer. Los trabajos centrados en áreas completamente diversas a las que tradicionalmente se ligan las artes, como aquellos con base científica o policiaca, fueron capaces de demostrar la excelencia y sensibilidad con la que su fotógrafos contaban, siendo completamente excluida la posibilidad de conformar arte a través de ellas, y tal vez este desinterés fue el responsable de la elaboración de sobresalientes trabajos (Moholy-Nagy, 1969).



Imagen 145. *Summer on the Lower East Side*. Adaptado de Weegee, 1937.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.metalocus.es/content/en/blog/summer-city





Imagen 146. Line-Up for Night Court . Adaptado de Weegee, 1941.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.studioesseci.net/immagini.php?IDmostra=933

Imagen 147. Suspicion of killing a policeman, 1941. Adaptado de Weegee, 1941.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.lalibre.be/culture/arts-visuels/article/775550/weegee-le-meurtre-comme-fond-de-commerce.html

La técnica fotográfica, creada a través de una serie de mecanismos bien sofisticados, es capaz de mejorar la competencia visual que el ojo humano posee. Establece capturas de menos de una milésima parte de segundo a través de una nitidez absoluta, aumenta progresivamente la capacidad de visionar la oscuridad a través de soluciones infrarrojas, ofrece sensaciones de movimiento con una sola captura, reacciona ante los cuerpos visibles y atraviesa la opacidad de su estructura. Por ello el cambio psíquico que se produce en el ser humano desde la aparición de la imagen fija es determinante en la novedosa concepción de la imagen visual, que por otro lado decreta una notable y óptima relación con el exterior (Moholy-Nagy, 1969):

1. Visión indefinida: estructuras formadas a partir de la luz.
2. Visión precisa: formas que se aprecian tal y como aparecen en la realidad.
3. Visión veloz: captura de las imágenes convencionales, producto de una visión rápida y capturada de modo fugaz.
4. Visión pausada: configuración de periodos de tiempo prolongados que dan lugar a largas exposiciones y como consecuencia a escenas irreales.
5. Visión apasionada: capacidad de recrear escenas intensificadas a través de la utilización de filtros, de teleobjetivos, grandes angulares, lentes macro, película infrarroja. Varían la realidad y dotan de ciertos matices repletos de apasionamiento.
6. Visión profunda: atraviesan cuerpos opacos y ofrecen imágenes penetrantes.

7. Visión contemporizada: proceso de utilización de varias imágenes y evidencia del fotomontaje como arte final.

8. Visión deformada: juego visual producido por lentes especiales, químicos que dotan de virados ofreciendo secuencias imposibles de la realidad, largas exposiciones y por consiguiente formas distorsionadas, solarizaciones…

Por lo tanto, considerar la imagen pictórica como un medio de expresión tradicional que emana de la creación del autor pero que vincula el concepto con la representación del mismo a través de las imágenes, tal vez sea necesario entender que la fotografía, a pesar de no tener el peso de los años que avalan el caso pictórico, es importante contemplarla y asumir el logro obtenido a través de los resultados de estudios científicos elaborados fundamentalmente por físicos y químicos, desde donde se toma un punto de partida bastante alejado de las artes plásticas clásicas, aunque capaz de aproximarse a lo real como jamás antes se había demostrado. Hasta entonces la imagen era representada y es posible que incluso en la imagen capturada de la realidad también así sea, sin embargo las diferentes vertientes que ha ido adoptando hacen que la fotografía haya adquirido un excelente nivel de manifestación.

Las ventajas que ofrece la fotografía en sus primeros años y bajo una representación centrada en el blanco y negro con respecto a la pintura, entendida como referencia soberana existente hasta el momento, son fundamentalmente la supeditación de la luz a la sombra y viceversa. Los degradados existentes en la escala de grises fueron capaces de enriquecer el paso de la luz y la incidencia de la misma en el objeto, además de la apreciación de las texturas.

La diferencia tonal de cada uno de los grises producirá un efecto visual muy sutil. Marcará las diferencias cromáticas, leves texturas, volúmenes… incluso cuando la imagen sea monocromática. Manejar a la perfección esta escala producirá un exquisito control tonal y por lo tanto una óptima armonía entre las luces y las sombras. La realidad de las formas será entonces percibida con la misma escala que aparece frente a la vista.

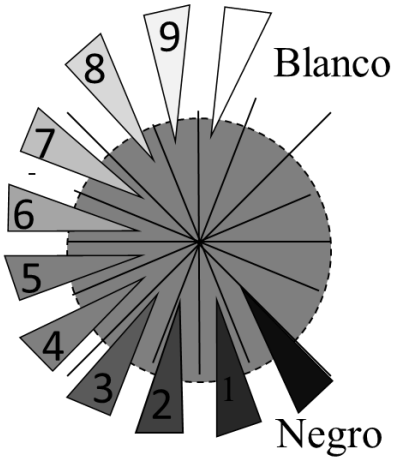


Figura 114. Escala de grises

Los efectos producidos y provocados por la suma de los grises que se encuentran en los objetos fotografiados estarán vinculados con la esfera emocional del receptor. Esta adición de luces y sombras a la que antes se aludía consistiría en el procedimiento

homólogo que los pintores tradicionales utilizaban, aunque con la diferencia de que el fotógrafo pinta y diseña con la luz (Schaeffer, 1998).

A través de esta definición y línea argumentativa que los fotógrafos tuvieron que defender, con el fin de que su área de trabajo gozase del reconocimiento de las artes conocidas, se consigue incrementar su relevancia como arte visual.

Para modificar la esencia puramente realista y transformar el significado de la imagen en conceptos estéticos o poéticos, los movimientos de vanguardia idean ciertas técnicas vinculadas a la imagen de un modo directo, aunque no excluyente de los elementos recreados como objetos, recortes de periódicos, telas, texturas, diseños… como podrían ser los *collages, las sobreimpresiones, fotomontajes, virados químicos, baños de color* alternativos como el selenio o el oro… Todos los productos confeccionados se avecinan a una nueva expresión estética que roza cualquier nihilismo artístico anterior, para dar forma a una novedosa propuesta jamás antes planteada.

Según van avanzando los conocimientos y las técnicas fotográficas desde su primera aparición también se va modificando el proceso fotográfico, y ante todo amplificando la base filosófica del mismo. La reproducción fotográfica fue un hecho, pero una vez superada esta primera fase es necesario narrar. La narración precisa de la técnica para ser contada de modo óptimo, pero quien verdaderamente modificó la dirección fue la necesidad del artista por convertir u otorgar al fotógrafo la mención de artista. Es necesario que se produzca una coherencia significativa de todos sus elementos (Van Doesburg, 1985):

1. Soporte (Lienzo fotográfico)
2. Técnica (Fotografía)
3. Concepto filosófico
4. Modo de expresión

Si estos cuatro conceptos se vinculan de modo correcto entre sí, expulsan la incoherencia y evitan la ambigüedad, entonces la confección final del objeto artístico expresado se verá dotada de un contenido exclusivo de su propia obra de arte. La fase siguiente por lo tanto será la de difusión.

Es bastante relevante observar cuál es la posición del observador frente a la obra; su comportamiento gira en primera instancia alrededor del concepto *pasatiempo agradable a la vista*, donde la prioridad, en la gran mayoría de los casos, se verá eclipsada y supeditada a cualquier otra actividad que se vincule a la *necesidad*. Tanto el trabajo como el esfuerzo del artista fotógrafo son casi inapreciables, y valorar desde la objetividad más absoluta su empeño roza la utopía.

Pero ¿cuál sería la verdadera naturaleza de la fotografía? ¿Cuál es la razón de su existencia y por qué el artista presupone un mundo oculto capaz de ser trasferible a partir de las imágenes?:

Varias son las razones que se proponen (Van Doesburg, 1985):

1. Todo aquello que circunda al ser humano se compone de cierta materia susceptible de ser mostrada. Comprender el mundo en mayor o menor medida es homólogo a la consideración del ser y su sensibilidad a dicha característica. La materia viva es *instintiva*, la raza humana espiritual a través de la *razón*.

2. El hábito y la costumbre serán los impulsos que obligarán al fotógrafo a confeccionar la obra artística.

3. El ser humano se relacionará con el entorno de diferentes maneras y en diferentes grados, sin embargo la acción vital de hacerlo así es intrínseca a él:

   (a) A través de los sentidos

   (b) A través de la parte mental y lógica

   (c) A través de la parte emocional

A esta parte se la conoce como la sección estética, completamente lejos de la Pasiva-emocional.

4. Todas las formas artísticas poseen una estructura interior similar, siendo la forma de representarlas lo que diferenciará a unas de otras. La música contiene unos agentes emotivos capaces de ser confeccionados a partir de notas musicales pero que expresan un sentido figurado constante. La fotografía conforma un entramado lingüístico a partir de emulsiones, reacciones físicas y químicas con un alto funcionamiento técnico derivado de la matemática, que a pesar de ser comprendida como ciencia exacta establece una rica *relación* de significación entre el artista y el soporte técnico que la cámara fotográfica proporciona.

5. Es necesario que la apariencia estética que la obra debe contener a la hora de representar el concepto en forma tangible muestre coherencia.

6. Cada medio expresivo utilizará sus herramientas de actuación.

7. Existe una forma *expresivo-representativa* en cualquiera de las disciplinas artísticas en las que se aprecia una considerable diferenciación entre los componentes positivos y los negativos. En el caso de la fotografía popularmente se reconocen estas dos grandes y diversas áreas en las que a través de una de las partículas se obtiene su antagónica.

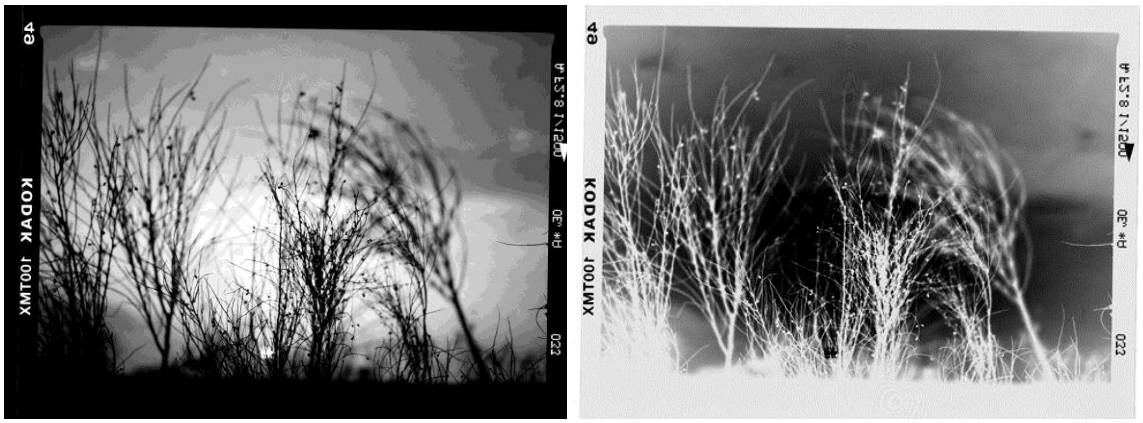


Imagen 148. Serie *Lapones*. Adaptado de Hernando Gómez, 2010

Figura 115. Proceso positivo y negativo

La *teoría del color* que se determina en el espacio RGB (rigen el modelo de la fotografía y apariencia audiovisual) muestra prioridad o primacía sobre el rojo, el verde y en color azul. A través de estos tres se podría conseguir el resto de la paleta cromática y la determinación de la *síntesis aditiva* obtendrá como resultado de la mezcla cromática una mayor luminosidad de la hallada con anterioridad a través de sus originales primarios (blanco). Las relaciones que se establecen entre aquellas sustancias que conforman el negativo (la cantidad de blanco/negro/gris) y el positivo (la cantidad de rojo/verde/azul) deben respetar la suposición previa que determina la conjetura teórica. Su alteración no correspondería con una realidad interpuesta y realista.

8. La experiencia estética influye en la proyección de la obra fotográfica. Sería casi injusto establecer una certera y total ecuación de actuación en la confección de la obra a través del *adjetivo visual* que compone la imagen y la *figura retórica*. Sin embargo, la fórmula rigurosa que toda obra puede llevar intrínsecamente durante su elaboración conduce hacia una cercanía poética que será concluida a través de la experiencia a la que antes se aludía.

La exigencia de encontrar una vía de actuación más rigurosa en el área de la fotografía empuja a ciertos teóricos y fotógrafos a insistir en la concepción de la misma como un mero instrumento utilizado por aquellos fotógrafos o artistas que sienten la necesidad de expresarse a través de ella. Es entonces cuando aparece la evasión del mundo y la apuesta creativa de los individuos como alternativa para un escape del convencionalismo y del conjunto de normas y obligaciones que implican el vivir y formar parte de una sociedad ordenada y organizada. Esa respuesta versa en torno a las disciplinas artísticas y sus grandes ventajas terapéuticas. La fotografía, al igual que el resto de las artes, reencuentra el equilibrio natural del ser para finalmente concluir en un modo de expresión auténtico y armónico (Moholy-Nagy, 1969).

No hay que dejarse engañar por la aparente facilidad del mecanismo fotográfico y por la engañosa forma que adquiere tras encontrar un relato visual existente en la realidad. La dificultad técnica es relativa pero al contrario de lo que pueda parecer, es el discurso el elemento verdaderamente complicado. La sensibilidad del autor de la obra es única e intransferible, e independientemente del resultado estético que se suscite, es el resultado de una reflexión madura y meditada. Nadie podrá determinar bajo ningún criterio si la obra es sencilla de realizar y por ello pretender juzgar si es accesible a su propio universo de creación.

La tendencia que sigue la fotografía de las últimas décadas se refiere en términos de escritura y diseño de luz, dando por sentado que el dominio de la misma se verá básicamente determinado por estas dos acciones más que por el propio acto de captura. El afán de búsqueda y la observación del detalle y de la textura hicieron que artistas y teóricos del medio como Man Ray o Moholy-Nagy experimentasen con la *cámara obscura*, con los *fotogramas*, *rayogramas*... La fotografía se impuso desde los años veinte como un arte y la perfección que fue adquiriendo, con respecto a la recreación de los perfectos degradados jamás encontrados a este nivel por la pintura, fue resultado de los efectos de la luz.

2.5.5 Selección de la captura o encuadre de la imagen

El fotógrafo decidirá qué o quién será el protagonista de su imagen. Para ello se dará una previa reflexión del porqué de la realización de la misma, además de una distribución de los elementos en el espacio fotográfico. Una vez seleccionados cada uno de los seres individuales, se procederá a su correcta ubicación. No hay olvidar que cada lectura vendrá determinada por la disposición de los mismos.

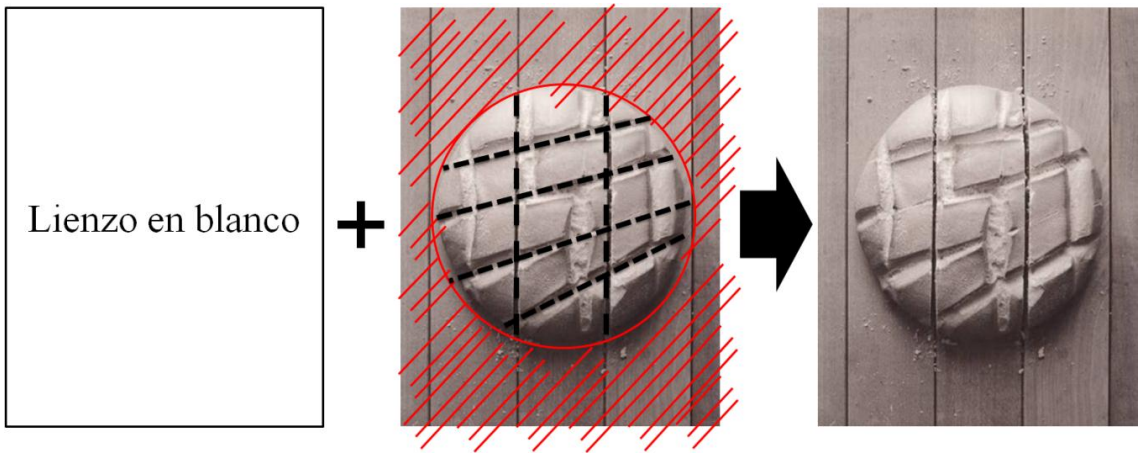


Imagen 149. Adaptado de Ch. Madoz, 1996.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.chemamadoz.com/b.html

Como introducción previa, es necesario dejar constancia de que la categoría fotográfica que le corresponde a esta investigación nada tiene que ver con un tipo de imagen recogida de la realidad o que captura momentos existentes. La verdadera dimensión o el enfoque que más se aproxima es el referente a las artes visuales, es decir, el arte dentro de la fotografía y cercana a la imagen como representación ética, estética y ante todo conceptual, producto de una importante capacidad reflexiva del autor.

La fotografía no es un arte nuevo, sin embargo han debido sucederse una enorme cantidad de acontecimientos que ayudasen a considerarlo como tal. En los años setenta y conmemorando el cuarenta aniversario de la construcción del MOMA (Museum of Modern Art) de Nueva York, se organiza una exposición denominada *Art of the Twenties,* donde precisamente lo importante consistía en la difusión de todos y cada uno de los departamentos que poseía el museo, además del hegemónico eje de la escultura y pintura, que paradójicamente estaba viviendo un desplazamiento, casi con certeza provocado por el auge de las nuevas artes visuales. Las opciones estéticas alternativas estaban comenzando a considerarse por la crítica y por la sociedad fundamentalmente. Paradójicamente la fotografía cobra especial interés cuando su presencia comienza a **pervertir** los cánones del *Modernismo,* cuando el movimiento se empieza a transformar en objeto obsoleto y disfuncional. Es entonces cuando la imagen fijada replantea a la esfera del arte el cierre de esta etapa y dar la bienvenida a una nueva: *Postmodernismo*. Es decir, hace replantear la existencia de un movimiento duradero, exclusivo y lleno de contradicciones también. Bautiza el inicio de una nueva era artística y representa uno de los desencadenantes de la ruptura del Modernismo (Bolton, 1989).

Warhol y Rauschenberg realizan en los años sesenta las primeras manifestaciones físicas de obras de arte que conjugan el arte con la fotografía, aunque aún resultaban inapreciables y poco consideradas. El **arte pop** utiliza la imagen capturada como medio para ser impresa en un tipo de soportes hasta entonces no conectados; por ejemplo la seda.

La imagen fotográfica aparece considerada como tal en la primera mitad del siglo XIX. La realidad retratada adquiere una nueva dimensión y el modo de conformar las imágenes ha ido evolucionando desde su origen hasta hoy, siempre definiendo el campo capturado a partir de un marco limitado que discriminará todo aquello irrelevante para el ojo de quien reproduce. Sin embargo, durante la primera época se trató no como un instrumento pensado para las artes, sino más bien con fines más reproductivos que creadores o poseedores de un concepto íntimo. Los que fueron capaces de separar los formalismos instaurados desde su aparición, quienes desestimaron los tradicionalismos aprendidos de la vieja escuela fueron aquellos que evolucionaron en el pensamiento de la imagen.

Grandes pensadores como **Baudelaire** enfatizan la presencia de la industria como el gran enemigo del arte y cuestionan el panorama del mismo en una sociedad que encarna la rentabilidad y la productividad ante todo. Por ello la aparición del nuevo medio establece un punto de inflexión que claramente no va a poder satisfacer los

criterios de las artes tradicionales, y por ello debe buscar una nueva excusa para justificar su existencia.

La fotografía se democratiza y toda la sociedad puede acceder a ella fácilmente. La gran mayoría de quienes adquirieron la primera máquina apenas tenían conocimientos científicos. No hay que olvidar que la fotografía en sus orígenes se debió básicamente a los logros vinculados a las ciencias exactas. No por ello los mensajes poéticos se multiplicaron, ni mucho menos. Los poetas establecieron altos niveles emotivos en la elaboración de cualquier mensaje que rozara el sentimiento y en ningún caso aceptarían la presencia de un ser extraño que poseía una apariencia genuina y una capacidad reproductora infinitamente superior a la adquirida por un lienzo en su máximo esplendor.

No por ofrecer una textura curiosa, un encuadre particular, un grano importante o un juego de luces y sombras fastuoso se otorga el beneplácito de los poetas y de la poesía.

Y trasladando el problema, que más tuvo que ver con el sentimiento amenazador de la posible y absoluta decadencia de pintores y poetas que con una verdadera preocupación estética y de la expresión que se avecinaba a pasos agigantados, hoy se podría estar produciendo un caso no excepcional, aunque parecido al acaecido un siglo atrás: **la imagen digital** y la simplicidad en la utilización de los sistemas de producción. Afortunadamente la experiencia viene a constatar que la sensibilidad en la observación por desgracia no abunda en una sociedad donde la afluencia de imágenes aboca al rechazo de la misma, producido fundamentalmente por la excesiva estimulación sensitiva. Una vez más se produce un desencuentro entre el nuevo avance tecnológico y los procedimientos y protocolos tradicionales, provocando de modo repentino una excepcional necesidad de salvaguardar y proteger el legado que cada uno ha ido construyendo, que en la mayoría de las ocasiones viene estimulando sentimientos negativos, amenazadores y de indefensión en quien los experimenta.

Por lo tanto ni los poetas ni los pintores en aquel momento dejaron de existir, y ni mucho menos los mensajes poéticos. Quienes trabajaban con el lenguaje de las palabras y de las imágenes tuvieron que adaptarse a las nuevas peticiones de aquellos que demandaban una necesidad emocional diversa.

Si la necesidad de expresar un pensamiento exige un formato particular donde la fotografía tiene cabida, entonces se deben considerar ciertos aspectos relevantes:

- **El objeto en sí**
- **De lo general a lo particular**
- **El encuadre**
- **Factor temporal**

- **Punto de vista**

El objeto en sí: Es necesario tener presente que el objeto forma parte de un tiempo exacto, es decir, posee un carácter actual. Pero sobre todo resulta esencial la importancia de ampliar la capacidad de observación, con el fin de analizar todo aquello que el mundo de las ideas ofrece. El objeto posee una certeza que es palpable, aunque al mismo tiempo establece una relación directa con la connotación que lleva introducida en sí misma. Darse cuenta de este hecho, de esta realidad, sirve al mismo tiempo para complementar al intelecto a través de las imágenes susceptibles de ser retratadas.

La verdad retratada jamás corresponde con una realidad fáctica, por muy incongruente que pueda parecer. La imagen representada está en decadencia desde el primer momento de su existencia ya que forma parte del pasado por su mera condición de existir, por lo que el objeto es perecedero y no eterno, y a diferencia de lo que pueda parecer. Al igual que la modificación cromática, disparar en blanco y negro no es más que transmitir un artificio de lo que se observa. Lo que siempre permanecerá de modo eterno es la significación del objeto, la intención formalizada a partir de un elemento palpable y presente, por ello el verdadero esfuerzo del fotógrafo o poeta visual se debe focalizar básicamente en la significación de la representación. Una vez más recurrir al lenguaje de los signos para comprender el carácter más sensible del lenguaje de la fotografía sería lo más conveniente y productivo. Es requisito indispensable para desempeñar la labor del fotógrafo entender el sistema comunicativo entre el mensaje, el observador, el medio o la vía por la que transcurren los hechos y demás agentes que interactúan para conseguir un fin común: la transmisión de información.

Vislumbrar esta realidad hoy no representa una gran dificultad debido a los mecanismos aprendidos que se poseen y fundamentalmente por la enorme educación visual vigente en la correcta decodificación de mensajes, sin embargo aún se debate entre la *verdad* y la *mentira* de la fotografía. Su técnica consigue engañar absolutamente a través de la manipulación del mecanismo.



Imagen 150. Serie *On location*, Capadocia, Turquía. Adaptado de Hernando Gómez, 2010

La misma imagen tomada dos veces pero con diferente medición de luz. Ambas emiten un procedimiento real, sin embargo ninguna de ellas representa un fiel juicio de la verdad del momento. La esencia de lo retratado sí que establece una analogía conceptual en ambas configuraciones. En este caso no interfiere ninguno de los aspectos técnicos utilizados, aunque es necesario estimar que la imagen no se compone tan sólo de los elementos que aparecen sino del **cómo aparecen**.

De lo general a lo particular: La historia de la fotografía conduce hacia un concepto de *realidad verídica* y absoluta que se refiere a la única imagen capturada como homóloga de lo observado. Considerado como valor intrínseco, el nacimiento de la imagen fija establece que todo aquello que viene a ser capturado es el único reflejo fiable. Abstrayendo sin embargo dicha afirmación, lo que se discute entonces es el verdadero concepto de *verdad*, y por ello habría sido justo establecer la mejor de las definiciones. Continuando con los criterios que se marcasen se podría o no establecer un discernimiento justo.

La imagen fija representa la acción de capturar momentos, fragmentarlos y básicamente personificando la acción de otorgar un nuevo significado a la composición obtenida.

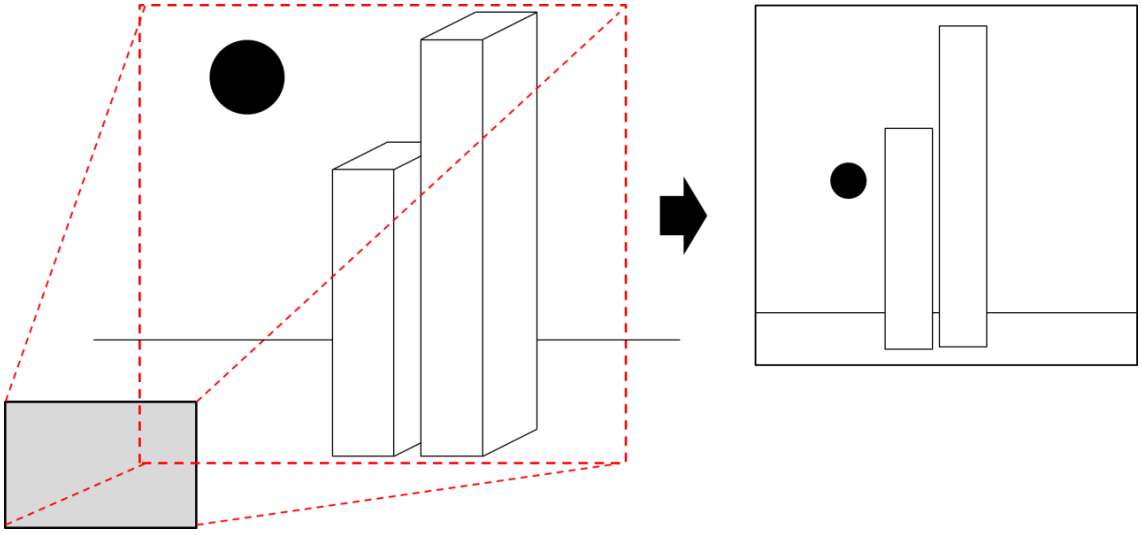


Figura 116. Encuadre general y particular

En el momento que se selecciona un **encuadre**, hay un proceso de discriminación de modo ineludible. Todo lo que se aleja del universo limitado del encuadre comienza a sentirse fuera del mundo connotativo, por ello se descompone y fragmenta en mil pedazos que posteriormente, y tras estudio elemental de los objetos que se sitúan frente al sujeto que fotografía u observa, se vuelven a restablecer versando una nueva razón de su existencia.

El discurso narrativo llega más adelante, cuando el arte se percata de las posibilidades que ofrece un instrumento capaz de controlar la posición y ubicación de cada una de las piezas responsables de que la imagen exista. La narración era incoherente, simplemente aislaba el objeto del contexto y lo transformaba en forma de imagen encajonada. Por ello es que el proceso mental que se produce se establece a partir de varias fases:

1. Acercamiento al contexto
2. Observación
3. Activación de mecanismos cognitivos perceptores de imagen
4. Síntesis del universo elemental, procedente de los elementos que conforman el entramado visual total
5. Ejecución
6. Comprobación del universo concreto recogido

El recogedor de imágenes, en primera instancia, se sitúa frente al mundo que le rodea, examina y analiza los estímulos presentes frente a sus sentidos y activa todos los dispositivos que le hacen preconcebir un hipotético mensaje poético. Una vez adjudicado el marco que limitará la historia a través de sus objetos entonces se procede a la captura de la imagen fotográfica. La justificación del universo particular se verificará a través de la imagen final y de la limitación de las unidades que así determinó el propio fotógrafo.

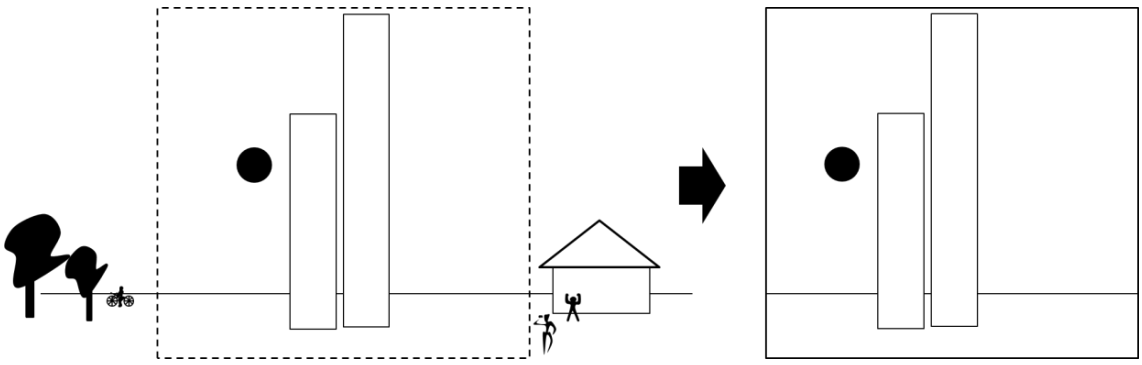


Figura 117. Marco discriminatorio
Fuente propia

La imagen de la izquierda refleja un universo susceptible de ser fotografiado con la cantidad de elementos claves que la componen. El marco de la derecha es la traducción del resultado final una vez disparada la imagen y capturada por el material

fotosensible. La limitación del contenido establece una conexión espacial y temporal del antes y del después en un cosmos bien comprendido.

El concepto que habitualmente se tomaba de lo relativo a la *nada*, simplemente por el hecho de querer retratar, aparte de no tener en consideración lo que sucedía al otro lado de la imagen tampoco contemplaba un discurso previo. Tras posteriores análisis de este tipo de fotografía que más se acercaba al documento gráfico que al discurso poético, se pudo comprobar que el objeto resultaba invisible y por lo tanto su valor no rondaba la banalidad, sino que más bien era parte del juego simbólico de la pretensión del autor (Szarkowski, 2007). No poseía narración pero sí significado, entendido dentro de un sistema comunicativo. **Mathew Brady**, a pesar de representar lo más parecido a lo que hoy sería un reportero gráfico, jamás narró los acontecimientos vividos en la guerra civil americana, sino que más bien su fin último fue el de ofrecer el factor "realidad". **Robert Capa** establece un concepto mucho más simbólico en sus imágenes, donde es capaz de conjugar una gran carga emotiva con el poder más bello y estético hasta el momento dado en algún fotógrafo.

El encuadre: Si los orígenes de la imagen fotográfica no tuvieron nada de mágico y poético, en el momento que se comienza a estimar que el borde limitativo situado en el visor de la cámara puede contener cierta narrativa o sentido de la realidad independiente aunque siendo capaz de crear relaciones entre los componentes de la obra, se da comienzo a una novedosa percepción estética.

Sin embargo, la primera duda que se cuestiona tras observar a través del visor es *¿qué incluir para que la imagen adquiera la fuerza poética necesaria?, ¿qué excluir para que así sea?* Mientras el pintor parte de su lienzo en blanco el fotógrafo comienza con un marco vacío que se mueve hasta encontrar el sujeto que va a ser fotografiado. Esa elección, que supone una renuncia o discriminación del resto de los elementos, será la que defina el contenido de la imagen. Es entonces el momento en el que el creador de ilusiones visuales ordena a la máquina que capture los significantes, que asumen a su vez los significados y que darán lectura a la captura tomada.

A través del sentido de la vista se aprecia un amplio campo de visión (alrededor de 180º en sentido horizontal, 150º vertical y 40º el punto de atención) y la discriminación visual es casi inexistente, por ello engañar al ojo en cuanto a una localización, en cuanto a formas, aspectos o posiciones imposibles… es algo que pocos mecanismos relacionados con la percepción podrían considerar como viable. Sin embargo, si hay un formato capaz de provocar sería la máquina fotográfica. El grado de abstracción que posea el fotógrafo revertirá directamente en el modo de expresar a través de las imágenes.

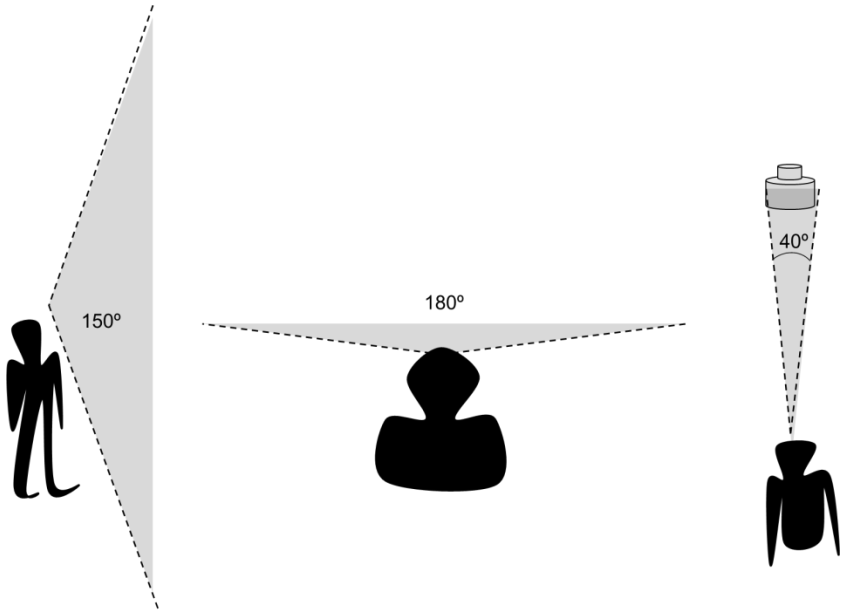


Figura 118. Ángulo de visión

El *encuadre* determina un aspecto muy concreto y superficial de todo aquello que viene a ser registrado por una máquina fotográfica, sin embargo discrimina por obligado cumplimiento el resto de las sensaciones que componen un entramado emotivo; el olor, el sabor, el oído o el tacto… Tampoco ofrece una visión espacial cien por cien objetiva, ya que el componente parcial forma parte de las dos dimensiones que se conocen básicamente en la fotografía. Pero lo cierto es que el propio término refiere a una limitación conceptual, que a pesar de poder ser aplicado correctamente a los cuatro bordes que separan lo retratado de lo no retratado hace además hincapié en aquello que se tomó y lo que no fue así.

El *encuadre* variará según la diferente elección del formato fotográfico. El espacio encargado de limitar el área comprendida difiere dependiendo de si el fotógrafo ha escogido para la captura una máquina fotográfica de 35 mm, de medio formato o incluso de gran formato. Verdaderamente este concepto en estos momentos resulta relativo, ya que la posibilidad de reencuadrar posteriormente a través de programas de postproducción se ha popularizado masivamente, y por ello el formato ahora no se establece de modo tan decisivo ni determinado.

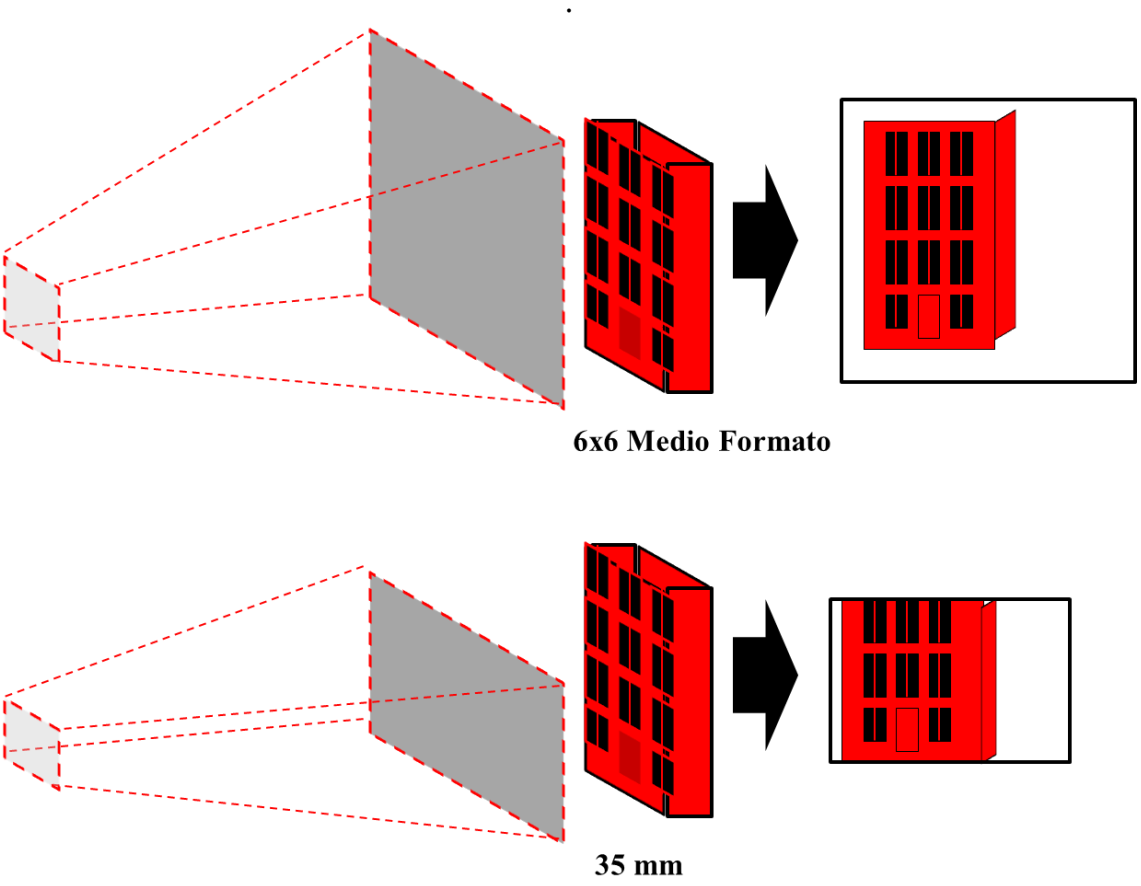
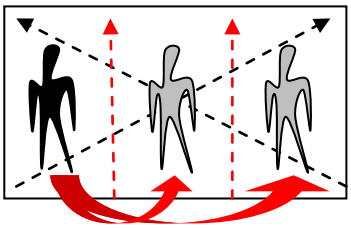


Figura 119. El formato

El formato final sin embargo determina una lectura diversa que difiere del mero objeto retratado. El orden objetual será organizado en función de las expectativas del fotógrafo, viéndose además influido por las referencias naturales comúnmente utilizadas; el cine, el ojo humano… Las proporciones se acercan a. 1:1´33, 1:1´5, 1:1´86. Otros formatos panorámicos, alargados, girados obligan al espectador a realizar un diverso recorrido que desencadenará una exploración poco habitual, aunque pudiendo ser atractiva para el ser humano.

El encuadre además incluye unas normas básicas de comportamiento donde se debe estimar una serie de pautas referentes al mismo, y que influyen de modo determinante en una lectura u otra:



1. Posición del motivo
2. Líneas imaginarias divisorias de la imagen

Siendo a su vez estas subdivididas en otra categorización en la que se introduce el concepto referente a:

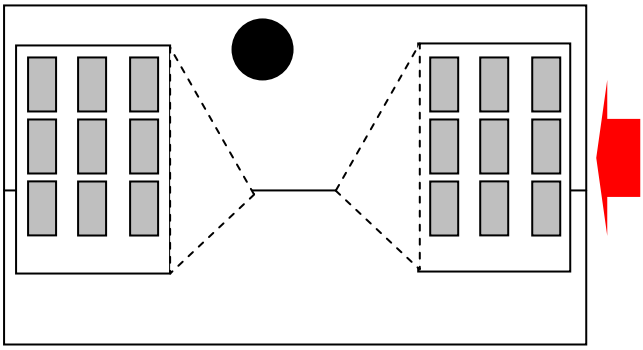
(a) Contraste

(b) Cercanía

(c) Semejanza

(d) Clausura

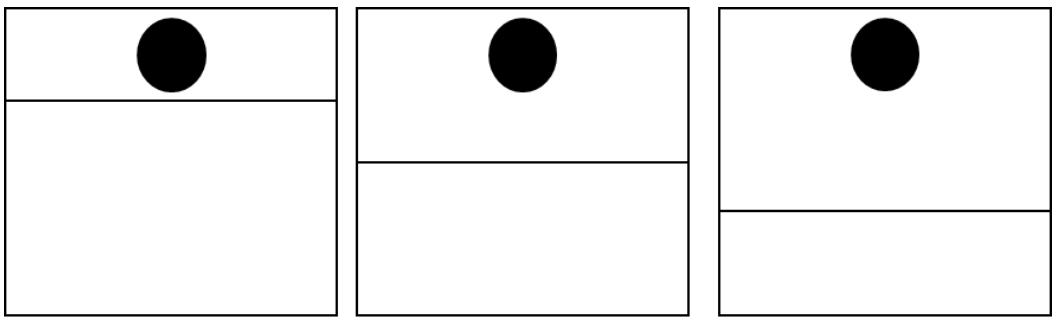
Desde los primeros momentos u orígenes de la fotografía, se consideran normas fundamentales de comportamiento y reglas inquebrantables de actuación todas aquellas que se impusieron y coexistieron durante la evolución experimentada a lo largo de los siglos en la pintura tradicional. Por ello, y porque la cámara fotográfica posee una limitación visual rectangular situada dentro del *visor*, es necesario establecer el *punto de fuga* desde donde se procede a la creación y confección de la imagen capturada.



El *punto de fuga* considera la línea del horizonte, que a su vez representa la perspectiva lineal de la imagen. La proyección de todas las rectas paralelas que forman el objeto concluye en un mismo lugar y conforma un área con diversas dimensiones.

Figura 120. El punto de fuga

En el caso de la pintura, este proceso forma parte de la distribución de los elementos en el espacio que el artista determinó previamente a la propia existencia de la obra. La fotografía reproduce ubicaciones reales, aunque con similar grado de cuestionamiento de la extensión en el que se infiere. La educación visual del *sujeto-fotógrafo* es la principal responsable de recrear la imagen de un modo correcto o incorrecto. Por ello la primerísima propuesta debe consistir en la situación de la línea del horizonte:



El horizonte alto encuadra y añade un cielo en la imagen aunque ofrece una vaga importancia del mismo. Enfatiza los detalles cercanos y crea distancia significativa entre

los primeros objetos. El centrado crea una simbiosis exacta entre ambas partes, la superior y la inferior. La armonía afecta a la emoción sosegada de la transmisión y de su orden impuesto a través de la evidente simetría. El horizonte alto enfatiza la importancia del cielo, del dramatismo suscitado e incrementa a su vez la sensación de lejanía (Perea, J., Castelo, L. y Munárriz, J., 2007).

Para concluir, la distribución de los objetos se guiará por diferentes reglas estéticas denominadas **Regla de los tercios** y la **Sección áurea**. La primera establece una cuadrícula imaginaria (o no) tanto en la imagen pictórica como en la imagen fotográfica, para de este modo ofrecer dinamismo e impacto en el receptor. La subdivisión en cuadros que la imagen de modo casi intrínseco posee es la responsable de la correcta o incorrecta posición de todas y cada una de las piezas individuales que componen la imagen final.



Imagen 151. *Sevilla. Holy Week*. Adaptado de J. Koudelka, 1973. Recuperado en mayo, 2013, http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult_VPage&VBID=2K1HZOTF9MBGR&SMLS=1&RW=1583&RH=732

Figura 121. Regla de los tercios

La denominada *Sección áurea* consiste en una relación y proporción de medidas.

Factor Temporal: Afirmar que la fotografía es una *instantánea* denota un desconocimiento de la técnica fotográfica y de su funcionamiento. La máquina

fotográfica necesita un periodo de adecuación antes de capturar la imagen; la luz requiere de una correcta medición a través de sistemas necesarios para el fotógrafo como el *fotómetro*, y tener conocimientos de *fotometría* para una justa exposición. Por otro lado, la presencia temporal en la fotografía es una **realidad continua**, ya que desde el propio momento de su existencia forma parte del pasado y la muerte de la fotografía es un concepto tratado en infinidad de ocasiones y por multitud de autores como Barthes (2004), Sontag (2006). Establece una conexión con el pasado, el presente y el futuro constantemente, ya que es la esencia de su existencia. Por ello determinar el carácter repentino, efímero o momentáneo de la imagen es aplicar una definición un tanto superficial e intrascendente, que poco se adecúa a la realidad de una técnica que puede o no capturar imágenes a una velocidad vertiginosa.

La técnica se ha ido mejorando desde el primer día que se formaliza un método para esta disciplina, al igual que los tiempos de exposición se han ido reduciendo hasta límites que jamás podrían ser percibidos por el ojo humano y donde las capturas pueden estar rondando los 0,000125 segundos (1/8000), es decir, movimientos superiores a este tiempo serán registrados con una nitidez absoluta, siempre que las condiciones lumínicas sean correctas.

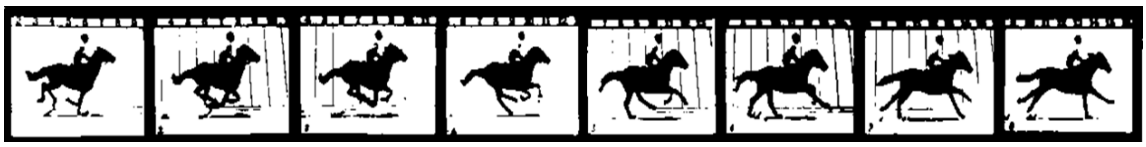


Imagen 152. *The horse in motion*. Adaptado de E. Muybridge, 1878. Recuperado en mayo, 2013, http://www.eadweardmuybridge.co.uk/

También los resultados que se han ido obteniendo desde sus orígenes han derivado en imágenes sorprendentes, producto de largas exposiciones.

La técnica fotográfica ha permitido que los grandes avances científicos también hayan sido capaces de registrarse o incluso, gracias a las lentes de enormes aumentos, llegar a donde el ojo no conseguiría jamás capturar su atención. El ser humano ha entendido que a través del concepto fotográfico ya no solamente se captura el natural, sino que además de fragmentar la realidad en infinidad de lapsos de tiempo, puede surgir el gusto por la contemplación del momento congelado, que poco o nada tenían que ver con el mero hecho de disparar al objeto. Cartier-Bresson (Assouline, 2005) bautizó este momento como el "momento decisivo". Es decir, capturar la esencia de una narración realista en el momento justo de su culmen, pero sin confundir que lo capturado no sería una historia sino una imagen. Puede ser que al mismo tiempo se perciban una serie de sensaciones que transporten al objeto hacia universos desconocidos y que desencadenen la función poética (Jakobson, 1992), pero entonces se consideraría la significación y no el discurso narrativo.

Punto de vista: El fotógrafo está obligado a percibir el mundo desde un prisma diverso al que el ojo humano advierte. Necesita de la observación alejada para de este modo ir construyendo el esquema que produce una imagen fotográfica y una distribución de los correctos elementos que al mismo tiempo dispongan el mensaje implícito. Se estimarán los agentes externos que, como la luz, interfieran o afecten ya no solo a los objetos sino a su color, a su forma, a su textura. Se recomienda estudiar los diferentes puntos de captura que tiene el objeto o escena a fotografiar, tal vez el fotógrafo se sorprenda de la educación perceptiva con la que contaba y comience a elaborar su propio manual de estilo.

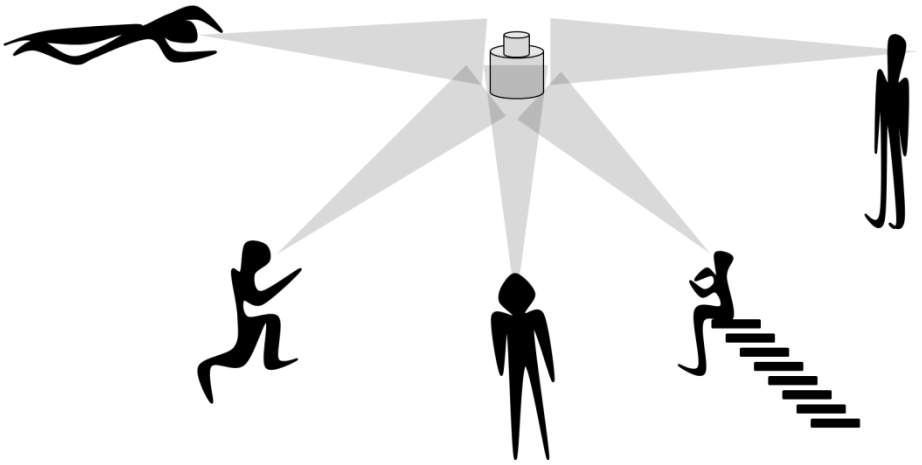


Figura 122. El punto de vista

El objeto estático permanece inmóvil y por ello hay que aprovechar el hecho de su quietud en el escenario. Estudiar su aspecto, la luz y el modo de incidir en ella, la interconexión que tiene con otros elementos y la significación que adquiere por el simple hecho de representarlos de un modo u otro es la labor fundamental del fotógrafo que decida elaborar un aspecto poético a través de la imagen fija.

Aquel que trabaja al servicio de la imagen puede ser considerado artista cuando en esa búsqueda de nuevas estructuras que sean capaces de resumir el sentido de la realidad de la vida se produce el desencadenante que hace vislumbrar dicho esquema artístico-creativo en proceso de ser resuelto.

La verdadera fotografía no es aquella que se produce como resultado de un viaje, sino la que es producto de una evolución y de un crecimiento visual trabajado y premeditado. La habilidad y la destreza de la máquina y del concepto fotográfico es la suma de varias características:

- Conocimiento de su técnica (sin excluir a los no puristas que establecen que el entusiasmo improvisado de quien no posee conocimientos ni vicios es la

solución a los paradigmas ya establecidos, más bien para entender las posibilidades que ofrece y así la libertad de decisión o exclusión).

- Observación y análisis de la realidad.
- Aplicación *ensayo y error*.
- Estudio elaborado por expertos de la imagen y del de uno mismo
- Búsqueda en cualquier otro campo de estudio diverso al de la fotografía (desestructuración del mensaje y restructuración del nuevo discurso con otras áreas de estudio).
- La que contiene un mensaje implícito o explícito (el proceso comunicativo establecido por Saussure debe ser aplicable al lenguaje de la fotografía).
- La que aborda la apariencia o forma estética desde la madurez que se exige y otorgándole la importancia que se merece.
- Creación de una gramática de la imagen que ayude a la confección veloz del discurso (véase el aparatado dedicado a *la retórica de la imagen*).
- Aplicación de estructuras que tradicionalmente han estado vinculadas a la creación de poética en los sistemas lingüísticos (Adjetivo visual).
- Verificación del producto logrado (es de obligada atención establecer un esquema equivalente al que se adhiere a cualquier trabajo de investigación).

Cada una de estas categorías hace que la imagen fotográfica se consolide como una ciencia digna de ser estudiada, como si de un sistema cerrado se tratase. La lingüística dedica su objeto de estudio al análisis de los lenguajes y de las lenguas, por ello considerar la fotografía como un lienzo susceptible de ser completado con los recursos necesarios debería ser el compromiso de sus usuarios.

La fotografía ofrece un camino hacia la inmovilidad realista en el que en ocasiones se podría llegar a considerar un deceso de la misma (Legido, 2001). El rechazo hacia el estatismo que por su propia naturaleza propone una captura física es sin embargo el espacio que libera al artista de la limitación que existe por su propia razón de ser y por lo tanto empuja hacia una expresión artística única y procedente de la sección emocional con la que cuenta él mismo (Van Doesburg, 1985). Alterar la realidad es equivalente a la afirmación de expresión de sustancia liberada.

El cubismo revisa todo el arte precedente y concluye en una excelente resolución acerca de los factores que a lo largo de los siglos se habían interpuesto como dogmas de actuación;



Cierto postulado está representado a partir de este básico organigrama, donde la armonía de la imagen es considerada como resultado de la ubicación, dimensión y número de elementos que componen el lienzo o soporte fotográfico. Hoy se mantiene dicha fórmula de actuación y siguiendo los tres pasos exclusivos se garantiza una correcta armonía estética de la imagen fotográfica.

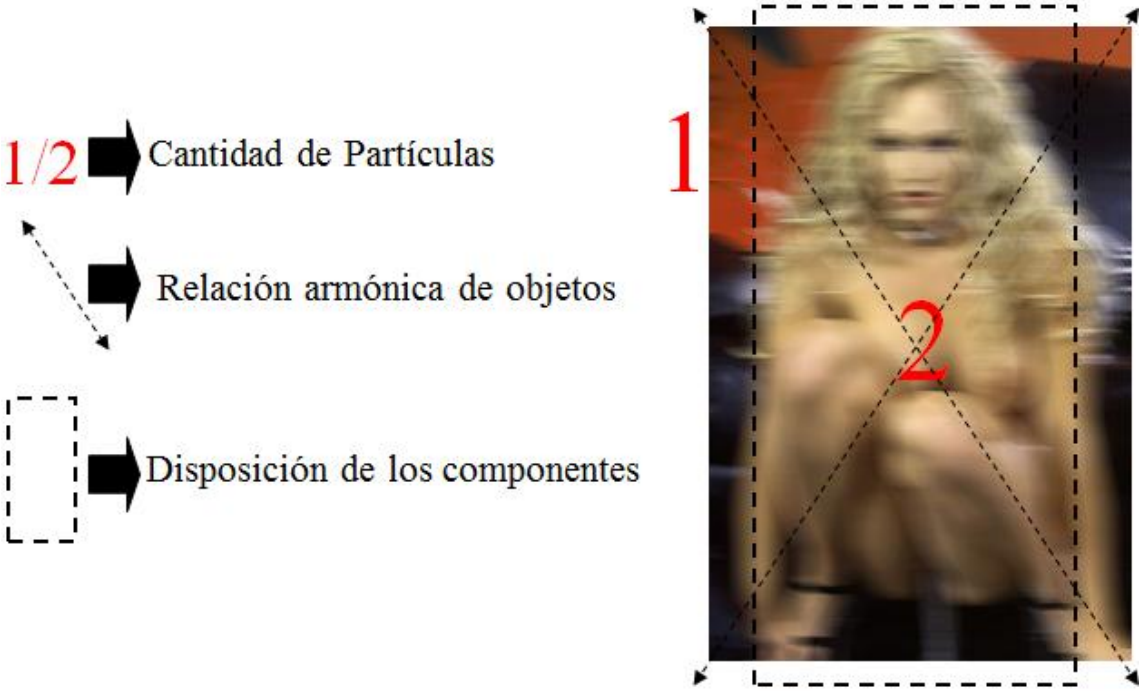


Imagen 153. nudes dr02, 201, Gagosian Gallery. Adaptado de T. Ruff, 2011 Recuperado en mayo, 2013, http://theworldofphotographers.com/2012/04/29/ruff-thomas-photographer/thomas-ruff-nues-4/

Figura 123. Armonía estética: ubicación, dimensión y elementos

Las tres variables responsables de la **composición** se verán determinadas por el juicio final del fotógrafo y el equilibrio de la imagen debe ser un acontecimiento real que establezca una vía de comunicación entre el espectador y la propia pieza artística. A pesar del formalismo establecido en la constitución del orden en los eslabones y

siguiendo las formas tradicionales de la composición, la alusión sensitiva y emocional continuará siendo territorio reservado del artista.

2.5.6 Arte y Fotografía

Uno de los debates que acompañan al dilema *¿Qué es el arte?* no puede ser entendido si se pretende dar respuesta a otra de las cuestiones que siempre suscitan el interés de los críticos de arte, del público o de cualquiera que sienta cierta predilección por la fotografía; *¿Es la fotografía un arte?*

Tras conocer el modo en el que funciona el raciocinio del artista de la imagen fija, el alma del creador, los recursos que utiliza, los procedimientos, los conocimientos técnicos y conceptuales que maneja, se puede afirmar y ratificar (término aún más rotundo y contundente) que la fotografía sí es un arte. Es más, en realidad se debería divulgar finalmente cuál es la posición de la fotografía en las artes. El arte ya no conforma un entramado que acoge a tantas disciplinas como desee, sino que más bien es considerado un espacio multidisciplinar y cada una de las materias tradicionalmente conocidas (pintura, escultura, arquitectura, fotografía…) se convierten en únicamente una, denominándola así *arte*. No hay categorías, no existen ni se persiguen fines estéticos, simplemente se considera un espacio que invita a la reflexión, a la revolución, a la originalidad e innovación de quien lo practica. El arte debe emocionar y conmover, siendo poético u ornamental. Hoy por hoy, a pesar de haber traspasado con creces la simple ornamentación, el arte sigue manteniendo el concepto de lo estético en aras de complementar, eso sí, el discurso reflexionado.

Algunas de las definiciones que la Real Academia de la Lengua Española (RAE, 2012) establecen que **arte** consiste en una *habilidad* que el ser humano posee, manifestación de lo experimentado a través de *recursos plásticos, lingüísticos o sonoros,* que la actividad artística es un conjunto de preceptos o normas que se requieren para realizar la tarea de modo correcto, desenvoltura, destreza, maestría e incluso *maña*. La imagen fotográfica es imposible que se salga de esta taxonomía, por su simple paralelismo con cualquiera de las disciplinas que el arte desarrolla. La RAE por lo tanto establece que:

> **Fotografía**; *Arte de fijar y reproducir por medio de reacciones químicas, en superficies convenientemente preparadas, las imágenes recogidas en el fondo de una cámara oscura* (Real Academia Española, 2001).

El fotógrafo no se comporta como una simple pieza que activa un mecanismo que a su vez reaviva el proceso fotográfico una y otra vez. El producto final dependerá de él mismo, de quien acciona el proceso. El sentimiento suscitado por el ser que

accionó el disparador es la razón de existir de una fotografía. Es el resultado de una ilusión que inunda a cualquier creador (Zannier, 1993).

Pasadas algunas décadas de la presentación de Daguerre y de su grandísima solución a tantos años de cavilar y especular al respecto de la posibilidad de captura de la realidad, el planteamiento que surge por parte de la crítica hace comprender cuáles eran las expectativas y hacia dónde pretendía dirigirse la mecánica y técnica incluidas en un sistema que había formado parte fundamentalmente de la ciencia; "*La fotografia è un´Arte?"* forma parte de un artículo publicado en el número 6 (91) de la **Rivista Fotografica Universale** (1876) y en el que se expone de forma rotunda el rechazo a quienes no consideren la fotografía como un arte. Aludían a la presencia de varias manifestaciones previas por parte de otros artistas y expertos en otras áreas que reivindicaban su condición artística, tales como Arago[34] o Delaroche[35].

La dificultad del fotógrafo reside en la presencia de la realidad como punto de partida. A través de la ausencia del sentimiento, del ánimo, del espíritu… es necesario construir un universo de valores, de connotaciones que susciten la misma sensación que una obra de arte. A través de un procedimiento que se comporta como una máquina, simple y llanamente, se concibe un entramado que suple las carencias que se encuentra un artista, que debería usarlas como herramientas propias pero porque su naturaleza, precisamente, habita en esta ausencia, la originalidad deberá ser bastante más patente.

El fotógrafo además establece un mecanismo de trabajo que contempla dos fases: el negativo y el positivo



Figura 124. Transformación de la realidad invertida

[34] François Arago (1786.1853): Político y científico francés de reconocido prestigio. Dedicó a sus estudios de matemáticas y física la mayor parte de su vida. Formó parte del gremio de astrónomos del Observatorio Real de ParÍs. Destaca su estudio del círculo del meridiano y sus clases de astronomía popular.

[35] Paul Delaroche (1779-1859): Pintor francés del Romanticismo. Establece sus obras en torno al retrato histórico y contextual. Focaliza su técnica hacia el expresionismo y realismo de la narración.

Durante la fase en la que se confecciona el negativo o la parte más básica de la imagen, el fotógrafo tendrá que tomar importantes decisiones que aparte de crear la propia obra también establecen esa presencia de dudosa importancia según algunos, pero fundamental aunque permanezca de modo oculto tras la cámara fotográfica. Es el modo de expresar los sentimientos y las emociones que tiene el fotógrafo. Es el equivalente al pincel del pintor, la herramienta que captura las emociones. Un solo dedo de la mano es capaz de expresar lo más profundo del ser. Resulta paradójico reconocer que la mínima expresión pueda contar con tal carga poética. Es lo excepcional de esta disciplina, que se distingue de otras en primer lugar por el diverso modo de concebir el **espacio**, el **objeto**, el **concepto**.

La esencia técnica que es al fin y al cabo la que establece la poética en la imagen, es la responsable de caracterizar de modo óptimo la pose, luces y sombras… es decir, propio de la composición clásica en el arte (Zannier, 1993). Y como se afirmaba anteriormente la noción básica de la fotografía establece que ésta aparece en el momento de la captura; la realidad admite que el proceso no sólo no ha acabado sino que casi no ha comenzado. La fase del positivo es tan o más importante que la previa. La inicial establece el cuadro y los límites de la imagen, dibuja el aspecto y esboza una primera impresión. El positivo admite la denominación de arte final. Los colores deberán ser ajustados al esquema elemental (elementos), el contraste y el nivel de brillo, cualquier alteración cromática errónea será causa de modificación del mensaje y por lo tanto no puede ser despreciada por el fotógrafo. En ocasiones los profesionales de la imagen delegan en otros este momento decisivo (laboratorio, asistentes...) y sin embargo el único dueño de su obra es quien establece el criterio y juicio definitivo. Con respecto a la luz- elemento de travieso comportamiento, impredecible, cambia de estructura, de forma y de color constantemente. El fotógrafo poco experimentado se verá incapaz de poder controlar cierta condición, sin embargo aquel que posee el conocimiento de la técnica observa atónito las posibilidades que ésta le ofrece. Los colores vendrán modificados, realzados o enfatizados, filtrados conformarán otro tipo de sensaciones sugerido a través del sentido visual, además de las innumerables posibilidades que la fotometría ofrece. Es la herramienta imprescindible del fotógrafo y la responsable de hacer capturar la escena deseada.

El nacimiento de la fotografía trajo consigo un retrato exacto de la realidad, que entre los refinados puristas suponía un signo de autenticidad. La ausencia de tal entelequia evidenciaba una exclusión de la norma y por lo tanto de la certificación del fotógrafo como tal. Aquellos que observaron dicha característica también se atrevieron a aventurar la teoría de que, al igual que los pintores advirtieron la aparición de la técnica capaz de capturar realidades, los fotógrafos de la época, años más tarde, idearon cierta estratagema con el fin de salvaguardar su actividad, que hasta el momento había sido respetada pero que comenzaba a verse amenazada por la democratización meteórica de la comercialización de la cámara fotográfica. Pretendieron excluir el procedimiento posterior al propio acto de la captura (retoque, efectos especiales, virados, modificaciones cromáticas y de brillo o contraste…). Todos aquellos que refutaban

dichas opiniones concentraban sus energías en la propuesta estética como proposición ajena al mero acto de fotografiar. La posición de estos últimos demandaba la imposición de cierta normativa que dotara a los noveles pensadores y creadores de la materia de cierto reconocimiento cercano a las artes visuales como la pintura (Scharf, 1994).

Una muestra de dicha transgresión del reglamento acontecido hasta ese momento son las imágenes de **Louis Arthur Ducos du Hauron**.



El "transformismo" que se ideó a finales del siglo XIX configuró un sistema fotográfico diverso al que hasta ahora había utilizado la disciplina captadora de realidades. El novedoso uso que se hace la cámara ayuda a distanciar el concepto de imagen fotográfica como "elemento referencial" y el de "arte fotográfico".

Además de servir como potente llamada de atención, también se establecieron ciertas reglas visuales dentro de las lentes que componían las ópticas, o incluso en la manipulación de los negativos directamente, que ayudaron a su vez a la corrección de ciertas deformaciones que la imagen traería consigo, como por ejemplo las formas faciales.

Imagen 154. Autorretratos anomorfósicos. Adaptado de Du Hauron, 1889. Recuperado en mayo, 2013, http://www.aloj.us.es/galba2/TESIS/CAPITULO3/ILUSTRACIONES/IlustracIII23_1/fig107b.htm

El cambio conceptual que la fotografía experimentó desde 1890 reaviva la industria editorial, siendo prueba de ello la vasta publicación de libros interesados en esta materia visual.

Ya no era un secreto que la fotografía pudiese estar siendo utilizada como una beneficiosa herramienta para los pintores de la época. La técnica suscitada de los estudios físicos que compusieron las directrices de la base fotográfica proponía a su vez el estudio de la configuración estructural, de la incisión del color, del efecto perceptivo del observador frente a las obras además del enorme provecho que podría suponer para el pintor tradicional a través del estudio de las formas físicas.

Los teóricos debaten la idea del entretenimiento y divertimento que el arte debe establecer a través de su modo de proceder. El placer espiritual que produce la observación e interactuación con la obra de arte trasciende a la esfera del inconsciente.

La Gestalt advierte del cierre de la obra durante el proceso creativo. Mientras, Theo van Doesburg establece una práctica de actuación del fotógrafo:

(a) Reproducción e Imitación

(b) Experimentación y procedimiento de Ejecución

(c) Expresión puramente creativa

Esta última fase de experimentación dejó varias muestras creativas en las que se introdujo el componente personal e individual del propio autor. La inclusión de materiales dentro de las lentes o de la propia cámara fotográfica, la impresión en soportes diversos al papel fotosensible tradicional ofrecían texturas cercanas a la pintura, sombreados en las caras que imitaban al carboncillo, etcétera.

Por lo tanto es una evidencia que a finales del siglo XIX la consideración de la fotografía como arte ya era una realidad. Las revistas especializadas dedicaban espacios enteros al manejo de técnicas concretas que ayudaban a confeccionar lenguajes simbólicos y repletos de significación estética, como el lanzamiento de pulverizadores y aerógrafos, la eliminación de la gelatina pigmentada fotosensibilizada, o el bicromato de goma que permitía incluir colores en la propia emulsión fotosensible (Scharf, 1994).

La fotografía se sitúa en la misma línea de importancia que la pintura e incluso los códigos normativos que rigen a ambas son idénticos. El retrato y el paisaje se expresan del mismo modo en las dos modalidades artísticas, e incluso cuentan con el apoyo de un grupo de fotógrafos denominado "Foto-Secesionistas" (Jeffrey, 2009) comandados por Alfred Stieglitz[36], que crean un colectivo repleto de artistas de todo tipo (pintores, escultores, fotógrafos). Publican la influyente revista *Camera Work* con colaboraciones de G. Stein, H. G. Welles, Shaw, Maeterlinck... Sin embargo la aceptación no fue total y aún se ponía en duda la capacidad de representación descriptiva que la fotografía podía contener. La enorme evolución que experimentó no pasó desapercibida y los pintores realistas contemplan escépticos las artimañas o técnicas que introducen el color a posteriori en las imágenes. La forma se asemeja a la pintura sin llegar a serlo y la transformación que la realidad experimenta comienza a estimar cierto intrusismo. Posiblemente esa amenaza que desafiaba la existencia con posibilidad de desaparición de la pintura fue decisiva y de meditada estrategia por parte de los pintores de la época, que pretendían poner fin a la dicotomía *fotografía vs pintura* como primordial fuente de representación.

La discusión entre la exclusión de la fotografía de las esferas del arte o no extrajo ciertas conclusiones:

(a) Aquellos que apoyaban a la fotografía: Tadema, Millait, Brett

[36] Alfres Stieglitz (1864-1946): Fotógrafo norteamericano que comienza con el grabado fotográfico. Pertenece a la *Society of Amateur Photographers from New York* y su adaptación a las cámaras manuales le dotan de gran destreza para retratar escenas callejeras. Funda *Camera Work*.

(b) Aquellos que rechazaban la fotografía como arte visual; Penell, Frith, Richmond rechazaban la tesis de que realmente ésta hubiera influido en el arte y ni siquiera de que se convirtiera en la artífice de su destrucción. Se consideraba en líneas generales como un buen accesorio para la realización del "verdadero" arte.

Los comentarios que se estaban vertiendo acerca de la aceptación o no de la imagen fotográfica no diferían demasiado de las primeras exégesis que surgieron durante el nacimiento de la fotografía (1839). La capacidad analítica y crítica gozó de escasas líneas argumentativas y tal vez por ello la tesis que garantizaba la perdurabilidad de la imagen fija fue la que tomó ventaja con respecto a la que le vaticinaba un futuro incierto.

Hoy se cuenta con una tradición de más de un siglo de fotografía y con el conocimiento de lo que supuso en los siguientes cien años que siguieron a estas primeras hipótesis vertidas. Los movimientos artísticos de vanguardia utilizaron la imagen fotográfica y reutilizaron un concepto desconocido pero de especial interés visual que ha ido gozando de más y más importancia a lo largo de todas las décadas siguientes. La cualidad reproductiva no ha sido la mayor que la de la imagen fija, sin embargo ha sido capaz de inventar un lenguaje único y propio. El factor novedad no ha hecho más que empujar hacia la consecución de imágenes poéticas y sorprendentes ya que el nivel de decodificación se ha ido complicando y hoy es una innegable realidad la vinculación existente en una cultura dominada por la imagen. Mantener la atención o expectación del espectador es algo temporal y por ello se ha producido una constante reflexión acerca de los verdaderos propósitos de cierto lenguaje visual, siendo prueba de ello la asentada aceptación que hoy supone la fotografía, entendida como arte visual. La imagen fija ha representado el eslabón de unión entre el pasado y el presente creativo y artístico. Probablemente sin la presencia de la misma hoy se desconocerían el nuevo universo emotivo, la amplitud disciplinar de la obra de arte y la eliminación del factor tradicional y clásico.

Es innegable el poder que la imagen fotográfica adquiere desde el momento de su nacimiento aunque fundamentalmente en la última centuria, y aún más la habilidad que ha poseído para remplazar a las palabras escritas e incluso a las disciplinas visuales tradicionales que durante siglos han dominado el panorama cognitivo que daba explicación al mundo que circundaba, ofreciéndose a su vez como *verdad absoluta*. La imagen recoge *realidad* pura, siendo este concepto aún cuestionable, y la equiparación con la recreación de la misma por desgracia no tiene parangón. La fotografía no establece ninguna necesidad de clarificación ya que la definición de su estructura física posee el poder necesario para omitir aquellas palabras extrínsecas que anteriormente funcionaban como puente de transmisión entre el emisor y el receptor.

El comienzo de la fotografía sí que constituye una clarísima diferenciación entre ella misma y el arte; las artes no eran capaces de registrar las imágenes *ipso facto* (Moholy-Nagy, 1969) sino que el *modus operandi* que poseían giraba en torno a la esencia mecánica de su creación. Las reglas que regían la confección de los medios

artísticos tenían mucho más que ver en su definición con las teorías estéticas y filosóficas pictóricas que con la propia técnica en sí.

A pesar de que las **vanguardias artísticas** sirvieron como catalizador que provocaría un cambio conceptual de mentalidad, la realidad vigente viene a constatar que incluso hoy en día la imagen fotográfica continúa rigiéndose por la normativa que siempre calificó y caracterizó a la pintura.

La necesidad de reiterar el nombramiento de la fotografía como posible contenedor de aliciente mayor que el de simplemente representación de realidades y verdades ya desde antes de que se iniciara el siglo XX, consigue vislumbrar el intenso avance conceptual que se vivió entre los artesanos de la imagen fotográfica y mayoritariamente la veloz y vertiginosa búsqueda hacia una nueva dimensión. Diversas personalidades establecieron dicho axioma en sus teorías y en su modo de concebir la hasta entonces actividad registradora de momentos vividos. La consideración de la fotografía como objeto dependiente de las artes (Newton, 1853); la recreación del *futuro, presente y pasado* que Lawrence realizó en 1851; Mayall establece la *Plegaria del Señor* o *el Sueño del Soldado*.

La experimentación de diversas técnicas alternativas a los orígenes de la fotografía también pudo ser vista como un modo distinto de representación visual e incluso renovación del concepto que de manera intrínseca establece una diversidad de formas que entre otro características es lo que tratan las artes durante el proceso creativo. La inversión de tonos o *solarización*, utilización de negativos separados y unidos posteriormente con el fin de establecer correctas exposiciones fue también designado como *copia por combinación* la desnudez que por vez primera comenzó a exponerse en la reunión anual de la **Photographic Society of Edimburgh**, tal vez entendida u ofrecida como herramienta del pintor; estudios antropológicos de personajes que rodeaban las calles (Rejlander), o la experimentación con las emociones de los sujetos retratados. La ciencia, y concretamente **Darwin** se vieron además beneficiados por este acontecimiento. La importancia de la exhibición de sus experimentos fue decisiva para encontrar el punto veraz que la actividad requería. La destreza del fotógrafo con la cámara pudo incluso ofrecer efectos mágicos que enfatizaban los estado anímicos a los que antes se aludía (Newhall, 2002).

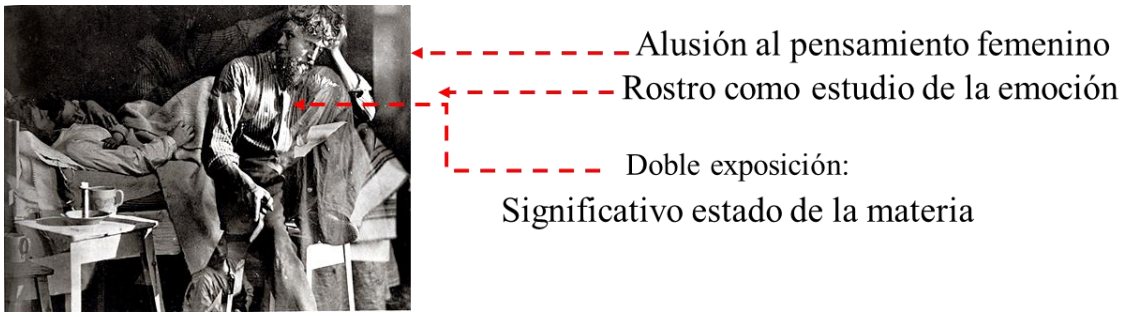


Imagen 155. *Hard times*, Doble exposición. Adaptado de O. Gustave Rejlander, 1860. Recuperado en mayo, 2013, http://www.mutualart.com/Artwork/Hard-Times/751CE5257D80045A

Figura 125. Magia y técnica fotográfica

Indudablemente la fotografía también se comportó como un gran agente estimulador tanto para pintores como escritores, poetas o los mismos fotógrafos, que adquirieron gran admiración por sus contemporáneos o sus predecesores. Delacroix, Eugène Durieu, Lewis Carroll, Julia Margaret Cameron, Courbet… Los pintores realistas no deseaban admitir la enorme herramienta que había surgido básicamente del conocimiento de químicos y físicos, y en ocasiones se observaba un efusivo propósito destructivo en sus definiciones de la fotografía, como la realizada por William Powell Frith: "En mi opinión, la fotografía no ha beneficiado en absoluto al arte" (1893, pág.6)

2.5.7 Significado de la imagen fotográfica

Fotografiar no consiste simplemente en tomar una captura de la realidad donde cada uno de los objetos que intervinieron en ella fueron congelados por el mero y simple de hecho de hacerlos perdurar en el tiempo. Y si así fuera cada una de las imágenes tomadas en cualquier evento serían exactas, por lo que debatir sobre su significación es un absurdo innecesario, ya que el comportamiento jamás será reproductivo, al menos en el área o categoría de la imagen que aquí se trata.

Ni siquiera la fotografía tiene como fin último de su existencia la similitud exacta con el objeto retratado. Quien trabaja con sistemas de captura fotográfica establece que la fotografía no adquiere un carácter completamente *reproductivo* sino **representativo**. La verdad en la realidad no existe, por lo tanto resulta aún más absurdo pensar que la cámara sea capaz de retratar algo imposible.

Esta *representación* a la que se hacía alusión es homóloga a la **transformación**. Es apreciable el hecho de que la *acción reproductiva* no permite un margen de error (debe ser exacto), mientras que la *transformación* sí que permite cierto margen de

maniobra en cuanto a la cercanía con lo real. Por ello, el profesional de la imagen fotográfica exige al menos una cierta organización, exclusión de la improvisación, orden… para que de este modo todo confluya en un mismo fin: el significado artístico (Schwartz, 1992).

La máquina fotográfica se comporta como tal, no establece ningún vínculo afectivo ni con el objeto ni con los elementos que poseen un significado en la imagen y que al mismo tiempo la dotan con la capacidad de ser leída. La necesidad de una **mente creativa** fusionará ambos conocimientos y desarrollará en conjunto el proyecto de la mente. La presencia de la una no se concibe sin la existencia de la otra pero la injustica del sistema hace recaer toda la responsabilidad en el fotógrafo, es decir, el que controla el factor espacio y el factor temporal. El modo de representación será diverso en función de cada uno de estos dos espacios.

El título de esta sección, *Significado de la imagen fotográfica*, hace alusión al *ser* de las palabras individuales que contienen un lenguaje determinado, al acompañante del significante (fotografía), a la verdadera esencia de la definición del objeto. Es decir, la realidad que esconde la imagen fotográfica.

Conociendo la anterior situación, es importante dejar bien asentada una certeza: los significantes son producto de un consenso social, que aunque establecidos socialmente se han impuesto de manera categórica en un mundo dominado por verdades unívocas e inconfundibles. No acatar las normas implica el riesgo de exclusión social y por ello es necesario y también práctico encontrar la verdadera esencia de las cosas y de los objetos que dominan un mundo perfectamente ordenado y organizado.

Una vez que la labor del fotógrafo ha finalizado, es decir, cuando ha confeccionado la imagen respetando los parámetros tradicionales de la composición y de la representación, entonces pasa el turno al espectador, que a través de unos sensores activados y basados en su propia experiencia logrará un acercamiento considerable a través del proceso de decodificación. Los agentes emotivos que intervienen serán decisivos para lograr un significado u otro y la introducción de otro tipo de estímulos precedentes actuará de igual modo en ese sistema resolutivo y concluyente de su significado.

Y aunque la lectura de la imagen se produce de modo gradual, es importante considerar la *estructura formal* (Perea, J., Castelo, L. y Munárriz, J., 2007) que deja patente un acercamiento inicial de la vista, carente de objetividad total y necesariamente con obligación de continuación de la lectura detallada en un segundo instante.

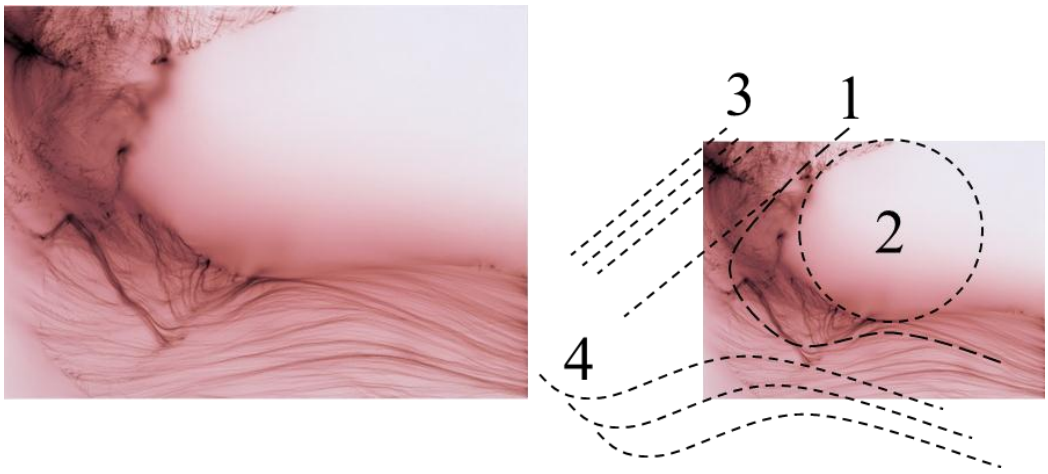


Imagen 156. Serie *Freischwimmer*.*Adaptado de* W. Tillmans.
Recuperado en mayo, 2013, http://tillmans.co.uk/all-books

Figura 126. Lectura gradual de la imagen

El análisis está determinado por una especial vigilancia focalizada en diferentes objetos y formas, capaces de advertir al sistema cognitivo del receptor de la imagen con una particular llamada de atención. Dirige a su vez la mirada hacia una misma dirección, en la que cualquier interrupción conceptual podría provocar un cambio.

En primera instancia el sensor visual del receptor de la imagen pretende un reconocimiento de la forma que se encuentra en la representación fotográfica, aunque en ocasiones se puede ver interrumpida por la presencia de estructuras relevantes capaces de redirigirla hacia otros espacios.



Indica la dirección hacia el espacio exterior izquierdo

Imagen 157. Serie *India*. Adaptado de H. Cartier-Bresson, 1948.
Recuperado en mayo, 2013,
http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53ZMYN

Figura 127. Cartier-Bresson. Mirada continuada

Si la imagen había llevado una dirección determinada, seguramente comenzada desde la parte inferior izquierda y tras vislumbrar la silueta humana que parece ofrecer algo, es en ese punto de inflexión donde se produce un repentino cambio de trayectoria.

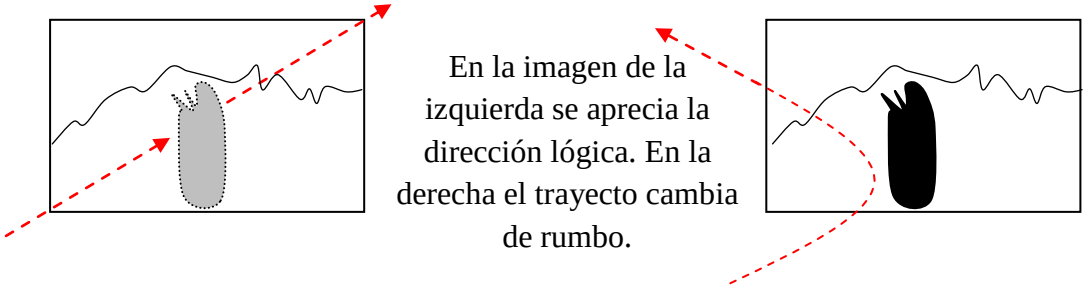


Figura 128. Cartier-Bresson. Dirección de la mirada continuada

Y en este gesto tan particular que la aparente forma humana realiza, se dejan entrever ciertas intenciones provocadas de hacia dónde debería continuar la observación de los acontecimientos, o la identificación de la trayectoria visual. En cualquier caso y reiterando las aportaciones de **Peirce** (1931), todas y cada una de las asociaciones vertidas del análisis visual contendrán a su vez otra batería de subasociaciones que jamás encontrarán su fin y que mantendrán una morfología final, similar a la del sistema neuronal.

La asimilación del lenguaje fotográfico reaviva la teoría de reconocimiento del concepto abstracto capaz de detener objetos, suspender movimientos, puntos de enfoque selectivos, que la capacidad retiniana no contemplaría si no se hubiese visto instruida previamente. Por lo tanto es consecuencia del efecto cultural insertado en el sistema perceptivo de quien experimenta. Todos y cada uno de los parámetros técnicos que componen las imágenes se verán determinados por una cualidad técnica que repercutirá decisivamente en la significación de éstas: desenfoque, profundidad de campo, contraste, iluminación, colorimetría...

El instante decisivo es una de las frases más celebres de Cartier-Bresson, llegando a convertirse casi en uno de los más relevantes paradigmas de la imagen fotográfica construida y reconstituida de la época moderna. Establece el momento más adecuado para recrear una verdadera narración visual repleta de connotación y significado poético. El factor suerte puede intervenir, sin embargo el principio de **anticipación** probablemente es el agente que establece en mayor medida la señal de alarma frente a posibles instantes decisivos. Y ante este tipo de acción que determina un resultado óptimo del desarrollo de la fotografía es también justo focalizar esta herramienta en un área muy específica de la misma: fotoperiodismo, fotografía social, eventos deportivos… En todas ellas importa la verdad, prima la verdadera contextualización y se excluye la manipulación de cualquier tipo. La esencia reside en el registro de verdades incapaces de ser fijadas por el ojo humano.



La realidad constata que la abundancia de proyectos fotográficos no es directamente proporcional a la calidad de los mismos. La ausencia de narración profunda y premeditada establece un pobre contenido y por consiguiente una lectura básica y superficial.

El verdadero estudio de la imagen y la insistencia proyectual debieran representar la máxima labor del docente en materia de fotografía. La máxima responsabilidad del mismo debe concentrar toda su energía y entusiasmo en este ámbito, de lo contrario se desarrollará una gran inmensidad de imágenes estéticas carentes de significados.

Imagen 158. Place de l'Europe. Gare Saint Lazare. Adaptado de H. Cartier-Bresson, 1932. Recuperado en mayo, 2013, http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult_VPage&VBID=2K1HZOTFK9SGR&SMLS=1&RW=991&RH=707

El ojo del fotógrafo se convierte en una herramienta hábil y con agilidad para desarrollar sentido a la imagen que pretenda encontrar un significado poético y repleto de porciones de connotación. La rapidez para encuadrar se adquiere a lo largo de toda una carrera profesional y siendo sometido a gran nivel de presión, el fotógrafo escogerá ciertos mecanismos y reglas de comportamiento que son admitidas positivamente por la comunidad científica y artística que compone el entramado fotografía/arte.

Se exige para ello *equilibrio* entre todo aquello que se observa y lo que va a ser capturado, *anticipación* y predisposición a la gran captura, *reconocimiento de significados* y de símbolos capaces de componer una imagen con rasgos cercanos a la poética. La utilización del conocimiento técnico ofrece un complemento perfectamente acoplable a las necesidades poéticas que vierte el significado. La *luz* y el *color* se comportan como recursos que forman parte de la composición de la imagen y tanto dirección, dureza, posición de la fuente como la calidad de la misma serán decisivas para un correcto funcionamiento del lenguaje visual.

Se pueden establecer además tres niveles para desarrollar la labor investigadora del arte fotográfico (Panofsky, 1970):

1. *Primer impacto visual*, inicial significación que contiene dos subcategorías:

   1.1 Significación fáctica; Identificación de formas y de objetos

1.2 Significación expresiva; Identificación de acontecimiento

2. *Nivel de importancia secundaria* donde se produce una conexión entre la temática artística y la composición y construcción del propio arte individual. Es decir lo que vino a ser definido como **iconografía**.

3. *Nivel del contenido;* Esta fase produce un mecanismo que se encarga de conectar a la obra fotográfica de análisis y los convencionalismo establecidos en una sociedad determinada por diferentes mentalidades religiosas, por diferentes estadios y actitudes consensuadas por una sociedad ordenada. Son valores que influyen directamente en la obra artística.

Es importante por ello darse cuenta de la importancia de los agentes externos que actúan alrededor de la imagen fotográfica a la hora de crear los productos visuales con carga significativa. Y esta es la razón por la que algunos pueden llegar a considerar más relevante el motor que desencadenó la producción de la misma obra fotográfica y a su efecto contextual que el propio análisis visual (Baeza, 2001).

2.5.8 Concepto de belleza

La consideración y concepción de **la obra de arte** como pieza creada, desde al menos la época renacentista, siempre estuvo vinculada y ligada al significado poético y por lo tanto se vió fuertemente supeditada a los parámetros y normativas que regían el lenguaje con un fin de correcta utilización. La mayor aproximación a la misma se veía fuertemente recompensada con un reconocimiento popular, y sobre todo por una estricta crítica formada por teóricos profesionales que durante una época representó la forma más severa de concebir la creación. Se posiciona entonces el autor en un segundo plano. Hoy este concepto no se contempla del mismo modo, aunque continúa estableciendo los parámetros artísticos.

A pesar de gozar de un significado *quasi* inquebrantable, *Arte, Poesía* y *Belleza* establecen cierta diferenciación entre ellas mismas. La significación que las caracteriza en realidad difiere mucho más de lo que la simple apariencia pueda inicialmente transmitir. Las dos primeras conectan de un modo mucho más acorde del que lo hace la *Belleza* y su modo de obrar. El valor con el que cuenta esta misma es tan infinitamente menor que en ocasiones puede llegar incluso a ser despreciada por su componente efímero y por la fragilidad que caracteriza su impacto temporal tan limitado.

Su apariencia corporal resulta enormemente cuestionada pero su esencia más profunda y espiritual podría considerar la *Belleza* como uno de sus estados más sólidos y duraderos en el tiempo (Tatarkiewicz, 1987). Cuando se comienza a materializar la admiración de la forma física corporal es cuando entra en vigor un novedoso y hasta

entonces desconocido estadio de la forma bella. Se está hablando pues del Renacimiento.

Muchas han sido las discusiones frente a lo bello, la virtud, lo efímero y superficial, y sin embargo poco o casi nulo el consenso alcanzado en el que se especificase el verdadero valor de la **belleza**. La subjetividad que siempre ha envuelto a este concepto no hace más que dificultar el camino de los críticos de arte y artistas, y sobre todo pone de manifiesto la escasez de acuerdo que se ha alcanzado a lo largo de los siglos ya desde su primer acercamiento al pensamiento humano. Es decir, el **factor subjetivo** que envuelve a la belleza de momento no ha encontrado una normativa o reglamentación para su funcionamiento, sin embargo existe una construcción paralela en las tres formas de expresión que lejos de distanciarse están aún más contiguas de lo que ellas mismas puedan suponer. Los poetas construyen belleza y el arte también. La perfección estética posee un valor cercano al orden impuesto por la naturaleza según el espacio temporal y la poesía instaura un reglamento sistemático que establece el nivel de excelencia sin exclusión de la emoción. La métrica exigida y la herramienta estilística que da forma a la figura retórica son capaces de establecer un nivel relativo y aceptable de delicadeza y emoción, fácilmente reconocible por una sociedad cargada de ventajas visuales, además de estricta en la forma de exhibición.

La fotografía, como cualquier otra de las artes clásicas y sin entrar en la discusión de su idéntica elevación de importancia, establece un modo de actuación y unos parámetros equivalentes a los que la poesía erige de modo consensuado, aunque partiendo de una esencia cognitiva intuitiva. El ojo humano comprende la imagen de modo estructural. Todos sus elementos mantienen una relación paralela entre sí y de modo sistemático. Las conexiones e interrelaciones ofrecen unidades capaces de ser percibidas por su totalidad, aunque entendida como la suma de sus partes.

La herramienta que el lenguaje humano adquiere para construir poesía no son más que palabras, estructuras gramaticales, eslabones encadenados unos con otros con un fin muy concreto: la **confección de belleza**. La imagen fotográfica establece una equivalencia, aunque esta vez a través de los recursos visuales que entran a formar parte del lenguaje de la imagen. La concepción estética de la poética del Renacimiento contemplaba una importancia considerable en su contenido: la necesidad de la *Verdad*. La verdad convertida en realidad, en *mímesis*. Tesis que sin embargo choca con la construcción de la misma a través de fantasía e imaginación. La *Fábula* ha sido capaz de coexistir con la lingüística a través de una forma estilística, estética y que sin embargo se ha reformulado como figura retórica por sí misma, siendo incluso capaz de ofrecer gran dosis poética. El alejamiento que esto supone de algún modo contradice las teorías del exacto retrato de la realidad. Es menester que se reconsidere la realidad para ser concebida con absoluta objetividad, cien por cien veraz, tras cinco siglos de existencia.

Es inevitable establecer que tanto el contenido y la forma de la estructura poética son necesarios para un resultado poético cualquiera. Ofrecer una estructura bella a

través del mensaje estético adquiere un valor de mayor intensidad que cualquier unidad armónica, pero carente de fondo.

La publicidad es un gran ejemplo de la exageración convertida en mensaje. El contenido se encuentra envuelto en un gigantesco envoltorio y la cierta poética, con la que claramente e inteligentemente cuenta este novedoso formato, se verá en gran medida supeditada al fin último: el **acto de consumo**. Por ello se podría cuestionar si el valor que la publicidad adquiere es capaz de hacer frente a una poética de las artes. La emoción y el componente emotivo representan una fantasía vital para el poema. La voluntad de adquisición se convierte en el desenlace del mensaje comercial.

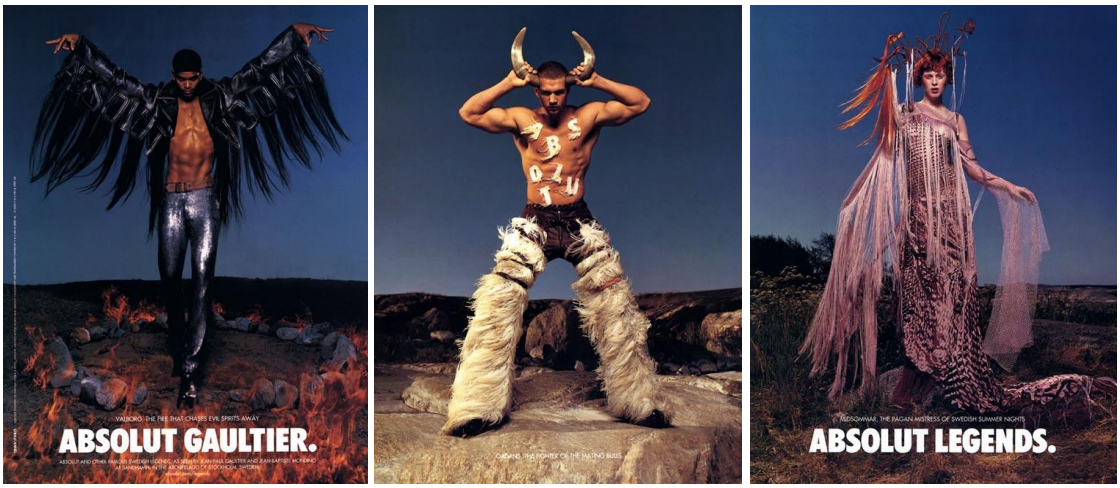


Imagen 159. Campaña *Vodka Absolut*. Adaptado de J. Baptiste Mondino, 2002. Recuperado en mayo, 2013, http://nonzen.com/style/absolut-gaultier/

Las piezas claves que forman parte del discurso poético se pueden fraccionar en dos secciones:

1. Palabras
2. Realidad

Materializando los pensamientos se puede acceder a un entramado de realidad, que a pesar de tener la posibilidad de ser inventado debe poseer una posición muy concreta dentro del discurso poético, además de darse una selección premeditada dentro del soporte. Si para la retórica y la poética adquiere su forma a partir de sus tres estadios tradicionales, entonces se puede observar una equivalencia muy concreta dentro de la imagen definitiva o arte final.

- Inventio ➡ IDEA
- Compositio ➡ COMPOSICIÓN

- Elocutio ➡ PALABRAS

Inventio y *Compositio* se sitúan en un plano mucho más sencillo que la *Elocutio*, en el que la disciplina fotográfica es capaz de establecer una conexión directa con la forma final del objeto poético fotográfico. Por el contrario, las **palabras** que compondrán el discurso son en primera instancia el resultado de los productos mentales que, aunque materializados a través de objetos reales, sirven a su vez para otorgar la verdadera esencia de la propuesta visual. Considerar únicamente la estética o armonía de las formas jamás podrá ser comparable con la exquisitez de las formas verbalizadas y asumidas coherentemente con unas estructuras fijas que se adecúen a las necesidades del fotógrafo y a la máxima perfección de la estructura poética. Se puede establecer claramente que las formas u objetos que entran en la escena deberán ser considerados piezas claves de la poesía; los poemas sin embargo son **instrumentos** de ejecución. Por lo tanto:

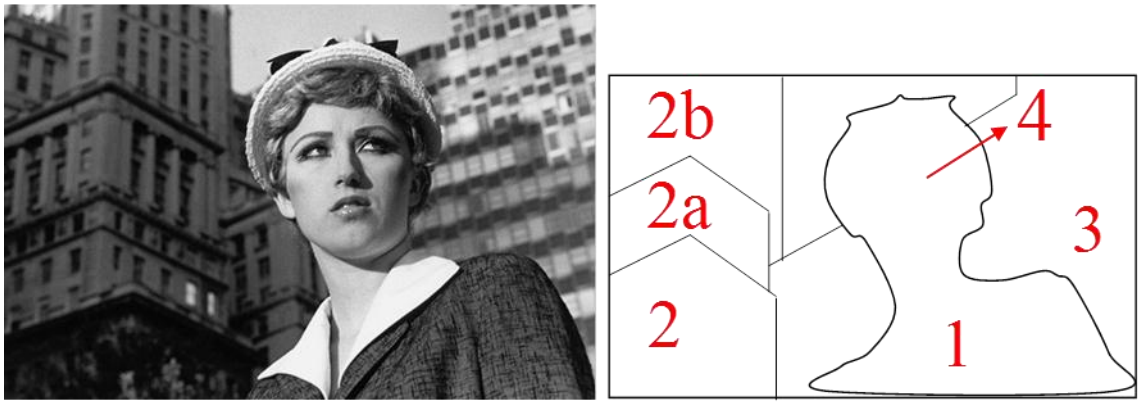


Imagen 160. *Cinderella*.Adaptado de C. Sherman.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.todo-arte.es/los-mejores-trabajos-de-cindy-sherman-se-muestran-en-el-moma/?repeat=w3tc

Figura 129. Instrumentos de ejecución

(1) Objeto Principal

(2) Objeto secundario

(2.a) Objeto secundario

(2.b) Objeto secundario

(3) Objeto secundario/Complementario (2/2.a/2.b-3)

(4) Verdadera esencia

Cinderella, de Cindy Sherman, retrata una mujer sumida en el caos de la ciudad. La composición para ello fue llevada a cabo a través de varios objetos que funcionaran a escala compositiva y que compusiesen *la poesía* pertinente. La herramienta o instrumento poético consiste en el **cierre conceptual** que provoca la *mirada* de ella, perfectamente encajada en un entramado simétrico y urbano en el que se consigue un nivel de coincidencia en la dirección de la vista y las líneas geométricas de la imagen capturada.

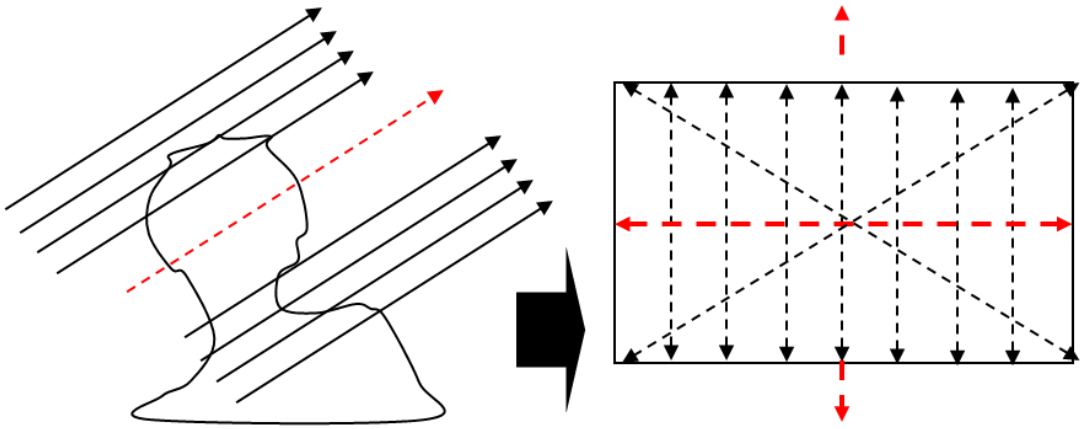


Figura 130. Clausura conceptual del poema visual
Fuente propia

La *mirada* y los *objetos secundarios* componen la imagen bella y ordenada, determinada por un marco o lienzo expectante y preparado para la definitiva distribución de los elementos. La cuadrícula es comprendida como **diagrama de actuación** donde el fotógrafo, a través de la vista, conecta el *espacio con los objetos*, el *tiempo y el contexto* y la *causa y el efecto poético*. Sin estos tres parámetros muy posiblemente el **éxito de impacto** del poema será escaso o nulo.

2.5.9 Imagen y poesía

Crear un poema visual nunca fue tarea sencilla. Sin embargo, se puede considerar especialmente amplio el universo que ocupó, aunque limitado, bastante bifurcado y definido en forma de poemas-objeto, poesía sobre un escenario, poesía-espectáculo, cine, fotografía, etcétera...

La poesía, independientemente de su formato final, debería comprometerse con una realidad social y solidarizarse con los elementos acontecidos además de sus consecuencias, olvidándose del escondite en el que vivieron aquellos creadores de

poemas, más cercanos a la clandestinidad que a la libertad reivindicativa y política que promulgaban y prometían.

A pesar de la trayectoria artística que se ha vivido en España desde hace cinco siglos, es factible y justo permanecer en la época donde el poeta se deleita por necesidad. Un requisito obligado para todo aquel que se sentía oprimido y observaba la destrucción de su pueblo sumido en la peor de las circunstancias: la guerra civil española (1936-1939) y la dictadura que persistió demasiadas décadas.

Aquellos pertenecientes a la *Generación del 27*[37] como Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Federico García Lorca, Cernuda, Rafael Alberti y los de las *Generación del 98*[38] como Antonio Machado, Unamuno, Azorín, Baroja, Valle-Inclán y Maetzu fueron los poetas que narraron el dolor de la guerra a través de las imágenes que ofrecían sus poemas. La *imagen visual* propiamente dicha nunca se produjo entre estos autores de modo literal a pesar de que la realidad de sus palabras ahondó ciertamente y de modo muy gráfico en el espíritu de aquellos a quienes la guerra civil, y de manera directa, detonó sus desgracias.

Joan Brossa fue uno de esos autores que tanto aportarán a la cultura literaria y visual de este país, de modo silencioso, aunque asentando sus pasos firmes y concisos. No perteneció a una corriente definida, y ni tan siquiera a un grupo tan selecto como aquellos de generaciones más populares previamente nombradas. Su obra visual se situará en una poética postdadaista que se caracterizará por poseer una línea metódica y razonada, semejante a la que impusieron Duchamp, Man Ray, Marcel Mariën...

[37] Generación del 27: Grupo o Generación literaria compuesta por escritores de edades similares, y con un máximo de nueve años de diferencia. Comparten una preocupación por los conflictos propios de la época. La búsqueda por una forma poética más adecuada a sus expectativas hace que se excluya todo aquello que interfiera en la consecución de pura poesía. Cultura popular, amor, muerte y destino son temas propios del conjunto y de su forma de expresión.

[38] Generación del 98: Grupo o Generación literaria compuesta por escritores que su fecha de nacimiento se encuentra comprendida entre los años 1864 y 1875. Su nombre se debe a la derrota que España sufrió en 1898 tras los levantamientos de Cuba y Filipinas, que obligaron al Estado español a la firma del Tratado de París. La sociedad experimenta un declive y la indignación se percibe notablemente a través de la literatura.

Se produce una exaltación de los valores patrióticos a través de la sencillez lingüística y la exclusión del embellecimiento excesivo del lenguaje abogando por la propiedad y precisión del mismo, oración simple y la eliminación de la subordinación.





Imagen 161. Roda. Adaptado de J. Brossa.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.joanbrossa.org/obra/brossa_obra_instalacions.htm

Imagen 162. M. Duchamp, *Roue de Bicyclette*. Adaptado de M. Duchamp, 1913.
Recuperado en abril, 2013, http://www.artribune.com/2012/11/incontroscontro-fra-picasso-e-duchamp-a-stoccolma/





Imagen 163. Muette et Aveugle. Adaptado de M. Mariën, 1940.
Recuperado en mayo, 2013, http://elisandre-librairie-oeuvre-au-noir.blogspot.com.es/2011_02_01_archive.html

Imagen 164. Violon d´Ingres. Adaptado de M. Ray, 1924.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=61240

Juega con el impacto y la transformación de una imagen. Es habitual encontrar en sus obras referencias al desmontaje y sacar de contexto aquellos signos ya codificados y manipulados. De este modo se consiguen nuevos significados y se aplica una herramienta muy particular: el sentido del humor o la ironía, también concebido como recurso retórico. Una muestra importante de las obras de Brossa se recogen en el catálogo publicado por el Museo Nacional de Arte Reina Sofía (1991), con motivo de la exposición que se celebró en dicho centro, *Brossa. 1941-1991*.

No resultaría demasiado riguroso establecer un estudio exhaustivo de la poesía y los poetas del siglo XX sin haber revisado previamente toda la historia del arte y de sus primeros poetas: **Boccaccio** y **Petrarca,** que aparecen a comienzos del siglo XIV, vivieron y experimentaron la decadencia medieval y sirvieron de lanzadera fundamental para la creación de las teorías del arte que aparecerían un siglo más tarde en Italia. El arte moderno comienza a partir de este nuevo punto, donde los artistas entablan comunicación directa entre el pueblo, ellos mismos, la poesía y el arte

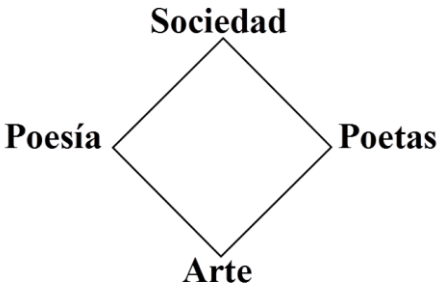


Figura 131. Arte y Sociedad

Fueron capaces de discernir entre su propia obra y la poesía enmarcada en una sección del arte. Las opiniones siempre envueltas en un marco teórico donde *lo bello* en el arte y en la poética será a su vez considerado causa directa de relevancia histórica en el estudio de la **Estética**. A pesar de que **Dante** ofrece un punto de vista de mayor profundidad filosófica y aunque contemporáneo a los anteriores, también es curiosa esta ventaja generacional que les separa y que sin embargo no fue tomada como punto de partida en el estudio de la belleza por parte de Petrarca y Boccaccio. Tuvo que transcurrir un cuarto de siglo para que se asumiera la importancia de la base trascendental dantiana.

Tanto Boccaccio como Petrarca establecen diferentes definiciones que hoy siguen siendo homólogas, pero lo cierto es que en la época tan sólo se elevaba la definición de *belleza* a un plano humanista donde el hombre era el poseedor de la misma pero que jamás sería considerada en términos de naturaleza o como obra de arte. Se contemplan las *virtudes del alma* como intrínseco a la belleza obtenida.

Bajo este aspecto y trasladando dicha definición al periodo actual el arte fotográfico adquiere un matiz que se aproxima fielmente a los patrones que ya se marcaban en la época medieval, donde "el arte es comprendido como la capacidad de producir cosas. Creación basada en reglas y principios" (Tatarkiewicz, 1991, pág.13). Comprender el arte como resultado de una experimentación de conceptos teóricos es la forma más lógica de descifrar la noción abstracta que esconde el significado poético.

El arte de la palabra fue el verdadero campo de estudio de Boccaccio y Petrarca. Sus manifiestos constituirán un comienzo de la novedosa consideración estética.

2.5.9.1 Concepto poético y relación con el espectador

Los orígenes del pensamiento humano, pudiéndose marcar como fecha de referencia el mundo griego, se vieron caracterizados por la no vinculación de la poesía con las artes debido a la naturalidad y espontaneidad con la que se adhieren. La reglamentación a la que antes se aludía provocaba rechazo. Todo aquello que pretendiese mantener una forma específica a través de una regulación se refutaría como arte. Sin embargo, la aparición de Aristóteles contradijo la tesis anterior especificando que las reglas de actuación se dan en el todo y por ello las artes no se excluyen de dicha definición.

Prueba de que la legislación de la poesía ya se establece en sus manifiestos es el postulado que se ofrece en sus obras, en las que se afirma que la poesía debe observar normas de comportamiento similares a las que usan la gramática y la retórica. Podría considerarse la poesía como un conjunto de palabras deliciosamente organizadas que cuentan con un nivel de representación elevado y donde el significado de las mismas adquiere una importante cercanía a la belleza y a la alegoría. Petrarca y Dante fueron a encontrar un punto que conectase su modo de concebir la poesía y esta fue a través de la *alegoría*, del *significado metafórico*. Ambos conceptos se fueron materializando en estructuras consensuadas y capaces de formar parte del conjunto de los recursos estilísticos que embellecen la apariencia de la palabra.

Y si *Petrarca* ofrece un veredicto otorgando a la poesía el valor de la destreza y de la pasión, ¿por qué no se podría entender la máquina fotográfica como la herramienta capaz de retratar momentos apasionados a través de una sofisticada técnica que garantice la fiel reproducción de los pensamientos del artista?

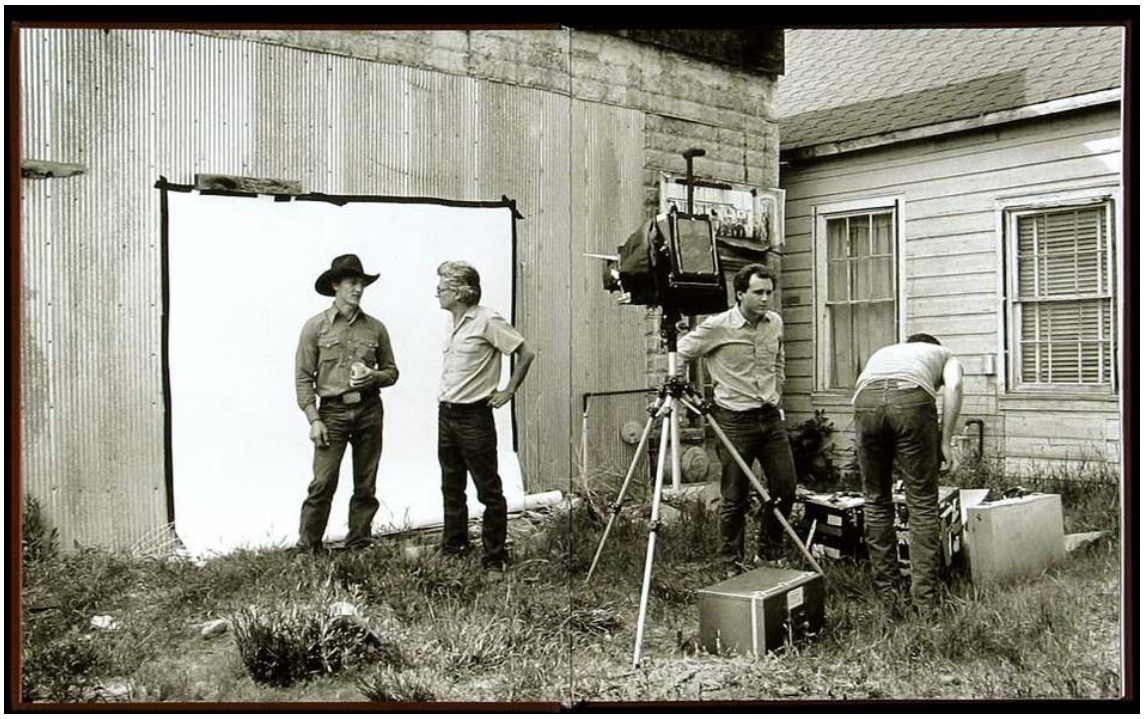


Imagen 165. Serie *In the American West 1979-1984.*Adaptado de R. Avedon. Recuperado en mayo, 2013, http://www.richardavedon.com/

La habilidad que demostró Richard Avedon a lo largo de un lustro y recorriendo los más recónditos espacios del oeste norteamericano obsequia un trabajo impecable y comprometido con esa sociedad que jamás representaría nada importante para *el país de las oportunidades* (Avedon, 2001). La labor técnica conjuga varios espacios:

1. Luz natural
2. Fondo homogéneo en color blanco
3. Cámaras fotográficas de gran formato: Deardorff 8x10”/ Sinar

Y la armoniza y compatibiliza con el concepto proyectual:

1. Paso del tiempo
2. Vejez
3. Mirada profunda
4. Elegancia visual

Avedon, además de conseguir una estrecha relación con la realidad y con sus extrañezas, es capaz de poetizar para desvelar la verdad. Es cierto que todo lo circundante es susceptible de ser percibido por cualquiera de los seres que conforman el entramado humano y social, aunque rápidamente cuestionable es la distancia que separa

esta afirmación de lo que realmente supone la certeza. Precisamente es ahí donde entra a formar parte la sensibilidad del autor y cuestiona todas y cada una de las cualidades y recursos con los que cuenta para discernir el proyecto mental que pretenda ofrecer un contenido poético. En el momento que lo acontecido posee un interés doble, artistas y resto de la sociedad, es cuando la representación de los *convencionalismos* resulta **convencional** y la del *artista* un tanto **excepcional** y **placentera**.

En tiempos de Petrarca y Boccaccio, la poética se resumía en la aceptación de cierta normativa en la que se cumpliese cierta rigidez:

1. **Equilibrio** y **Armonía**
2. **Belleza** y **Fascinación**
3. *Omisión* de la **Desproporción**
4. **Elegancia**
5. **Maestría** en el buen hacer de la palabra
6. Ofrecimiento del factor **Novedad**

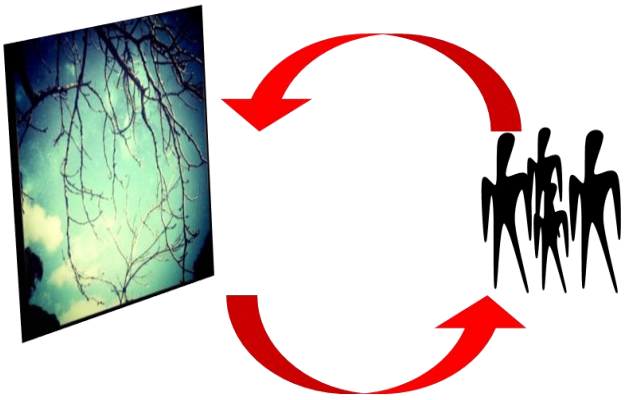
La evolución que experimentó la poesía sin embargo estuvo representada fundamentalmente por los escritos de Platón, Aristóteles y Horacio (trad. 1996) todavía en este periodo. Este último desestimó la aportación de las teorías peripatéticas y platónicas. Los tres ofrecieron un punto de vista muy personal donde la presencia del arte de la palabra se recogía en los manuales de retórica que ellos a través del discurso confeccionaron. En este sentido se bifurcaron cuatro vías de estudio poético:

1. Horacio (trad. 1996). Asume toda la problemática poética.
2. Platón. *Furor poeticus* y lo perjudicial de la concepción poética.
3. Aristóteles (trad. 2009). *Catarsis* y *Mimesis.*
4. Retórica. Materializa y sistematiza toda la terminología específica inexistente en la obra horaciana.

Es posible que se puedan recoger ciertas impresiones negativas e incluso contradictorias e incongruentes en el estudio de la poética renacentista, tales como el anecdótico caso de que sin ser un gran erudito ni poseer una gran formación estética se pueda llegar a influir del modo que lo hizo Horacio, convirtiéndose en un gran referente para aquellos ilustrados estéticos del Renacimiento. Aristóteles experimentó un auge de su poética pero un declive de su filosofía. Platón fue aceptado en la Academia a través de sus estudios estéticos aunque fue refutada su poética.

El Renacimiento estableció cierta normativa que daría forma a la Poesía. Destacó por su minuciosa técnica en la que cada pequeño formato lingüístico brillaría por su mera existencia, donde la figura retórica adquiriría una presencia incondicional y donde el reglamento prevalecería ante cualquier otro recurso improvisado y de escasa premeditación.

La *relación de la obra poética con el espectador*, a la que el capítulo dedica un epígrafe, necesariamente parte de un **supuesto emotivo** donde el placer y la conmoción suscitada de la misma obra es parte intrínseca a la concepción artística que cualquier disciplina creativa es capaz de transmitir. A su vez debe considerar el criterio o juicio del receptor, que en este caso se refiere al espectador o presente frente a las imágenes fotográficas, con el fin de provocar ciertas impresiones cercanas a los sentimientos humanos. Aquellos que consideran el **poema** como objetivo primordial de la poesía establecen una cercanía con los postulados peripatéticos (Aristóteles, trad. 2009 a) y por lo tanto una estimación directa del *intelecto* y la *memoria*. La actividad retórica y persuasiva del nexo entre el fotógrafo y quien observa es posible si previamente el autor ha considerado cierto proceso de adaptación del trabajo creativo a su/s contempladores, y por lo tanto ha sabido subsanar sus necesidades, independientemente de su tipología. La belleza requiere un nivel o grado educativo de quien valora, sin embargo es preciso a su vez que se establezca una correlativa y circular vinculación de la obra y el observador o del observador y el producto creativo.



El *poeta visual* y los *espectadores* de la imagen fotográfica no deben desestimarse en ningún caso. La relevancia de su juicio establece el nivel aprobativo y será la que a su vez responda a las necesidades de dicho grupo, por lo que al autor no se le autoriza socialmente al cambio y sin embargo, aunque el riesgo sea elevado, en ocasiones se produce, a la espera por lo tanto una nueva fase aprobatoria.

Imagen 166. Hernando Gómez, 2011

Figura 132. Aprobación artística

2.6 Sistema lingüístico: el adjetivo

La categoría gramatical que acompaña al sustantivo es el adjetivo, pero ¿qué ocurre cuando la necesidad de componer un poema visual requiere la presencia de un motor desencadente tal vez en forma similar a la que adquiere el mismo adjetivo?

En este estudio de investigación se trata de verificar la presencia adjetival, entendida como la responsable poética de los discursos visuales.

2.6.1 Revisión de la gramática actual

La esencia de esta investigación reside en la localización del adjetivo dentro del discurso visual, al igual que en su tiempo ya lo hizo la lingüística a través de la inclusión de unidades concretas dotadas de significado, tales como las palabras y todas sus variantes, además de las unidades mínimas de significación. El uso de la lingüística es tal que se podría decir que forma parte intrínseca de la condición humana. Sin embargo aparece la necesidad de concretar sentimientos, de especificar los elementos tal y como se ven y tal y como se asocian en el intelecto… Esta es la razón que hace posible un consenso materializado del lenguaje y el modo correcto de su uso.

El lenguaje que se pretende limitar, en cuanto a temática, sería el de la imagen fotográfica y visiva. Lenguaje que narra realidades, siempre y cuando prescinda de la postproducción tan comúnmente aplicada, o momentos que son capturados por un simple artilugio denominado cámara (pinhole, 35 mm, medio formato, gran formato…). El único y verdadero requisito que se exige consiste en ser fiel a las leyes físicas de la naturaleza (propiedad rectilínea de la luz), contener un sistema opaco y un material fotosensible que ayude a la captura y fijación de la imagen.

Una vez establecido el modo de trabajo, escogido el encuadre y dispuestos los elementos que se necesitan para apoyar ese lenguaje que se encuentra dentro del retrato de la realidad, lo que se debe tener claro es que respecto a cualquier tipo de lenguaje, en líneas generales se puede afirmar que contiene particularidades bastante cercanas unas a otras. Y una de ellas podrían ser sus variantes. Esas que hacen que se construyan discursos correctos, fieles a las reglas del juego lingüístico y sin lugar a ambigüedades. Porque estas serán precisamente las que compondrán un pensamiento materializado a partir del poder de la palabra.

Podría plantearse una cuestión que valorase la capacidad de crear mensajes poéticos sin ciertas herramientas. Del mismo modo que se plantea Gómez Torrego (1992) si la forma de expresarse de los jóvenes es directamente proporcional al nivel de sensibilidad que muestran del mundo (“¿se puede hablar de temas trascendentes cuando no se posee un vocabulario amplio y matizado?”). Entonces, el desconocimiento de las reglas que componen cualquier sistema lingüístico ¿afectaría a la incapacidad de

construcción del mensaje visual del fotógrafo que pretenda vincularse a universos poéticos? El fin último de este trabajo pretende conexionar absolutamente la imagen con un correcto y buen uso de las palabras implícitas que todo discurso fotográfico debiera contener. Por lo tanto, se pretende la obtención de una gramática de la imagen poética.

Por otro lado, y siguiendo la línea específica del trabajo de indagación, ese tipo de lenguaje al que anteriormente se aludía puede y debe ser similar a todos. Deberá contener reglas de actuación y seguirá un orden ya consensuado por un grupo de expertos. La **fotografía** construye un significado a través de las leyes de la lingüística muy similar al poder de la palabra y con partículas que son trasladadas desde la lengua poética a la imagen visual y estética.

Como sensación concluyente en esta introducción: es necesario precisar que en el transcurso de los siglos se ha podido comprobar el modo en el que la comunicación se ha anexionado a otras formas de expresar a través de la palabra, aunque vinculada a disciplinas artísticas. Las vanguardias artísticas son la principal lanzadera de experimentación incluso con la palabra en sí. Véanse los poemas visuales de Joan Brossa:

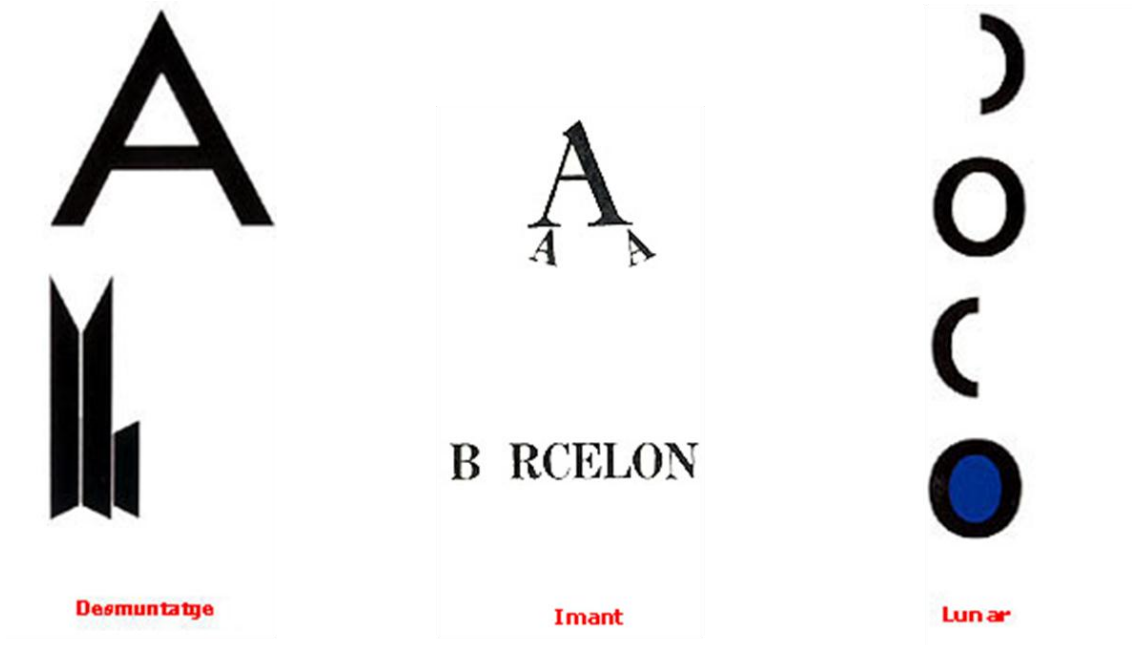


Imagen 167. *Desmuntatge*. Adaptado de J. Brossa.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.joanbrossa.org/obra/brossa_obra_poesia_visual.htm

Imagen 168. Imant. Adaptado de J. Brossa.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.joanbrossa.org/obra/brossa_obra_poesia_visual.htm

Imagen 169. Lunar. Adaptado de J. Brossa.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.joanbrossa.org/obra/brossa_obra_poesia_visual.htm

Incluso los caligramas de Pierre Albert-Birot:

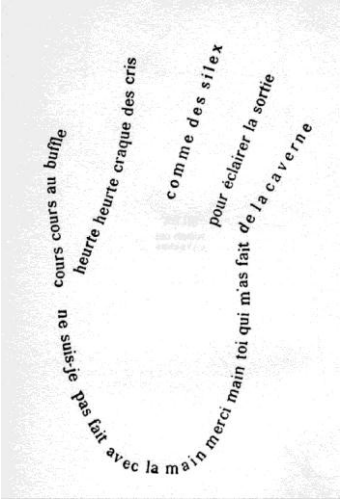


Imagen 170. Les Amusements naturels. Adaptado de P.Albert-Birot, 1945. Recuperado en mayo, 2013, http://lieucommun.canalblog.com/archives/p65-5.html

El traslado de la palabra a la obra, sin embargo, no es una gran novedad artística. La forma de representación que la palabra inspira puede observarse en pinturas de los siglos XIII y XIV. *La adoración de la Santísima Trinidad* (1511) de Durero incluye su mismo nombre en una lápida que forma parte de la propia lectura de la imagen. Al igual que sucede con Van Eyck:

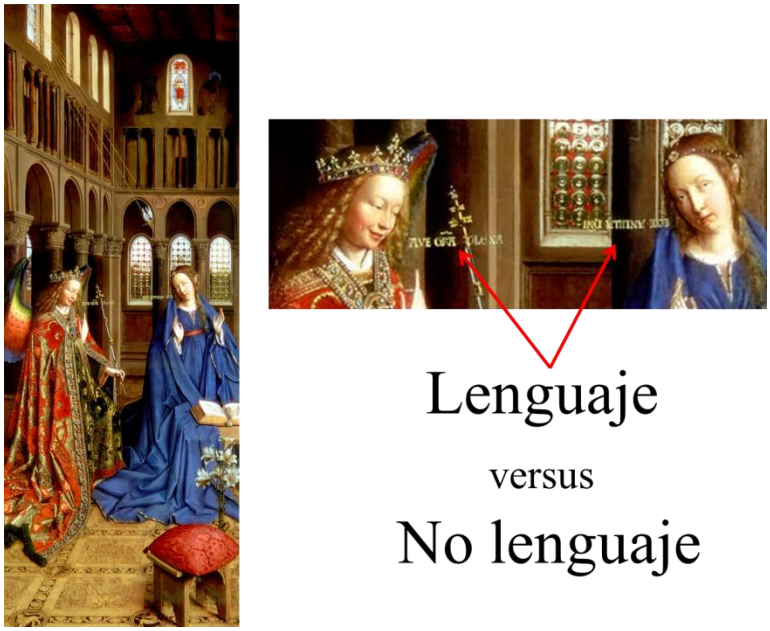
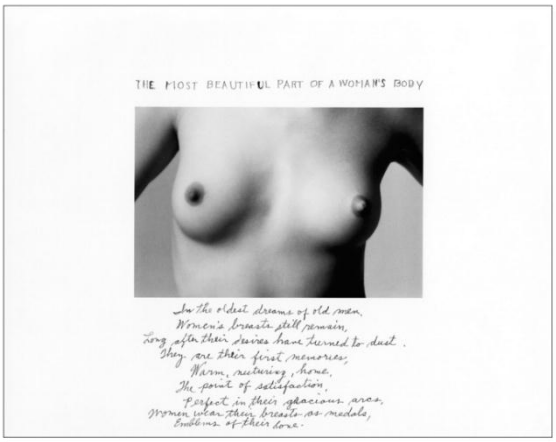


Imagen 171. Anunciación. Adaptado de pintura de J. Van Eyck, 1434. Recuperado en mayo, 2013, http://www.nga.gov/content/ngaweb/exhibitions/1994/eyck.html

Figura 133. Lenguaje explícito en la obra clásica

La sucesión de palabras y letras que aparecen entre los dos personajes forman parte de la obra, entendida esta como una unidad significativa. La posición del lenguaje adopta una forma "material" donde el significado viene relegado al diseño y la distribución de los elementos, por lo tanto se comporta como uno de ellos, viéndose eclipsado por la totalidad de la obra.

En el caso de la fotografía tratada, en las últimas dos décadas especialmente, la existencia del lenguaje también se disfraza en forma de componente significativo. Construye un discurso paralelo y bien diferenciado por la diversidad formal del aspecto de unos elementos u otros aunque reconociendo al entramado elemental como entidad, siendo la tendencia natural de la percepción gestáltica la unificación de todas las piezas.



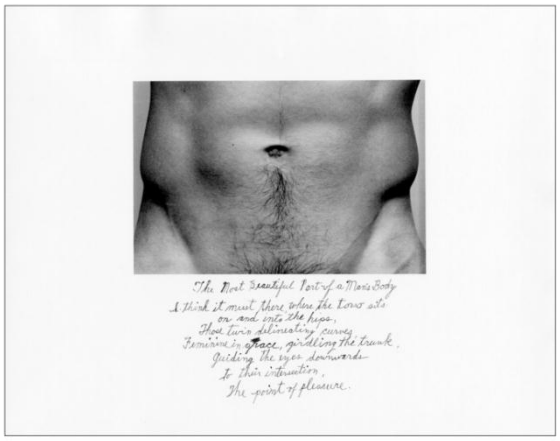


Imagen 172. *The most beautiful part of a woman´s body*. Adaptado de D. Michals, 1986. http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=4572173

Imagen 173. *The most beautiful part of a woman´s body*. Adaptado de D. Michals, 1986. http://www.faheykleingallery.com/photographers/michals/personal/michals_pp_frames.htm

Ni el lenguaje ni el mensaje escrito son especialmente explicativos. El autor introduce una tipografía concreta, un color específico, un mensaje que acompaña al grupo de imágenes, conformando a su vez una subunidad, para conseguir finalmente la poesía en la totalidad. El fin último de la sentencia o sentencias plasmadas en ambas estampas es encontrar una línea estética donde el texto por supuesto acompañe a la imagen. La traducción del caligrama en forma de efigie que propuso Apollinaire es cabalmente el juego visual que también se consagra en este ejemplo, con el fin de crear una imagen conjunta para constituir de este modo una estructura visual.

Este replanteamiento crítico y metalingüístico pretende demostrar que la realidad posee una variada perspectiva que coexiste con la tradicional forma de percibir un mundo diverso, aunque sirviendo al mismo modo de florecimiento cognitivo. La praxis artística es la experimentación práctica de los manifiestos que tan lúcidamente utilizaron precisamente los movimientos de vanguardia para materializar lo que la palabra era capaz de plasmar a partir de su propia estructura formal, pero sin ofrecer ese pensamiento visual plasmado en lienzos reales. Los sistemas tradicionales mostraban el

razonamiento crítico a partir de la materialización de la obra, pero el novedoso sistema limita el campo de actuación y es más fiel a unos parámetros específicos (Pignotti & Stefanelli, 1980). E incluso en uno de los manifiestos futuristas redactado en agosto de 1913 por Carlo Carrà, *La pittura dei suoni, rumori e odori*, se transmite la esencia de querer materializar aquello que la palabra a través del consenso popular admite como resumen de producto mental, y en qué modo se fusiona con las formas y los volúmenes que la escultura permite, o con la configuración cromática encontrada en la pintura o con aquellas líneas que conforman la estructura de un edificio.

¿Será por lo tanto el adjetivo apto para constituir o armonizar las formas que incluyen una visión retórica de los elementos y que a su vez poseen la cualidad de ofrecer inherencia poética del mismo modo que los sistemas lingüísticos enteros con las otras artes? Se comparte la tesis que sostienen los *surrealistas* donde la poesía es el resultado de un *collage* mental.

Marinetti o Paolo Buzzi, pertenecientes a los futuristas italianos, construyen una serie de poemas también visuales que incluyen el lenguaje como elemento indispensable.

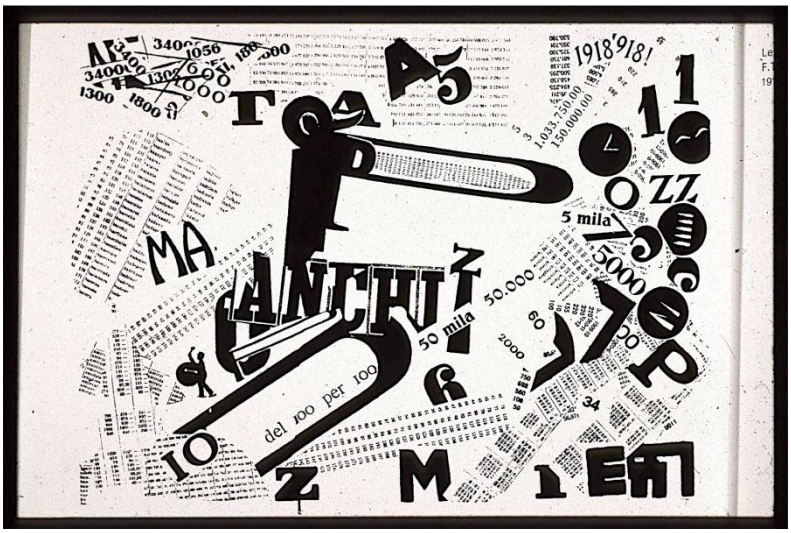


Imagen 174. Palabras a la libertad. Adaptado de F. T. Marinetti, 1919. Recuperado en mayo, 2013, http://www.obieg.pl/teksty/16274

2.6.2 Descripción del adjetivo lingüístico-visual y tipología

Según la Real Academia de la Lengua el **adjetivo** "es una clase de palabra que modifica al sustantivo o se predica de él aportándole muy variados significados" (2010, pág. 235-261).

Los adjetivos proponen además cualidades de las cosas, de los animales, de los humanos, de lo inanimado, etcétera… es decir, se refieren a todo aquello que sea describible a través del lenguaje y sobre todo informan sobre propiedades. Son capaces de modificar y atribuir significados.

Si se amplía la definición en cuestión, el adjetivo se categoriza en dos esferas diferentes; **adjetivos calificativos** y **adjetivos determinativos**. Los calificativos son aquellos que designarán *cualidades,* mientras que los determinativos introducen el grupo nominal y ayudan a marcar un límite y especificar la cantidad de entidades a las que alude el sustantivo (ese/a/os, su/s, suyo/a/os/as, tuyo/a/os/as…).

Los adjetivos calificativos sí que se comportan como elementos léxicos, mientras que los determinativos conformarán elementos gramaticales que formarán a su vez clases cerradas (R.A.E, 2010).

Aquí se expresa la tipología de los adjetivos determinativos:

Adjetivos Determinativos	Casos
Demostrativos	(este/a, ese/a, aquel/lla…)
Posesivos	(mi, tu, su, nuestra/o, vuestro/a...)
Indefinidos	Alguno/a, cierto/a/os/as
Numerales	Un, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete

Se tiene que tener en cuenta una realidad, el vínculo entre el sustantivo y el adjetivo. Entre ellas se establecerá una relación de predicación, es decir que se podrá manifestar el adjetivo como una modificación (Ej: la imagen invertida) o una atribución (Ej: la imagen está invertida).

Como es lo que establece la gramática, el adjetivo excluirá los determinativos, que entrarán a formar parte así de los determinantes y de los cuantificadores, por la simple razón de que los adjetivos determinativos conforman grupos cerrados y los calificativos son elementos léxicos. Estarán más cerca de los diccionarios que de las gramáticas. Por lo tanto se comienza a estimar la posibilidad de exclusión del *adjetivo determinativo visual.* Sin embargo, podría enmarcarse desde un punto de vista de la composición.

La razón que ha conducido a esta investigación a la elección del adjetivo como estructura puramente descriptiva y precisa se debe en gran medida a la opinión de

algunos de los más relevantes expertos en el uso y disfrute del habla. Torrego[39] especifica en uno de sus manuales (1992) que de cara a la propiedad del discurso y a la obtención de belleza significativa de la palabra, resulta más apropiado el uso de adjetivos en lugar de proposiciones que sustituyen lo específico como la adjetiva sintáctica y sintácticamente pareja. La precisión de las formas debe quedar bien patente si lo que se persigue es el control absoluto del mensaje en el espectador.



En el ejemplo a la derecha representado se observan dos personajes sobre un fondo limpio y sin importancia aparente. Situados de modo enfrentado, podrían estar luchando o disponiéndose a la danza.

Imagen 175. *Combat des amis avec pierres*. Adapado de M. Sidibé[40], 1976.
Recuperdo en mayo, 2013, http://www.artnet.com/artwork/128977/376/malick-sidibe-friends-fighting-with-stones.html

[39] Leonardo Gómez Torrego: Científico titular en Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Doctor en Filología Románica (Universidad Complutense de Madrid). Colaborador con la Real Academia Española, el Instituto Cervantes y varios medios de comunicación. Ha asistido en calidad de profesor invitado a universidades de todo el mundo. Autor de prestigiosos artículos y libros sobre gramática descriptiva y gramática normativa del español.

[40] Malick Sidibé (1936): Fotógrafo procedente de Bamako (Mali). Desarrolla una carrera visual ya desde su adolescencia y retratando los lugares que formaron parte de su vida en Bamako. *Fundador del Studio Malick* en 1958. Premio PhotoEspaña 2009 en la categoría Beaume et Mercier.

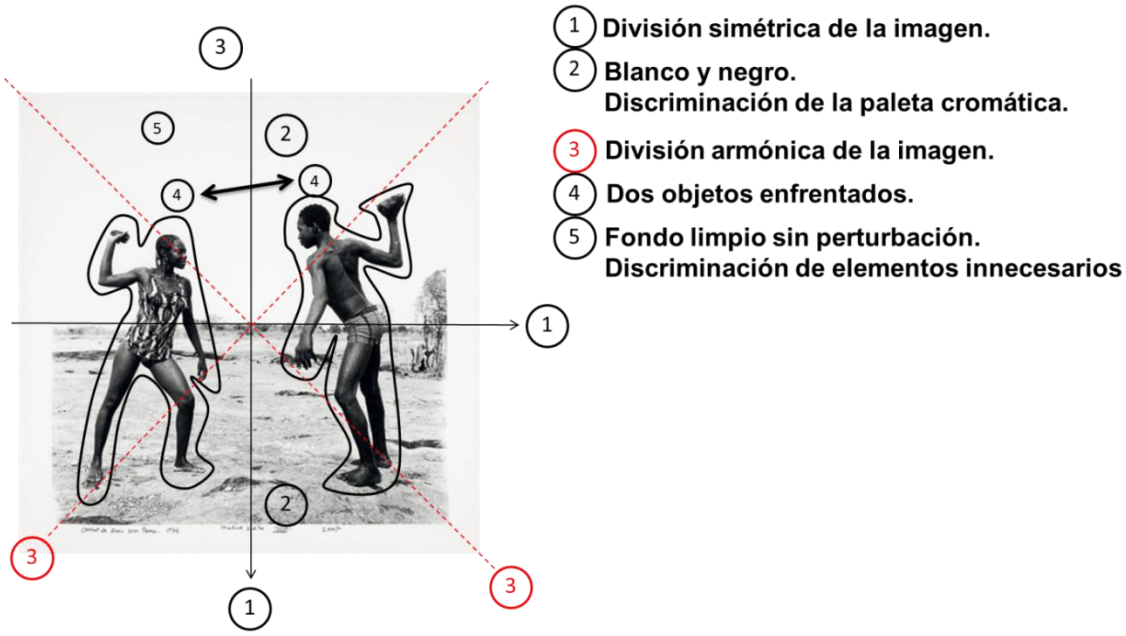


Figura 134. Control del mensaje poético
Fuente propia

Aceptando que la partida del lenguaje podría ser una excelente base de sustentación del mensaje visual, se realizará una ejemplificación que hará visible el mecanismo de creación a través del propio análisis observable.

En este caso, y si se tuviese que crear esta imagen desde el estado puro y partiendo del adjetivo tanto calificativo como determinativo, se podría componer de la siguiente manera:

1) Adjetivo Determinativo

a. Demostrativos. Aquel personaje (proyectar la figura humana masculina) en la parte inferior de la derecha. Aquel personaje (proyectar la figura humana femenina) en la parte inferior izquierda.

b. Posesivos. Sus brazos, cuerpo y miradas (ambos) estarán enfrentados.

c. Indefinidos. Ciertos objetos serán introducidos en la imagen sin alterar el significado de la misma.

d. Numerales. Dos personajes, un horizonte, dos lanzas, dos colores (b/n), cero objetos sobrantes.

Este podría ser un ejemplo de confección visual a partir del adjetivo. Es tan sólo una demostración gráfica en la que el lenguaje "conocido" y sus reglas van a poder ser capaces de crear a partir de las imágenes cierto discurso visual.

Es importante que se precise el carácter modificador de los adjetivos. Modificadores desde el punto de vista que con tan sólo su presencia, el **sustantivo** (la casa roja) cambiará radicalmente de esencia para conformar otro universo de connotación. También lo harán los **infinitivos sustantivados** (su ser eterno) y los pronombres indefinidos (algo bello es ideal…).

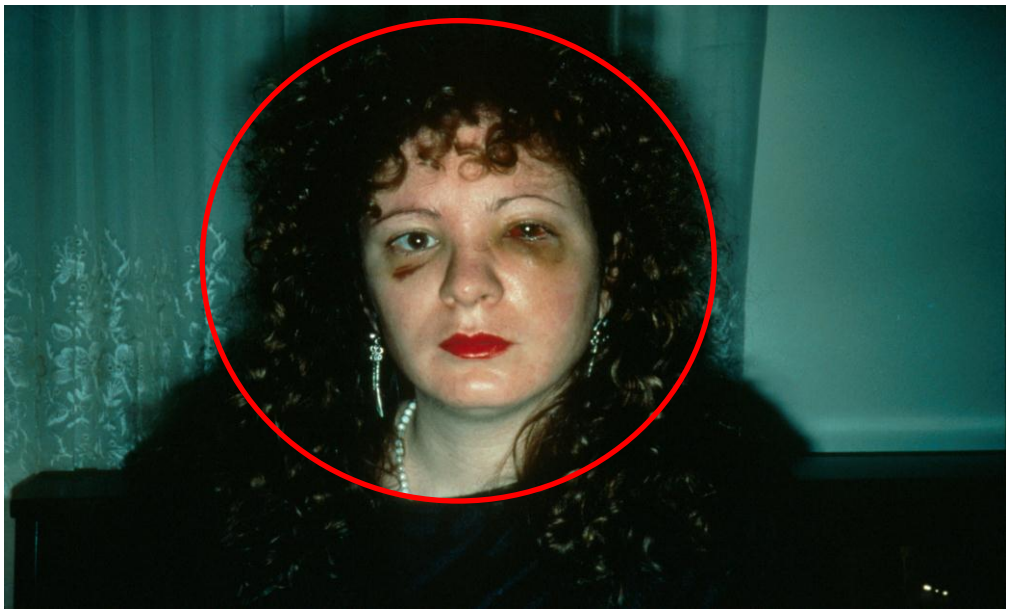


Imagen 176. Nan one month after being battered. Adaptado de N. Goldin 1984. Recuperado en mayo, 2013, http://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-nan-one-month-after-being-battered-p78045

Aún sin saber el título de esta fotografía tomada por Nan Goldin[41], la presencia de una mujer "torturada" podría ser **modificador del sustantivo.**

[41] Nan Goldin: Fotógrafa estadounidense nacida en 1953 en Washington D. C. Fue capaz de reconstituir y representar la escena americana de los años setenta y ochenta. Ganadora del máximo galardón en PhotoEspaña 2002.



Imagen 177. Tela Habitada. Adaptado de H. Almeida[42], 1976.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.galerieimtaxispalais.at/archiv_1999-2008/ausstellungen/almeida_larocca/almeida_rundgang3.htm

Si se pudiese definir a primer golpe de vista esta imagen ante la cuestión; ¿qué es esto?, la respuesta podría ser:

- algo simétrico
- algo geométrico
- (algo que) está ordenado
- etcétera

En este caso lo que se aprecia es una modificación del pronombre indefinido. Y no entendido desde el punto de vista de la pérdida de identidad del indefinido, sino más bien del enriquecimiento y extrasignificación recién aparecida.

[42] Helena Almeida: Fotógrafa portuguesa que experimenta con las diferentes posibilidades visuales que van desde la fotografía, *body painting* a la *performance* tridimensional. Ganadora del máximo galardón en PhotoEspaña 2003

Si las dos grandes categorías del adjetivo serían los Calificativos y los Indefinidos, lo cierto es que se va a poder observar otra categorización. Sería la siguiente:

Clases de Adjetivos	Casos
Restrictivos /No restrictivos	Fotografía movida / Movida fotografía
Graduales / NO graduales	Sí admiten adverbios de grado / No admiten adverbios de grado (Muy, poco, bastante...)
De gran extremo	No manifiestan la magnificencia en su estructura morfológica
Intersectivos / NO intersectivos	Ofrecen más de una información / Grado de acercamiento del adjetivo al prototipo al que pertenece
De nivel individual / Episódicos	Aportan rasgos inherentes a las entidades designadas (ser) / estados accidentales (estar)

Los **adjetivos restrictivos** limitan la extensión del sustantivo (fotografía movida, imagen congelada, diafragma cerrado…). Seguramente las imágenes **no** restrictivas serán más cercanas a los lenguajes poéticos, por lo que en las descripciones asumidas por los espectadores o receptores de las imágenes se observará cierta tendencia a asumir estas y no las restringentes. Desde el punto de vista de la creación es evidente que las **restrictivas** serán las encargadas de confeccionar un lenguaje u otro. Pero *¿cómo será en su descripción?, ¿paradójicamente utilizará las designaciones NO limitadas?*



Proceso de Confección poética

- Líneas geométricas
- Blanco y Negro
- Mujeres mirando a la cámara

Proceso de Descripción poética

- Imagen organizada
- Imagen opuesta
- Mujeres sensuales

Imagen 178. Who are you, Polly Maggoo? Adaptado de largometraje de W. Klein, 1966. Recuperado de mayo, 2013, http://www.youtube.com/watch?v=Y34uDNzkYDk

Figura 135. Los adjetivos restrictivos de la imagen

Para saber si los adjetivos admiten o no adverbios de grado, y por lo tanto saber si se trata de **Adjetivos graduables** o **No graduables**, primeramente es necesario un nivel de comprensión absoluto del idioma con el que se está creando. Una vez que se determine que el adjetivo es medible, quedará claro que esta graduación tendrá sus matices y no significará a la fuerza lo que las palabras indican. La dimensión que adquiere este trabajo de indagación tan sólo podría expandirse a un ámbito castellanoparlante. Los adjetivos que vayan conexionándose a diversos estados emocionales tan sólo podrán repercutir a aquellos que utilizan la lengua castellana.

Este tipo de adjetivos será de gran utilidad para la confección. Al ser mensurable, se podrán establecer ciertos niveles de exactitud.

Descripción para la confección: "**ABSOLUTAMENTE ABSTRACTO"**



Imagen 179. Ligurian Sea, Saviore. Adaptado de imagen de H. Sujimoto, 1993 (Premio PHotoEspaña 2006).
Recuperado en mayo, 2013, http://www.artslant.com/ew/works/show/48793

Si se desease crear este estado de abstracción específico, lo que habría que utilizar serían recursos que ayudasen a la confección de cierta exactitud. Para ello, lo más adecuado será utilizar una herramienta concreta y conocida como el adjetivo gradual (utilizaría un adverbio siempre).

Una de las características más probables del adjetivo calificativo será su capacidad de graduar. Sin embargo existen otras propiedades que son menos frecuentes donde se expresa lo más, lo menos, lo mejor, lo peor, etcétera, pero siempre en grado extremo. Son denominados **Adjetivos de grado extremo**. Su forma sustituirá a la comúnmente conformada a partir de sufijos, prefijos (-ísimo, -érrimo, super-…), y en su estructura morfológica se convertirán automáticamente en una unidad dotada de significado de grado máximo o mínimo, como podría ser "enorme" (lo más grande), "excelente" (lo mejor), "terrible" (lo peor)…

Ha sido dicho que los adjetivos de grado extremo no admiten adverbios de grado. Sin embargo son capaces de admitir el adverbio exclamativo "qué…" (qué bello, qué maravilloso, qué sarcástico…). El adverbio omite información que además está dentro de la misma expresión. Por ejemplo "qué bella" (refiriéndose a una imagen) es lo mismo que expresar "qué bella imagen". Por lo tanto también debería considerarse como dentro del conjunto de las palabras adjetivadas.

A la hora de contabilizar la adjetivación en los discursos obtenidos en el análisis de contenidos, se tendrá en cuenta esta forma construida aunque igualmente adjetivada.

En algunos momentos se ofrecen dos o más adjetivos en simples oraciones del tipo "la fotografía subexpuesta" (es una fotografía y además está subexpuesta). En otras ocasiones se está vertiendo información extra al sustantivo "la casa roja". Pero en otras situaciones lo que sucede con el adjetivo es que informará sobre el grado de acercamiento del referente al prototipo; *Es una imagen poética*. En este caso se refiere a que es poética como imagen. No añade un valor sino que indica el acercamiento a un tipo de fotografía específico.

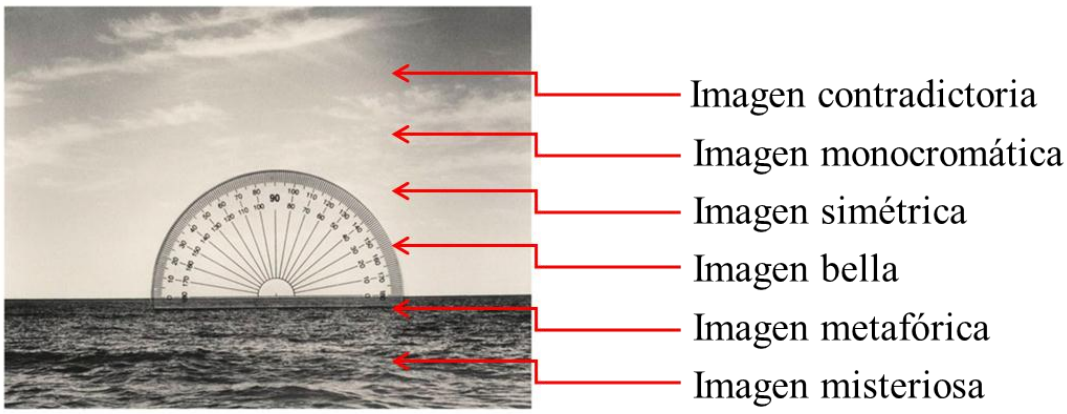


Imagen 180. Adaptado de imagen de Ch. Madoz
Recuperado en mayo, 2013, http://www.chemamadoz.com/b.html

Figura 136. Grado de acercamiento del referente al prototipo

Aquí se observan ciertas informaciones que acercan al espectador a comprender la verdadera esencia de la imagen, dándole un grado íntimo y específico de la representación de la misma.

Para ello también se dará una categorización concreta en la descripción del adjetivo entre **adjetivos intersectivos** y **no interesectivos**. Los primeros serán los que ofrecen varias informaciones por intersección, y los segundos el grado de acercamiento al prototipo por parte del referente.

Como última clase de esta categorización se dan los **adjetivos a nivel individual** y **adjetivos episódicos**. Unos acompañan a la entidad con un significado siempre estable, inseparable y adjunto (ingenuo, imposible, manifiesto…). Los otros aportan un estado fortuito, tal vez producido por algún agente externo o fenómeno cambiante (sucio, triste, vestido...). Pero la diferencia más significativa para su localización será que los episódicos actuarán con el verbo ser y los accidentales con el verbo estar. Si se hace referencia a un estado anímico, que no corresponde con la totalidad de la salud de alguien, se hablaría en estos términos: está febril, está

convaleciente, está cansado, está sano. En el caso de los individuales se hablará en otros términos: es agresivo, es imposible, es evidente.

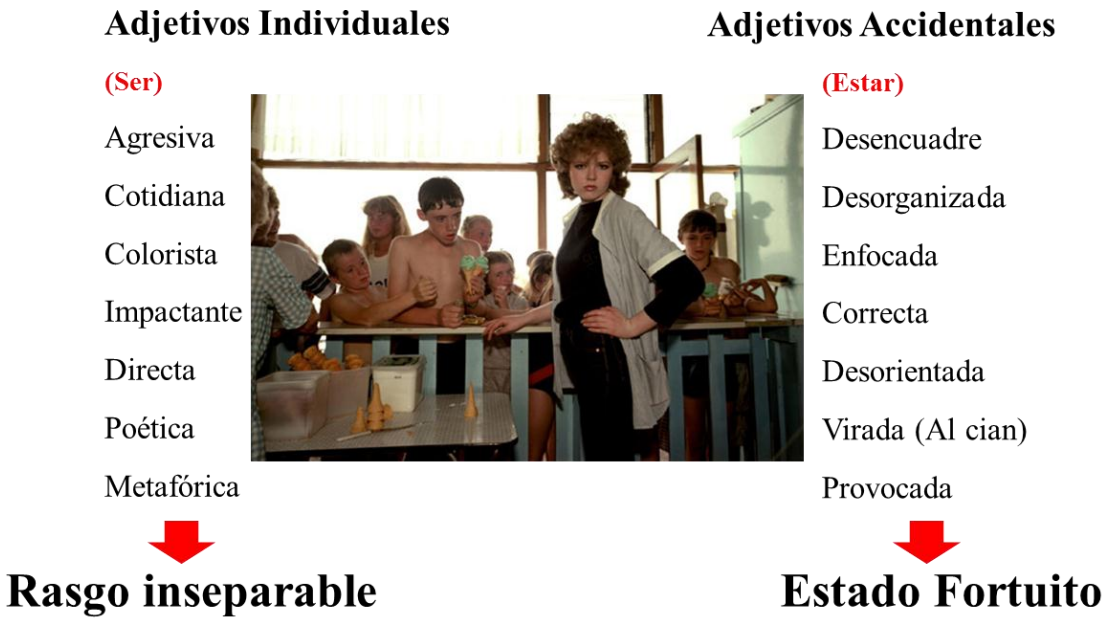


Imagen 181. Serie *Last Resort*, New Brigthon, Merseyside. Adaptado a imagen de Martin Parr[43], 1983-1986.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.thechicfish.com/blog/2012/09/13/martin-parr/

Figura 137. Adjetivos individuales y adjetivos episódicos

2.6.3 Forma y estructura de los adjetivos

El adjetivo debe coincidir en género y número con el sustantivo sobre el que actúa. Si fuese un género neutro entonces se concordaría con el masculino.

Según la terminación del adjetivo, se observa que existe también una pequeña categorización: si el adjetivo tiene una terminación, dos, o invariables.

Los **adjetivos de una terminación** son aquellos que coordinan con el número pero no con el género. Ejemplo: los posibles (cazadores ~ cazadoras). Son generalmente los acabados en -i, -í, -a, -ú (pers**a**, marroqu**í,** curs**i**…). También los acabados en –e (perseverant**e**, constant**e**, inert**e**…), y la gran mayoría de los acabados en -z, -r, -l, -s (débi**l**, perspica**z**, monumenta**l**, maltés…).

[43] Martin Parr: Fotógrafo británico (Surrey, UK, 1952). Desde 1994 es miembro de Magnum Photographic Corporation. Compagina sus proyectos artísticos y comerciales con su actividad docente en la University Walles Newport Campus.

Los **adjetivos de dos terminaciones** serían los que ponen en consonancia el género y el número (**el** gat**o** pard**o**, **la** imagen invertid**a**).

Los **adjetivos invariables** son los inamovibles. Son adjetivos aquellos de acento llano o esdrújulo (isósceles). También lo son aquellos que poseen el prefijo anti- (antiadherente, antinatural), o contra- (contraindicado, contraproducente).

Los **adjetivos apocopados** seguramente adquieren una importancia si no mayor, al menos más sonada. Son los que perderán la última vocal frente a un sustantivo singular tal como *bueno* o *malo* (buen día, mal augurio) y los que perderán la última vocal también en los numerales, pero tan sólo *primero* y *tercero* (primer acto, tercer aluvión). El adjetivo *grande* también se apocopará en ambos géneros (el gran dictador, la gran virtud).

A su vez, los adjetivos calificativos son los únicos que admiten *prefijos gradativos*, es decir aquellos que ayudan a enfatizar, realzar, minimizar o maximizar el significado del mismo (hiperlimpio, archiconocido, ultracatólico, superguapo).

2.6.4 Adjetivos combinados con diversas estructuras

2.6.4.1 Adjetivo + Sustantivo

Se puede observar cómo los sustantivos y los adjetivos se encuentran bastante alejados en cuanto a las funciones que desempeñan. Lo cierto es que en ocasiones podrían comportarse de modo similar, como es el caso de los *atributos* (Esto es belleza. Pareció extravagante. No le parece lícito).

En ocasiones aparecen estructuras sustantivadas que son omitidas pero que no perderán su carácter adjetival (la gallina barbuda y la grisácea), aunque se consideran grupos nominales y no adjetivales.

Y por supuesto el proceso de sustantivación que se produce en algunos adjetivos que llevan a considerarse automáticamente sustantivos, debido a su apariencia adjetival (Los pequeñajos son adorables, el portátil es imprescindible en nuestras vidas).

Los adjetivos de color también pueden convertirse en sustantivos (“El rojo y el amarillo de la bandera española”).

Por otro lado existen los sustantivos adjetivados, nombres que se convierten en adjetivos con todas las funciones y modos de comportarse adjetivales (Muy hombre. Estoy mosca).

2.6.4.2 Adjetivo + Adverbio

El adverbio está claramente vinculado al adjetivo ya que este va a servir como raíz de lo que acabará convirtiéndose en adverbio (-mente; probable + mente = probablemente). Los adverbios *así* o *bien* se van a asociar creando esencias adjetivadas (una niña *bien*; es un poco *así*).

También aquí se dan los adverbios adjetivados, que normalmente se afilian a la forma *mente* (*Socialmente* está aceptado).

2.6.4.3 Adjetivo, cuantificador, determinante y pronombre

Los adjetivos cuantificativos en ocasiones podrían convertirse parte adyacente del sujeto (varias personas). También podrían tener un uso pronominal (políticos, se presentan varios a lo largo de la candidatura), pero aun así siempre obtendrán la apariencia de adverbio, a pesar de ser adjetivos.

2.6.4.4 Otro tipo de relaciones

Los adjetivos de relación se vinculan en un ámbito representado por el entorno o dominio. Es decir, se conectan el sustantivo con el adjetivo (antena parabólica). Un mismo adjetivo relacional podría adquirir diversos significados dependiendo siempre del sustantivo (antena parabólica, señal parabólica, conexión parabólica…).

Otro tipo de adjetivos serían los gentilicios de los topónimos (Madrid-madrileño, Cádiz-gaditano), los antropónimos (Cervantes- cervantino, Picasso-picassiano), adverbios de modo (matemáticamente, artísticamente).

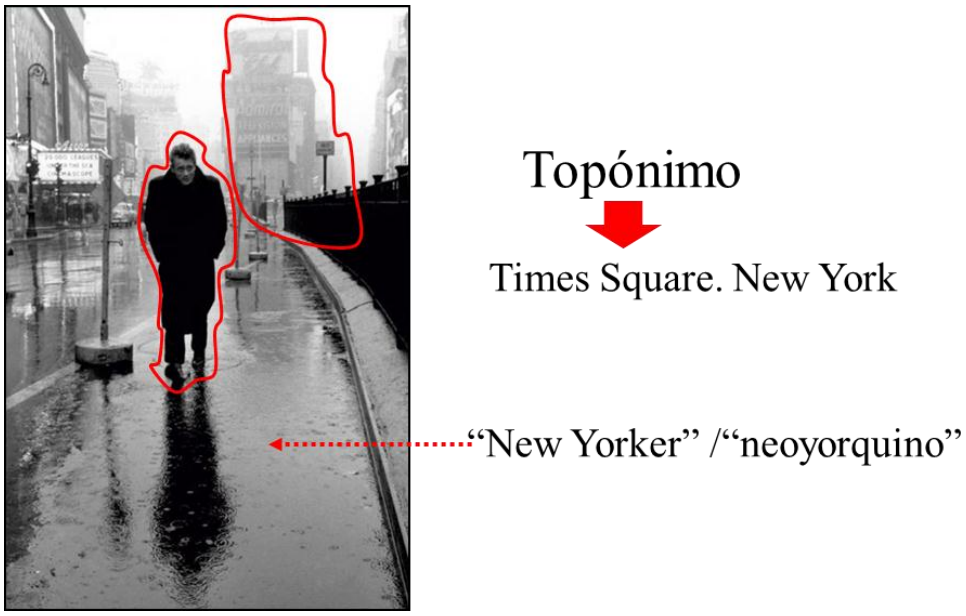


Imagen 182. *James Dean haunted Times Square.* Adaptado de D. Stock, 1955. Recuperado en mayo, 2013, http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult_VPage&VBID=2K1HZOTDOU17D&SMLS=1&RW=991&RH=707

Figura 138. Topónimos

Un ejemplo de presencia de un adjetivo antropónimo:



Imagen 183. *Picasso and Françoise Gilot.*.Adaptado de imagen de R. Capa, 1948. Recuperado en mayo, 2013, http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult_VPage&VBID=2K1HZOTDGJS_J&SMLS=1&RW=991&RH=707

Figura 139. Antropónimos

Los adverbios serían fácilmente trasladables a la imagen fotográfica, ya que su descripción es completamente explícita y paralela al significado de la imagen como en los dos ejemplos anteriores se podía observar.



Imagen 184. *Wonderfully Unexpected*. Adaptado a la imagen de Eugenio Recuenco para Freixenet, JWT Barcelona.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.eugeniorecuenco.com/fichas/1184.html

Coexistirán infinidad de tipos de adjetivos de relación, pero según el vínculo semántico que establezcan con el sustantivo podrán aparecer dos clases diferentes: **Argumentales** (o Temáticos) y los **Clasificativos**. Los primeros son aquellos que aluden a algo o alguna cosa ("una imagen religiosa", "el viaje escolar");



Imagen 185. *Madame Schrodinger´s cat*. Adaptado de D. Michals, 1998.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.cultandart.ru/photo/6595-duane_michals_fotografirovat_nichto

Figura 140. Adjetivos argumentales

Este tipo de adjetivos van a ser vinculados, ya no tanto al argumento sino más bien con adheridos que conducen a un significado concreto e intransferible. Podrán ser los adjetivos locativos (los que localizan un lugar concreto), los adjetivos de instrumento (mecánico) y los de finalidad (docente).

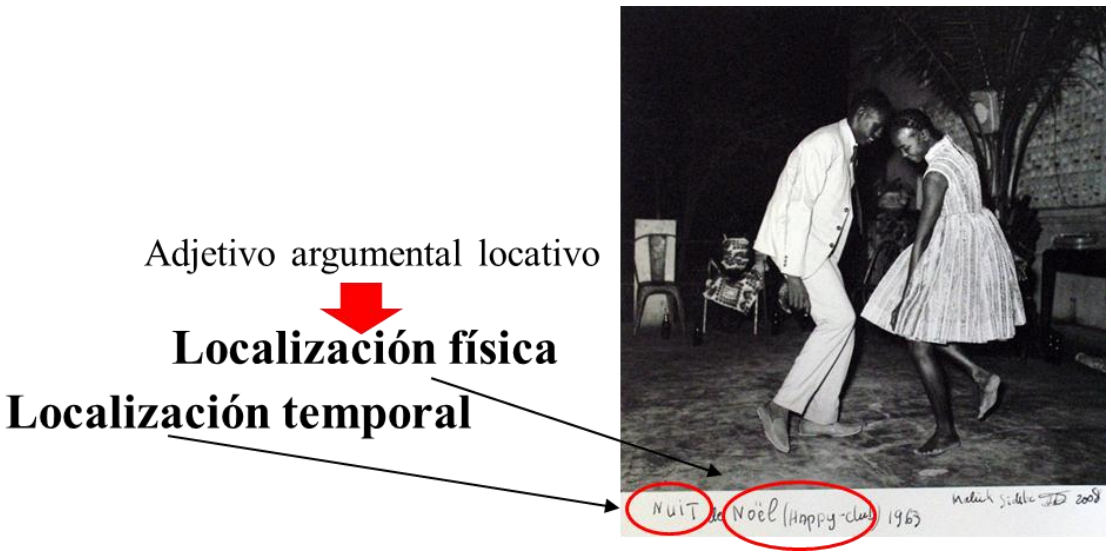


Imagen 186. Nuit de Noel (Happy Club). Adaptado de imagen de M. Sidibé[44], Bamako, Mali, 1963.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.artlurker.com/2009/02/africa-at-wolfgang-roth-and-partners-fine-art/

Figura 141. Adjetivos argumentales locativos

El adjetivo visual en este caso se encuentra en la propia localización del lugar, ya que forma parte exclusiva del propósito del fotógrafo por rescatar los lugares que formaron parte de su vida. La vida en Bamako era alegre, festiva, en la calle. Esto era parte del proyecto. Por ello es locativo, porque tan sólo puede aparecer en el momento que quien retrate así lo considere. Siempre desde una perspectiva de localización como parte fundamental, necesaria y última, ya requerida en su primera concepción visual.

Los **adjetivos de instrumento** formarán parte de la subcategoría argumental, y vienen a ser aquellos que vinculan la forma adjetival con una característica propia de quien los posea. En la imagen visual será exactamente la misma idea.

[44] Malick Sidibé (1936): Fotógrafo procedente de Bamako (Mali). Desarrolla una carrera visual ya desde su adolescencia y retratando los lugares que formaron parte de su vida en Bamako. *Fundador del Studio Malick* en 1958. Premio PhotoEspaña 2009 en la categoría Beaume et Mercier.



Imagen 187. Adaptado de Ch. Madoz.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.chemamadoz.com/

Figura 142. Adjetivos de instrumento

El recurso adjetival utilizado sería lo manual, aquello que fue trabajado con las manos para finalmente dotarlo de un significado extra, y como consecuencia vislumbrar un sentido poético añadido.

Para finalizar, la categorización del adjetivo argumental. El **adjetivo argumental** causal (Finalidad) contiene siempre un porqué, es decir, aquello hacia donde va a ir dirigido o enfocado. Alude a una función concreta y siempre acompañará al sustantivo, que será a quien le dote de significado y de matices.

El fin pretendido en el siguiente ejemplo sería **patriótico** (ejemplo imagen siguiente)

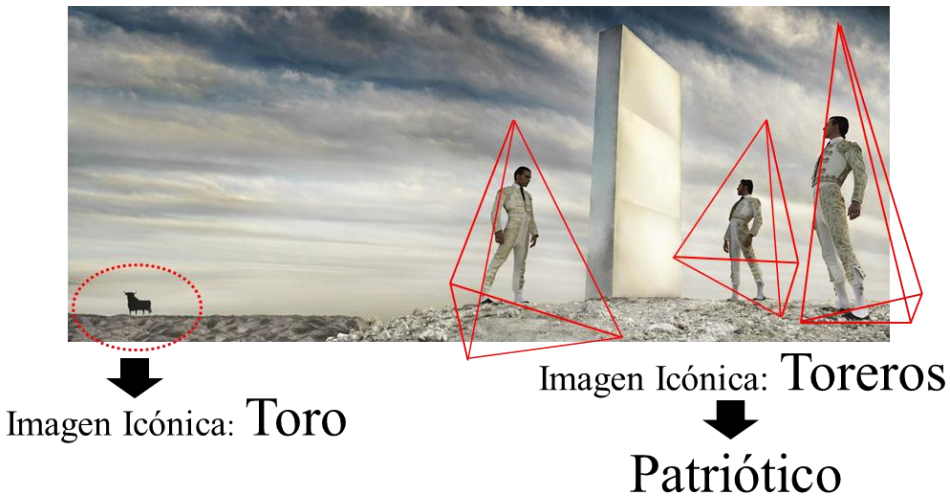


Imagen 188. Adaptado de E. recuenco.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.eugeniorecuenco.com/fichas/719.html

Figura 143. Adjetivo argumental causal

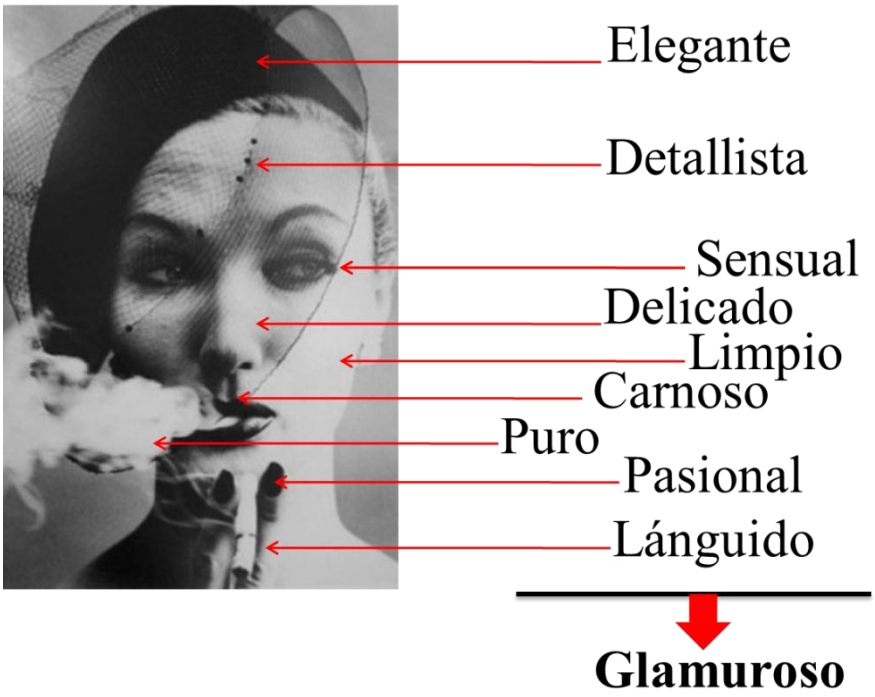


Imagen 189. Smoke and Veil, Evelyn Tripp. Adaptado de W. Klein, 1956. Recuperado en mayo, 2013, http://www.artlistings.com/modern-art/photography/various/1618-smoke-and-veil-paris-vogue/

Figura 144. Extracción adjetival del poema visual

El fin sería **glamuroso**, ya que una serie de iconos introducen al espectador en la fotografía que el propio fotógrafo quiso realizar. Esta fotografía debía plantear y contener unas condiciones generales dedicadas a la mujer, lograr ofrecer modelos de vida y conducta a través de la elegancia, de la languidez, de la pasión, de la pureza, de la limpieza y naturalidad, de lo delicado, de lo sensual, etcétera. En este caso, se plantea la definición a través del sustantivo, sin embargo, lo que se extraerá será la esencia en forma de adjetivo.

En cuanto a los **adjetivos clasificativos**, son tantos y tan ambiguos que lo esencial será reconocer la única realidad existente en ellos. Es decir, considerarlos como meros clasificadores de conceptos.

Existe además una diferencia notable entre el **adjetivo de relación** y el **calificativo**. Los primeros son los que por naturaleza deberían existir y prevalecer en nuestro vocabulario. Los calificativos serán los originados o derivados. Se suele acoplar el sentido **calificativo** a aquellos adjetivos que finalizan con -al, -ar, -ero, -ico (personal, certero, catártico), y **racional** a los finalizados o contenedores de sufijos tales como -oso, -uno (moruno, contencioso). En la imagen fotográfica controlada, cada uno de estos matices vendrán especificados a través del lenguaje y de sus reglas gramaticales.

Afortunadamente quien controla el lenguaje visual, oral y escrito es capaz de dotar al discurso exactamente del propósito inicial. La ausencia de autocontrol llevaría a falsas conclusiones y a errores de significación.

La disposición del adjetivo en el sistema lingüístico es bien sabido que será variable. Dependiendo de su clasificación o categorización, el adjetivo podrá ubicarse en la posición posnominal, entre el sustantivo y su complemento. También podrán anteponerse al sustantivo aquellos grupos adjetivales formados a través de un modificador de grado *(bello y lánguido cabello*).

Hay que tener en cuenta que en pocas situaciones el adjetivo tendrá el mismo significado estando antes o después del sustantivo. En la gran mayoría de los casos podría ir acompañado de diferencias semánticas. Por ello es importante darse cuenta de que los adjetivos que poseen un enérgico contenido representativo serán complicados de anteponer, como *niño pobre* (escasa riqueza) o *pobre niño* (apiadándose de él). Es cierto que aquellos adjetivos que poseen un sentido valorativo podrán posponerse o anteponerse del mismo modo sin ningún tipo de objeción (la casa verde = la verde casa). Se podrán dar casos también de variación entre la posición posnominal y la prenominal (*una simple mujer* o *una mujer simple*).

En otras ocasiones se verán composiciones de varios adjetivos en un mismo grupo nominal. Estas aparecerán del siguiente modo:

1. Cuando se sitúan delante del sustantivo (*el gran cortejador de mujeres).*

2. Cuando van tras el sustantivo *(Un niño grande rubio).*

3. Cuando se anteponen y posponen al mismo tiempo *(los extranjeros países emergentes reavivados).*

En síntesis; referente al adjetivo y su futuro traspaso a la imagen fotográfica, se puede tomar en consideración las afirmaciones que se hace en *Manuale de retorica* (Bice Mortara Garavelli 1992, pág. 58), donde viene a explicitar que en la nomenclatura retórica se produce un mecanismo similar al utilizado por la gramática; los nombres, verbos, **adjetivos**, preposiciones, adverbios... son los responsables de una creación icónica importante, donde han entrado a formar parte del conjunto de los símbolos. Por consiguiente, la hipótesis que alude a cierta materialización en forma de elemento visual consigue un peso importante y ya reafirmado por otros autores

2.6.5 Adjetivo e imagen. Realidad comparada

Si se pretendiese de algún modo poder comparar una realidad aparente, como pudieran ser las capturas de momentos que rodean las vidas de los seres humanos, con algo tan alejado como los adjetivos lingüísticos, seguramente habría que realizar un

gran esfuerzo de abstracción para poder comprender hacia dónde quieren llegar ciertos dilemas.

Una vez comprendida dicha cuestión, se podría proceder al desglose de elementos que forman parte de una imagen, es decir, de qué está compuesta dicha realidad enmarcada y limitada bajo cuatro líneas que separan la realidad a través de un estado "atrapado". Se puede observar que el lenguaje que maneja está repleto de significados connotados en forma de códigos, que establecen un misterio para un espectador deseoso de obtener si no una verdad, al menos un acercamiento a sus experiencias y vivencias del pasado.

Pero si por el contrario se quisiera cuantificar la calidad de esa comparación o al menos los resultados artísticos que se ofrecen al representar una realidad tratada por el artista, ¿sería factible? Existe una teoría publicada en las *Atti del Congresso Internazionale dei Matematici* por Birkhoff (1928) con motivo de la celebración de este encuentro, en el que se especificaba la posibilidad de cuantificar el impacto del arte a través de una medición numérica y por lo tanto obteniendo resultados del mismo modo.

De alguna manera esto viene a constatar que a pesar del siglo que casi aleja esta teoría, el planteamiento lógico que aquí se hace acerca de las artes no se separa demasiado de la especulación a la que se hace alusión cuando se concibe un comportamiento matemático en torno a todas las cosas. Las artes no pueden ser excluidas de ciertas afirmaciones y por ello aplicar el método dialéctico a las mismas podría ser interesantísimo desde el punto de vista didáctico y creacional. Resolvería de este modo muchos enigmas en cuanto al "genio" del artista, e incluso se podría plantear si la obra de arte es producto de un método de la misma magnitud que el antes citado o es producto del talento innato. Desafortunadamente, hoy ya existe una certificación de la invalidez e inexistencia de dicho postulado (Romo, 1997).

Birkhoff establece una ecuación matemática en la que predice la posibilidad de impacto que las artes provocarían en los receptores o consumidores de las mismas y bajo esta apariencia:

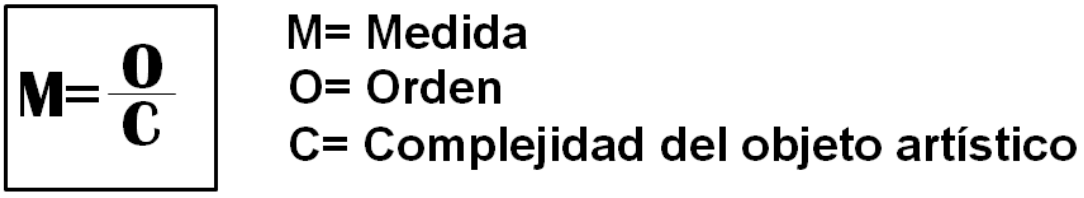


Figura 145. Impacto de las artes. Birhoff

Tanto si *O* como si *C* son capaces de ser representados a través de una clasificación numérica, entonces *M* presumiblemente se obtendrá del mismo modo y a través de un valor de medida. *Formalizar* es la única manera de encontrar ciertos valores numéricos, por lo que si estos son capaces de trasladarse a los sistemas

lingüísticos, entonces ordenar cada uno de los mismos (adjetivos, adverbios, sustantivos, pronombres, signos de puntuación…) sería relativamente sencillo y eficiente. La fórmula consiste en encontrar el fin y la justificación de la aplicación en la realidad.

En una pieza musical es fácilmente verificable dicha hipótesis. Si se analizasen el número de notas que la componen y cómo están combinadas, desde un punto de vista armónico podría determinarse si es aceptable o no lo es, si el orden es correcto.

2.6.6 Conformación del sistema lingüístico. Suma de unidades, realidades directas

Se podría continuar con el rechazo al significado del lenguaje y al planteamiento de su importancia en áreas diversas del conocimiento, sin embargo no sólo se pretende a través de este estudio encontrar la conexión del sistema lingüístico, propiamente conocido, con otra variante de expresión fuera del convencionalismo tradicional, sino además introducir un nuevo ápice de dificultad que inconscientemente está siguiendo las mismas reglas de construcción de significados pero a través de la degustación del sentido visual.

Es evidente que la dificultad que conlleva el traslado de las formas gramaticales aprendidas, consensuadas y asimiladas desde el aprendizaje necesario para una correcta comunicación escrita y hablada, es más que justo y aceptable. Sin embargo, la capacidad humana de adaptación requiere encontrar situaciones incómodas para una evolución **cualitativa.** El adjetivo, hasta el momento, se ha encontrado de modo cotidiano en el día a día de quien experimenta un rico nivel intelectual hablado y escrito. La búsqueda continua de precisión en las definiciones que se realizan con frecuencia jamás podría prescindir de este tipo de palabras.

¿Qué sucede cuando se consideran otro tipo de sistemas comunicativos? La información debe ser requisito indispensable para la interactuación de al menos un emisor y un receptor (Saussure, 1945). La transmisión del mensaje requiere una serie de reglas de comportamiento justas y reconocibles por ambas partes. El contenido del mismo estará repleto de códigos y símbolos que representen productos mentales. Por lo que si se consideran válidas las proyecciones compuestas de formas físicas o significantes (las palabras) y significados (representación), se debe entonces aceptar el mismo procedimiento para la construcción de la imagen fotográfica aunque incidiendo no en cualquier tipo de palabra, sino simplemente en el adjetivo.

La construcción de la imagen debe tomarse del mismo modo que se comporta el lenguaje, la única diferencia es el canal de transmisión. En este caso la cámara fotográfica. Sin embargo, los significantes son los mismos aunque el conocimiento de estos, como bien es sabido, se deben a una construcción social, educada y cultural. Si

por ejemplo se pretendiese construir un *caballo blanco,* **blanco** representa en la cultura occidental (muy relevante este dato) la ***pureza.***

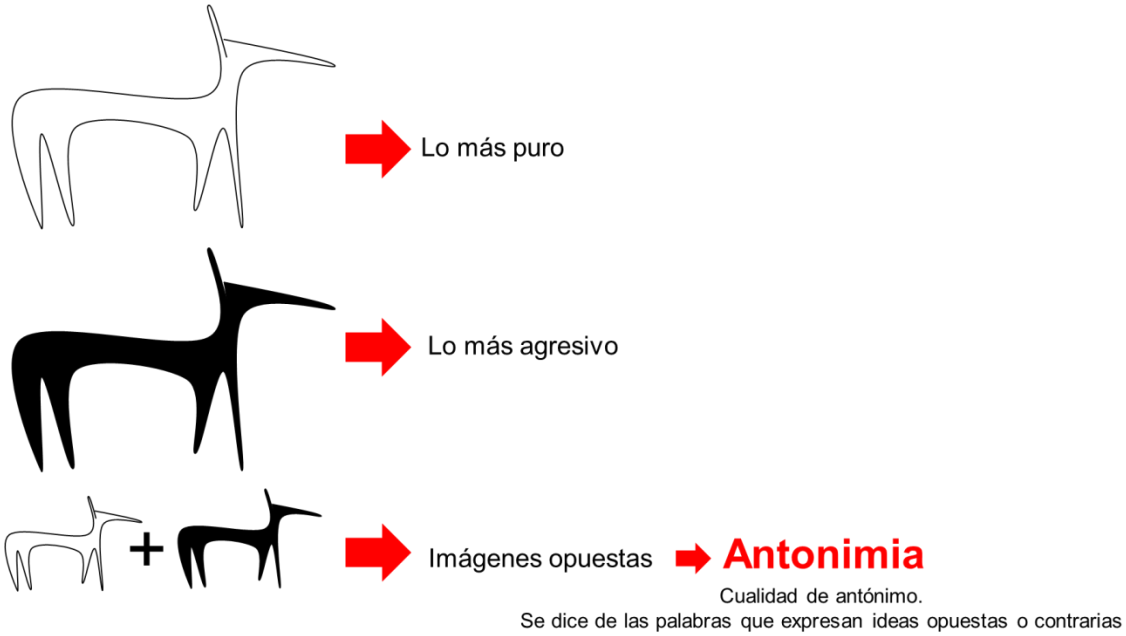


Figura 146. El constructo significacional

El **significante** es claro y evidente *blanco/negro* + *caballo*. No resulta difícil de representar porque el código y conjunto de reglas se tiene asimilado y es conocido en un contexto determinado. El **significado** también funciona del mismo modo; es la representación material del significante aplicado previamente. Lo que procede a esa visión construida e intrínseca al *significante*, es decir la imagen, será una nueva transformación de lo construido a través del comportamiento de éste como **icono**, y en el que también será indispensable poseer el conocimiento de esta nueva agrupación de pautas y reglamentos. El contraste **blanco *vs* negro** presupone oposición, contradicción, enfrentamiento y contraste. Esta serie de atributos que aquí se comportan en forma de sustantivo puede que adquieran una nueva dimensión denominada adjetivos sustantivados (Véase el apartado 2.7.4: **Adjetivos combinados con diversas estructuras**). La mutación desencadenaría los siguientes resultados:

- Oposición = Opuesto
- Contradicción = Contradictorio
- Enfrentamiento = Enfrentado
- Contraste = Contrastado

El traspase inmediato de denominación conlleva un nivel de detalle específico rico y avanzado. Adquiere su máximo esplendor durante el proceso de análisis de obras ajenas. El fotógrafo construye su imagen a través de productos mentales obtenidos no durante la confección sino durante el tiempo de reflexión. Según el procedimiento de trabajo que esta investigación propone, también debe constituirlo sobre una base adjetivada que le sirva de punto de apoyo. No obstante se observa que la adjetivación también es producida en mayor medida durante el análisis de obras externas al propio autor.

Por lo que viene a constatar que si un observador y decodificador de mensajes fotográficos tiene la capacidad de extraer el entendimiento de la escena capturada es debido a diversas razones:

1. Conoce los códigos manejados
2. No es ajeno a la representación adquirida a través de ciertos iconos
3. Reconoce el canal empleado

Dando como consecuencia y resultado final un acercamiento al lenguaje adjetivado para describir la obra y la emoción que en él suscita. Si la descripción precisa de esta tipología gramatical, entonces construir el mensaje desde el adjetivo es práctico y mucho más productivo.



Figura 147. Mensaje visual y adjetivo retórico

Sin embargo, la entera estructura gramatical y la conformación del mensaje escrito o visual no tendrían sentido si no se apreciase desde un universo específico, que en este caso es la fotografía. La hipotética existencia del adjetivo en cualquier sistema gramatical, con o sin fines poéticos, sigue siendo una realidad. Lo que aún está por

verificar es si verdaderamente se encuentran cada una de las categorías dadas en el mensaje escrito en el entramado fotográfico aunque con fines poéticos.

PHotoEspaña será el universo de estudio escogido para esta investigación, y en concreto los vencedores a la mejor trayectoria que el festival incluye entre sus premiados más destacados. Por ello, se ha considerado necesario establecer un esquema de toda su estructura interna, de la novedosa forma de expresión propuesta, del alcance y localización geográfica, al igual que todos sus participantes en cualquiera de sus actividades. **PHE** es considerado uno de los eventos culturales más importantes que España propone y por ello se debe difundir y apoyar su existencia cada vez más notable.

Todos y cada uno de los autores premiados, que formaron parte indispensable en la recogida de datos del trabajo de campo, eran ya parte de la historia del arte visual. El galardón obtenido como reconocimiento a su contribución a la fotografía contemporánea en el festival de PHotoEspaña garantiza por ello su conversión en forma de herramienta eficaz para la construcción de universos poéticos.

El capítulo próximo ayudará a la comprensión de la elección de **PHotoEspaña** como centro de estudio y a la importancia que desde este estudio se le concede al festival. Se considera imprescindible la contextualización del evento además de la explicación de su relevancia para una futura elaboración teórica. Se despliega, por lo tanto, una definición más exhaustiva de PHotoEspaña y sus artistas considerados.

2.7 PHotoEspaña

Se considera de especial relevancia la descripción minuciosa de la configuración interna del festival, origen o aparición, enumeración de los artistas que han participado, las secciones que lo conforman, premios y galardones, y por supuesto los autores más valorados por su crítica en la primera década del siglo XX. Estos últimos encargados de conformar el objeto de estudio necesario para verificar lo que en el presente trabajo de investigación se plantea.

La elección de **PHotoEspaña** como universo de estudio del trabajo indagador discriminó grandes referentes mundiales de la fotografías, como la agencia **Magnum** o **Les Rencontres D´Arles**, ya que se consideró necesario evidenciar y dar visibilidad a la gran apuesta nacional que da nombre a uno de los eventos culturales más importantes que se producen a lo largo del año en este en España.

No es cierto que los códigos artísticos que en este festival se producen sean exclusivos del mismo. Ni tan siquiera la esencia que vio nacer a esta institución es considerada única. Básicamente porque los autores aquí premiados en algún caso forman parte de otros organismos internacionales. La verdadera razón que hace de este

festival algo extraordinario es la difusión mediática que a nivel nacional convive durante varias semanas con la participación activa del público de todo el país.

2.7.1 Nacimiento de PHotoEspaña. Esperanza de la nueva expresión artística

PHotoEspaña surge en el año 1998 bajo una gran influencia visual de las nuevas tecnologías presentes en las sociedades de consumo, también insertadas en el panorama artístico, aunque sin ningún organismo que aunase o agrupase este nuevo lenguaje utilizado por los creadores del arte fotográfico.

El fin primordial de este nacimiento residirá en convertirse en un festival por y para la sociedad, sin pretensiones específicas de llegar demasiado lejos aunque con necesidad de amontonar, y más importante, agremiar a todos aquellos trabajadores de la imagen que sirvieran fielmente a las artes, y concretamente a la *fotografía*.

Actualmente cuenta con una enorme repercusión internacional. Cada año se congregan infinidad de fotógrafos, comisarios, seleccionados y premiados de todos los lugares del mundo en una reunión que representa la expansión y la importancia de la fotografía en nuestros tiempos. Los críticos más importantes y destacados alaban la labor que desde aquí se hace e insisten en la cita ineludible que cada año permite visionar cientos de fotografías en infinidad de galerías, fundaciones e instituciones artísticas.

La localización privilegiada donde mostrar todos los trabajos fotográficos escogidos durante cada festival es el paseo de la Castellana en Madrid, ampliándose por las calles aledañas. Este entendido como centro neurálgico que delimitará el alcance del festival. Más tarde se agrega Lisboa (Portugal) como principal sede exterior, y Cuenca (España) como base más familiar, a través de **OpenPhoto**, donde se acogen aquellas propuestas expositivas de embajadas e instituciones culturales de otros lugares del mundo.

Son ya 792 las exposiciones organizadas en los más importantes museos, galerías y centros relacionados con el arte, que han capturado la atención de 700.000 personas en el año 2010, llegando a considerarse una de las citas de mayor interés cultural por parte del público de este país.

Por otro lado, y nunca menos importante, coincidiendo con el festival se proponen diversas actividades en forma de taller y dedicadas a todos aquellos profesionales de la fotografía que lo deseen. **Campus PHE** se organiza en Alcalá de Henares (localidad cercana a la capital) y relaciona a los mayores exponentes de la imagen visual con los profesionales que también aspiren a ello. **Descubrimientos PHE** convoca a fotógrafos amateur y profesionales con el fin de establecer contacto con

comisarios y galeristas conocedores del medio, entendiendo que el *feed back* ofrecido ayudará en la elaboración de proyectos que sigan líneas paralelas a las de PHotoEspaña y las de tendencias artísticas manejadas a través de los códigos de la fotografía. Como actividad también de máximo interés aparece **Encuentros PHE**, que será el encargado de involucrar al público con una situación de debate entre la fotografía y los especialistas de la misma. Además, y no menos importante, el **Festival Off** que aglutinará las propuestas más interesantes de las galerías.

El valor pedagógico que también envuelve al festival es uno de los valores más importantes. Prueba de ello serán los talleres organizados en centros de educación secundaria, que acercan a los estudiantes a los medios y artes visuales.

La gran repercusión del organismo es fácilmente mensurable a través de la cantidad de medios de comunicación de todo el mundo que piden ser acreditados para el certamen. Se han cuantificado 855 periodistas de 35 países y 379 artistas visuales o trabajadores de la imagen de 41 nacionalidades diversas, quienes expusieron sus obras (cifras del 2010). Cada año son más los que se suman al evento más relevante de la fotografía.

Aquí se observa un plano de la disposición de las muestras pertenecientes a la selección oficial:

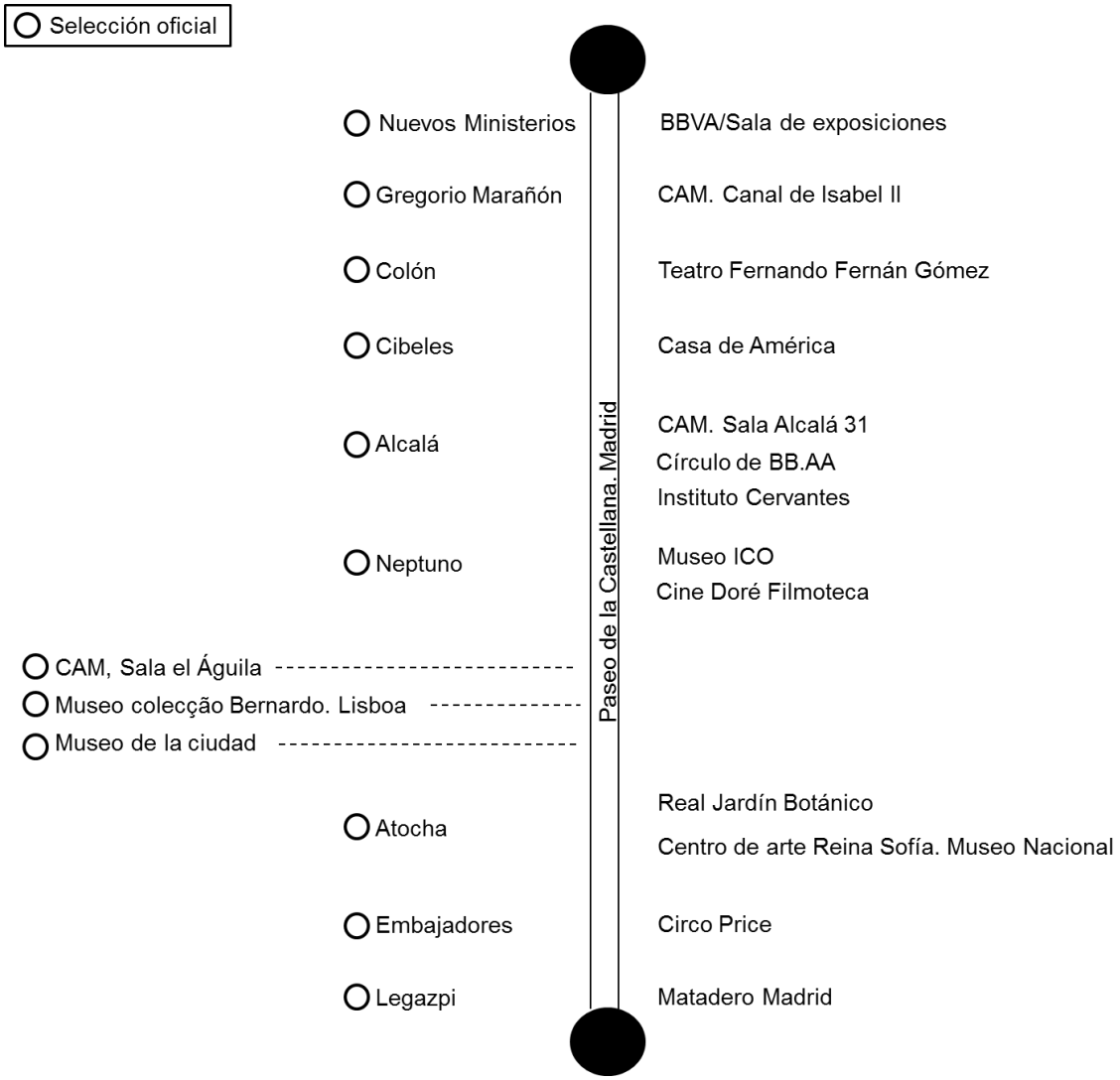


*Figura 148***.** Ubicación de las sedes PHotoEspaña en Madrid

La gran acogida del festival por parte del público ha revertido directamente en la colaboración e implicación de las instituciones, fundaciones, compañías, embajadas, museos o colectivos relacionados con el arte tales como el propio Ministerio de Cultura de España, La Comunidad Autónoma de Madrid, el Instituto Cervantes, el Museo Nacional Reina Sofía, la Embajadas de Israel, EE. UU., Brasil, etcétera… llegando a ser más de 60.

2.7.2 Elenco de artistas participantes en el festival PHotoEspaña

Los artistas indicados han expuesto su obra en muestras individuales en alguna edición de PHotoEspaña:

ALBERTO GARCÍA-ALIX

ALBERTO SCHOMMER

ALEXANDER APÓSTOL

ALVIN LANGDON COBURN

ANA CASAS BRODA

ANDRÉ KERTÉSZ

ANDREAS GURSKY

ANDRÉS SERRANO

ÁNGEL MARCOS

ANNIE LEIBOVITZ

ANTHONY GOICOLEA

ANTON CORBIJN

ARNOLD NEWMAN

ART CHANTRY

ATÍN AYA

AUGUST SANDER

BAE BIEN-U

BASILIO MARTÍN PATINO

BERND Y HILLA BECHER

BETH MOYSÉS

BILL BRANDT

BILL OWENS

BRUCE DAVIDSON

CAIO REISEWITZ

CARLOS SAURA

CAROLE FÉKÉTÉ

CHEMA MADOZ

CHRIS JORDAN

CHRISTINE SPENGLER

CLEMENTE BERNAD

COLLIER SCHORR

COMENIUS ROETHLISBERGER

CORINNE NOORDENBOS

CRISTINA GARCÍA RODERO

CRISTÓBAL HARA

DANIEL BLAUFUKS

DANIEL G. ANDÚJAR

DANIEL HERNÁNDEZ-SALAZAR

DANIELA ROSSELL

DIEGO BARAJAS

DONOVAN WYLIE

DOROTHEA LANGE

DUANE MICHALS

EDUARDO DEA

EDWARD BURTYNSKY

ELINA BROTHERUS

ELLIOT ERWITT

ENRIQUE METINIDES

FEDERICO PATELLANI

FERNANDO MOLERES

FERNELL FRANCO

FLORIAN MAIER-AICHEN

FRAN HERBELLO

FRANCESC CATALÀ-ROCA

FRANCESCA WOODMAN

FRANCIS GIACOBETTI

GARCÍA DE CUBAS

GEORGE RODGER

GERHARD RICHTER

GILBERT GARCÍN

HANNAH VILLIGER

HARRI PÄLVIRANTA

HARRY CALLAHAN

HELEN LEVITT

HELENA ALMEIDA

HELMUT NEWTON

HENRYK ROSS

HIROSHI SUGIMOTO

HUMBERTO RIVAS

IGNACIO LOBO ALTUNA

IRVING PENN

ISABEL MUÑOZ

ISIDRO BLASCO

JAMES NACHTWEY

JANA LEO

JAROSLAV RÖSSLER

JAUME BLASSI

JAVIER CAMPANO

JEAN MORAL

JEAN-MARIE DEL MORAL

JEM SOUTHAM

JESSE FERNÁNDEZ

JOACHIM SCHMID

JOAN FONTCUBERTA

JOAN MOREY

JOAQUÍN SANTAMARÍA

JOEL STERNFELD

JOEL-PETER WITKIN

JOHN DAVIES

JOSÉ ANTONIO CARRERA

JOSÉ ÓRTIZ ECHAGÜE

JOSEF KOUDELKA

JUAN DE SANDE

JUERGEN TELLER

JULIA FULLERTON-BATTEN

JULIE MOOS

KARL BLOSSFELDT

KIM SOOJA

LARRY SULTAN & MIKE MANDEL

LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY

LEO MATIZ

LILLIAN BASSMAN

LOURDES GROBET

LUIGI GHIRRI

LYNN DAVIS

MALICK SIDIBÉ

MAN RAY

MANFRED WILLMANN

MARCELO BRODSKY

MARIO CRAVO NETO

MARTIN PARR

MARTIN ROSENTHAL

MARTIN WEBER

MASS OBSERVATION

MATHEW PILLSBURY

MAX PAM

MIGUEL ÁNGEL RÍOS

MIGUEL RÍO BRANCO

MIMMO JODICE

MIREYA MASÓ

NAIA DEL CASTILLO

NAN GOLDIN

NANCY BURSON

NAVIA

NICOLÁS GOLDBERG

NOPHOTO

OLAFUR ELIASSON

ORIOL MASPONS

OSCAR MARINÉ

OTTO STEINER

PABLO GENOVÉS

PAUL GRAHAM

PAULA LUTTRINGER

PAULO NOZOLINO

PEDRO G. ROMERO

PEDRO LÓPEZ CAÑAS

PEDRO ORTUÑO

PETER BEARD

PETER GRANSER

PHILIP-LORCA DICORCIA

PHOTO LEAGUE

PIERRE ET GILLES

PIERRE GONNORD

PIERRE VERGER

RAFAEL CASTRO ORDÓÑEZ

RAFAEL NAVARRO

RAMÓN MASATS

RAX RINNEKANGAS

RAYMOND DEPARDON

RENAUD AUGUSTE-DORMEUIL

RICKY DÁVILA

RINEKE DIJKSTRA

RINKO KAWAUCHI

ROBERT FRANK

ROBERT SMITHSON

ROMAN SIGNER

RONI HORN

ROSÂNGELA RENNÓ

SALLY MANN

SAMUEL FOSSO

SEBASTIAO SALGADO

SELINA OU

SEYDOU KEÏTA

SHOBHA

SOL LEWITT

SOLEDAD CÓRDOBA

SOPHIE DUBOSC

STAN DOUGLAS

STANISLAS GUIGUI

STEPHEN GILL

STEPHEN SHORE

STRATOS KALAFATIS

SUKY BEST

SUSAN MEISELAS

SYLVIA PLACHY

TAKASHI YASUMURA

TAZIO SECCHIAROLI

THOMAS DEMAND

TONY CATANY

TONY KRISTENSSON

USCHI HUBER

VALERY & NATASHA CHERKASHIN

VERTIEN VAN MANEN

VESSELINA NIKOLAEVA

W. EUGENE SMITH

WALTER ROSENBLUM

WEEGEE

WILLIAM EGGLESTON

WILLIAM HENRY FOX TALBOT

WILLIAM KLEIN

WOLFGANG TILLMANS

YANN ARTHUS-BERTRAND

YASUMASA MORIMURA

YVONNE VENEGAS

ZHANG HUAN

2.7.3 Organización de la estructura de PHotoEspaña

Como bien se ha especificado PHotoEspaña no es tan sólo un mero festival de fotografía, ya que existe un desglose de actividades en torno a este que tal vez pueda resultar bastante más complejo de lo esperado.

En primera instancia es necesario dividir las cinco grandes áreas y estructuras sólidas y emergentes que PHE propone:

1. **Trasatlántica**

2. **Festival PHE**

3. **PHE. es** (web del organismo)

4. **Master PHE-UEM**

5. **Espacios PHE/Amigos PHE**

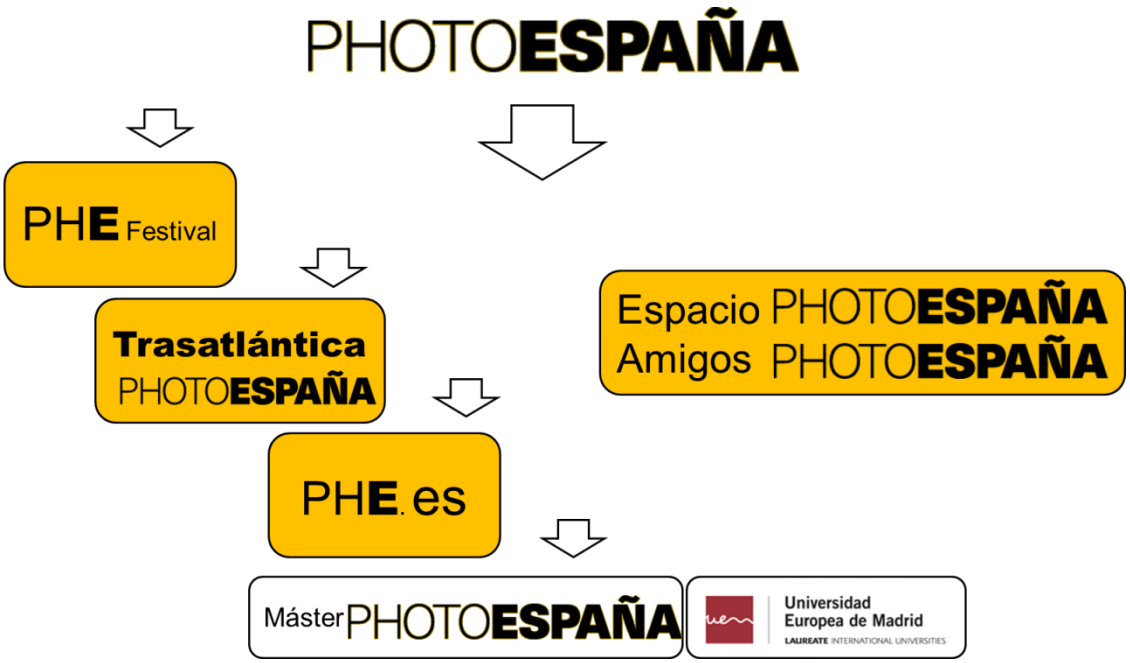


Figura 149. PHotoEspaña. Organización de su estructura

2.7.3.1 Trasatlántica

Congregación de fotógrafos procedentes de Iberoamérica y sus creaciones. Se crea en 2009. Una vez más aparecen colaboraciones muy estrechas entre comisarios, galerías, artista y aficionados a las artes visuales. Se desarrolla entre octubre y diciembre y se llevan a cabo actividades similares a las que se realizan en España: visionados de portfolios, seminarios, actividades para investigadores en ámbitos relacionados con la imagen, etcétera. Los trabajos expuestos pueden ser visitados en la web y por lo tanto sirven como plataforma de exhibición para todos aquellos artistas que se seleccionen.

Fue creada esta sección con el fin de poder activar la acción cultural y artística en América Latina. Entre sus patrocinadores y colaboradores se encuentran la AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo), Instituto Cervantes, diversos centros culturales de España en Santiago de Chile, la Paz, Santo Domingo y el centro de cooperación iberoamericana en Miami, Tegucigalpa, Buenos Aires, Córdoba, Rosario, la revista *Artishock*, el Museo de Arte Popular Americano…

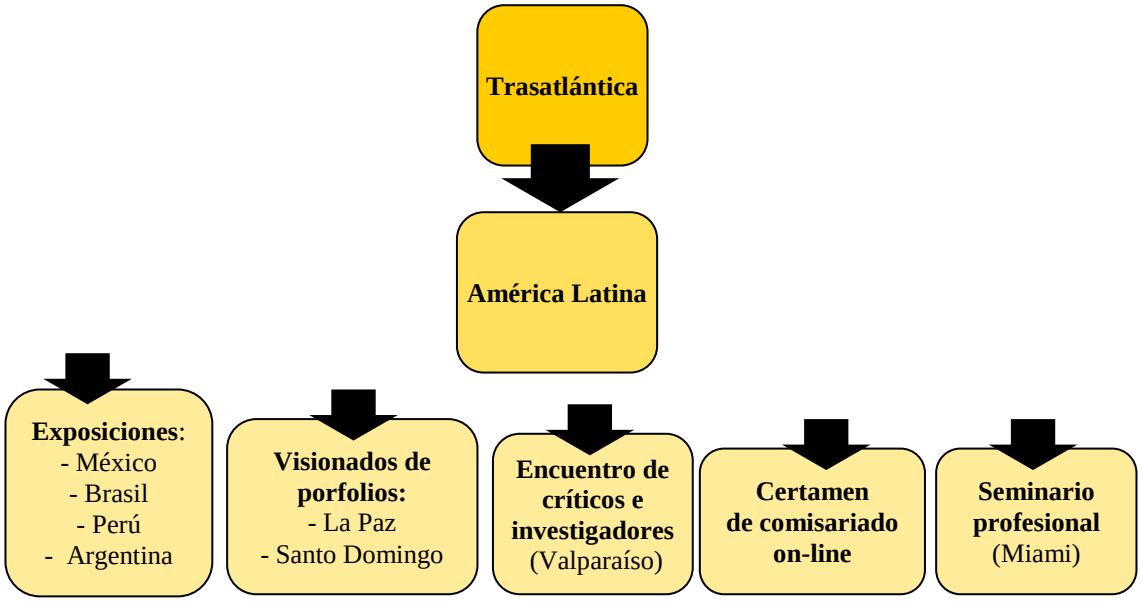


Figura 150. Trasatlántica. Distribución de sus actividades

2.7.3.2 PHE Festival

Referido a la difusión de proyectos fotográficos que podrán ser visionados por todo aquel que decida conocer y acceder a la creación de artistas visuales de todas las

nacionalidades, tanto amateurs como ya consagrados. Desarrollado principalmente en la ciudad de Madrid y extendido a otras como Lisboa o Cuenca (España) a través de OpenPhoto.

Se podrán encontrar todo tipo de actividades pedagógicas y educativas para adolescentes de bachillerato, talleres para niños y padres, una sección denominada descubrimientos PHE donde fotógrafos de todas las nacionalidades ofrecerán su trabajo fotográfico y en la que se premiará a uno de ellos con una exposición, además de la posibilidad de mostrar el portfolio a comisarios o encargados del arte. Durante los meses que dura el certamen se realizan propuestas alternativas tales como encuentros con diversas personalidades relevantes, debates, fotomaratones, etcétera.

2.7.3.3 PHE. es

El sitio web de PHotoEspaña (www.phe.es) es el que aunará absolutamente toda la información sobre el festival y sus actividades. Incluye todo lo referido a la actualidad y a las nuevas tendencias, visionados de portfolios de creadores, además de los contactos de todos ellos, ensayos e incluso trabajos de investigación que versan sobre la fotografía, concursos propuestos por infinidad de patrocinadores, fotoblogs, entrevistas y diálogos. De este modo se consigue una comunicación directa entre los usuarios de la web y los artistas.

2.7.3.4 Master PHE

La formación adquirida por el fotógrafo siempre ha estado vinculada al autodidactismo, por ello es que PHotoEspaña, en colaboración con La Fábrica y la Universidad Europea de Madrid, crean este proyecto formativo en el que además de desarrollar conceptos técnicos se estimula la creación de significados y proyectos a través de los profesionales y especialistas más relevantes.

2.7.3.5 Espacios PHE

Se crea un vínculo con PHotoEspaña a través del concepto “Amigos PHE”. Previo pago de una cuota anual uno mismo podrá formar parte del universo PHE. Sus usuarios se verán beneficiados en primicia y con prioridad de todas las actividades relacionadas con la cultura visual. Se ofrecen cuatro categorías de “Amigos PHE”:

- Amigo PHE

- Amigo PHE Platino
- Escuelas/ Instituciones Amigas
- Amigo benefactor

En cada una de ellas se debe aportar una cuantía y según la categoría se podrá acceder a mayores o menores ventajas. Estas podrán ir desde encuentros o visitas organizadas, hasta descuentos en revistas como *Ojo de Pez*, *Matador*, visitas guiadas, catálogos de las exposiciones, guías oficiales de PHE, etcétera. Se contabilizan casi 2000 miembros.

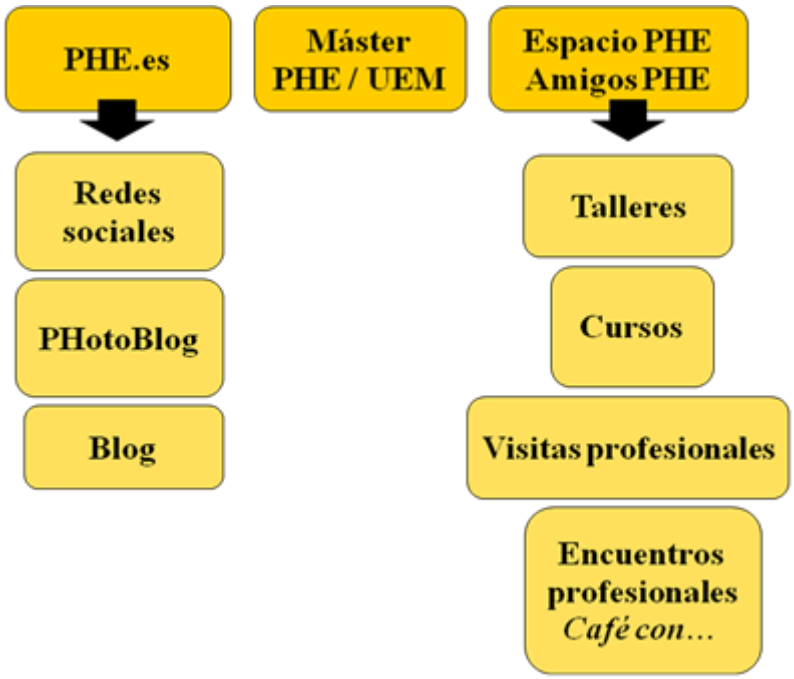


Figura 151. Actividades adyacentes al festival PHotoEspaña

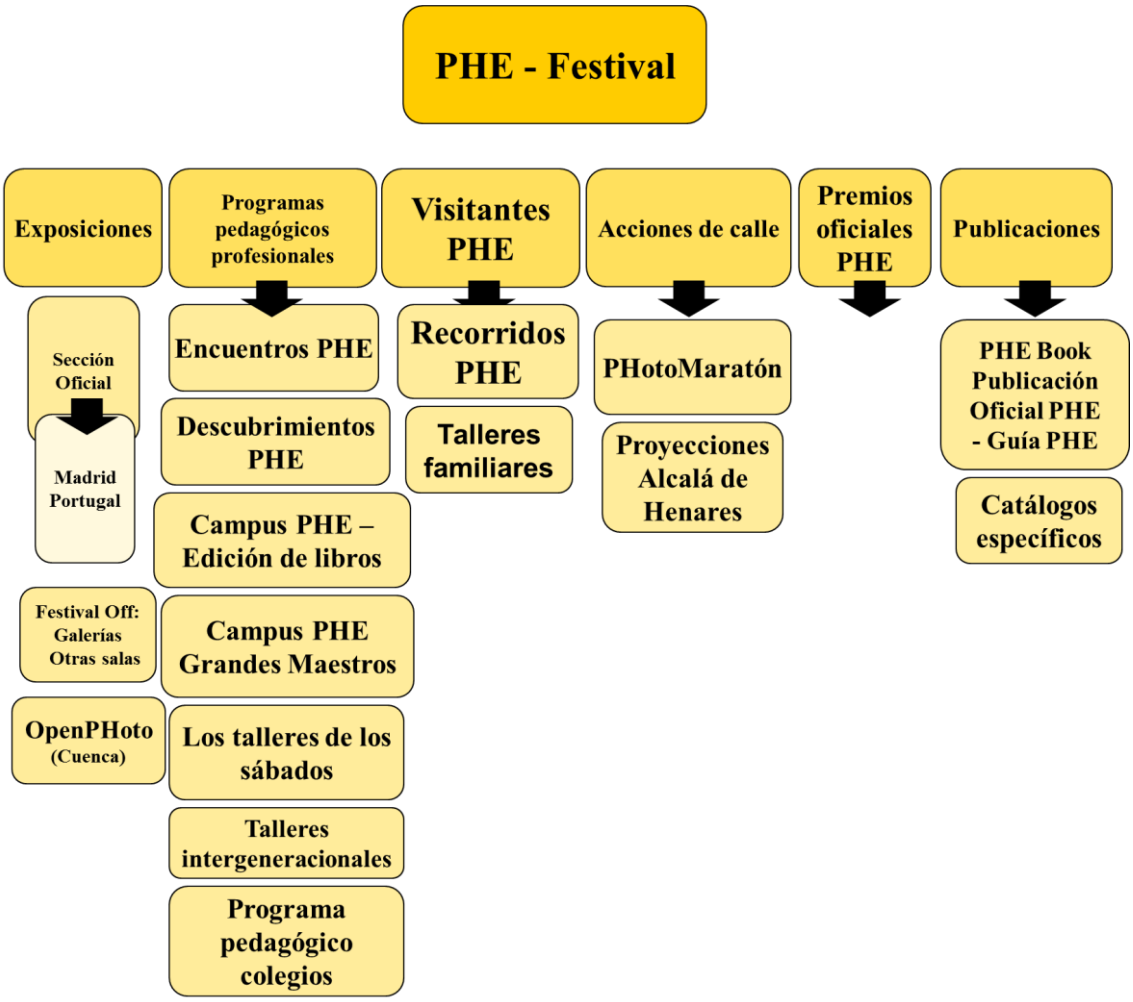


Figura 152. Cronograma estructura Festival PHE

2.7.4 Premios y Galardones de PHotoEspaña

Muchas son las salas que se sienten involucradas en el proyecto más arriesgado de la fotografía nacional. Las secciones más atractivas para los visitantes es la dedicada a los premiados en todas las categorías adyacentes. Los galardones entregados serán los siguientes:

- **Premio PHotoEspaña** a la trayectoria profesional de un fotógrafo y su contribución a la fotografía contemporánea. Está patrocinado por la casa suiza de relojes Baume et Mercier y dotado con un premio de 12.000 euros para el ganador de la categoría. Los encargados de ofrecer el galardón en la ceremonia son Frank Giacobini y Claude Bussac, brand manager Iberica de Baume & Mercier y directora de PHotoEspaña. Es el premio más prestigioso de todo el certamen.

- **Premio Bartolomé Ros** a la mejor trayectoria profesional española en fotografía. Creado en 1999 y dotado con 12.000 euros de premio en memoria del prestigioso fotógrafo Bartolomé Ros. Siempre se dirige a fotógrafos españoles por su contribución al desarrollo de la fotografía.

- **Premio Descubrimientos PhotEspaña** al mejor portfolio: El premio se otorgará a un fotógrafo aún no consagrado y con el mejor proyecto presentado en el visionado de portfolios. La organización correrá con todos los gastos de una exposición fotográfica durante la siguiente edición. Se otorga desde 1999.

- **Premio Mejor libro de Fotografía**: Se entrega desde el año 1998 y constituyendo uno de los más novedosos. Desde 2002 se divide en dos sub-categorías; Nacional en Internacional.

- **Premio Mejor libro de Fotografía Internacional**: Otorgado desde 2002.

- **Premio Mejor libro de Fotografía Nacional**: Otorgado desde 2002.

- **Premio a la editorial del año**: Otorgado desde 2007.

- **Premio Festival Off**: Otorgado desde 2001.

- **Premio del Público**: Otorgado desde el 2003.

- **Premio Valores Humanos de PHotoEspaña**: Se otorga desde 2008 a aquel proyecto documental que ensalce valores humanos tales como la solidaridad, la justicia, la libertad, etcétera…

- **Premio fotógrafo Revelación**: Se otorga a fotógrafos noveles, menores de treinta y cinco años, que hayan destacado especialmente en su trayectoria el año en curso.

2.8 Construcción de las imágenes. Pensamiento abstracto

A continuación se realizará una breve presentación de los autores que fueron premiados en la primera década del siglo XXI. Todos ellos formaron parte del presente trabajo de investigación y el universo de estudio fue definido a través de su obra.

Se consideró necesario tomar como referencia a estos diez creadores ya que PHotoEspaña valoró su trayectoria como la más relevante durante los diversos años que compusieron la primera década del milenio. El festival PHE se descubre como uno de los eventos culturales más importantes y esperados que posee España, donde la originalidad de los autores que en él participan y las propuestas que se presentan

carecen de cualquier ápice de normalidad. Por lo tanto, la elección del festival PHE como referente simbólico tratará de verificar que el adjetivo visual se encarga de verter el verdadero significado poético a través de los diez primeros galardonados del siglo XXI en PHotoEspaña.

Todos los autores que a continuación se presentan establecen un código poético implícito en su obra, necesario para dar respuesta a las premisas que aquí se plantean.

2.8.1 Chema Madoz

(Madrid, 1958) Uno de los fotógrafos más intimistas del panorama español. El universo que contempla se aleja de una fotografía espontánea o realista. No es costumbrista ni aprecia el entramado social como plataforma reivindicativa. Su estilo postula teorías originadas en la observación de los objetos, de las formas que adquieren y de la significación paralela que implica su captura y la materialización a través del soporte fotográfico.

El trabajo de Madoz acompaña la obra de Joan Brossa o Ramón Gómez de la Serna. Se acerca a Rene Magritte e incluye ciertos elementos icónicos capaces de hacer reconocer su obra inmediatamente.

Los objetos que retrata adquieren un valor añadido muy diverso al habitual, pero incrementando su valía por el mero hecho de conformar una nueva estructura visual y poética.

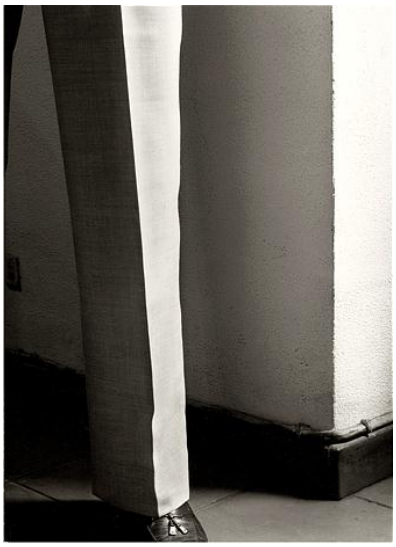




Imagen 190. Adaptado de Chema Madoz.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.chemamadoz.com/

Imagen 191. Adaptado de Chema Madoz.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.chemamadoz.com/

El procedimiento que él sigue para la elaboración de sus poemas visuales parte de la contemplación, seguida de la descontextualización, para dar paso finalmente a la nueva significación. Usa la capacidad de obtener dos conceptos diversos y cargados cada uno de ellos de su significado específico, para restablecer un tercer y último deseo significacional del nuevo objeto recreado.

Goza de gran reconocimiento internacional y su obra ha sido exportada a todo el mundo.

2.8.2 Duane Michals

(Pittsburgh, Pennsylvania, 1932). Fotógrafo norteamericano y estudiante de diseño gráfico en la universidad de Denver. Especial relevancia tuvieron sus series y montajes secuenciales. Recapacita sobre la esencia de la fotografía y cuestiona el medio fotográfico, abandonando su poder realista y anteponiendo el mensaje emotivo y onírico.

Durante casi medio siglo se han podido contemplar instantáneas que acreditaban una sensibilidad tal que las meras y simples imágenes cotidianas eran capaces de capturar enormes historias sin final y con una gran dosis de elementos simbólicos. "Se debe fotografiar lo esencial, las grandes emociones", es la frase que describe su trabajo en el documental monográfico que le trata (Klein, 2011).

Los universos oníricos construidos no dejaban más que representar el significado existencialista de lo que nunca es por ser irreal, o de la verdadera realidad de los sueños.

El escaso convencionalismo que rigió su obra jamás se acercó a los postulados convencionales de la fotografía. Se caracterizó por ser un inconformista y por tratar temáticas cercanas a la metafísica como la muerte, la reencarnación, el sexo, la desnudez…

Criticado por los puristas de la imagen al ver cómo iban apareciendo textos en las imágenes que iba componiendo y que sacrificaba esa soledad que caracterizaba la posición en un espacio de las mismas. Parte de la lectura de esa imagen identifica las horas, las fechas, los días y las leyendas que componían sus poemas en forma visual.

Atravesó esa frontera definida tradicionalismo por un mundo irreal similar a los conseguidos por los surrealistas, dadaístas... Esa influencia encontrada en artistas como **Magritte**[45] **y Balthus**[46] se aprecia en la utilización de registros tales como los

[45] Rene Magritte (Lessines, Bélgica, 1898): Pintor surrealista, fuertemente influido por los movimientos de vanguardia del momento. Establece una fuerte relación entre el objeto y el significado, dotando a su

sombreros redondeados o lo estático de los cuerpos que componen ese halo misterioso de la rigidez de las formas.





*Imagen 192. Chance meeting***.** Adaptado de D. Michals, 1970.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.cmoa.org/searchcollections/details.aspx?item=19922

Imagen 193. City of London. Adaptado de R. Frank, 1951.
Recuperado en mayo, 2013, http://projects.vanartgallery.bc.ca/80artworks/robert-frank/

El sentido atemporal que Michals adquiere establece una conexión aún más real y cercana a su tiempo que la que inserta en esta imagen (2) Robert Frank. En la imagen (1) a pesar del recuerdo, de la rememoración de la obra (2) se da el carácter más próximo, se inserta el concepto *encuentro*. Dos personas que establecen una conexión que seguramente sería el principio de otra serie de Michals en la que la historia continuaría. La proximidad entre los dos autores se hace patente en los iconos que Michals inserta de forma regular en sus imágenes como el blanco y negro, la tendencia histórica y narrativa, seriedad en los rostros, sombreros y largos abrigos. Frank representa el fotógrafo y cineasta por excelencia que además retrata la historia americana. Su tendencia es realista, por lo que los elementos que aparecen en su obra no poseen ningún carácter de previa preparación. La gran diferencia es el precedente trabajo de uno y de otro. Mientras Michals prepara la historia que será narrada, Frank captura momentos de gran carga estética, poética, histórica y reflexiva.

A pesar de ser coetáneos, la obra de Michals es mucho más tardía y comienza a tener repercusión a partir de la década de los setenta. Frank asienta su carrera a partir de la serie *The Americans* que cosecha un gran éxito por parte de la crítica.

Las viñetas hacen que aún esté más cerca de los lenguajes cinematográficos o incluso siguiendo un tratamiento similar al cómic, a las fotonovelas...

---

obra de carácter conceptual y personal. Es fotografiado por D. Michals en 1965 y desde este momento se deriva una conexión entre ambas obras representadas.

[46] Balthus: De nombre Balthasar Kłossowski de Rola (1908, París), desarrolló una carrera pictórica alrededor de la mujer y la observación de la misma fundamentalmente, gozando de una gran reputación entre artistas de la época (Picasso, A. Breton). Gran inspiración para Michals en el tratamiento del personaje, la luz, lo misterioso…

El control de la técnica hace que experimente con sus conocimientos e inserte en las imágenes historias mitológicas, etéreas y cercanas a las ensoñaciones. Adquiere formas extraídas de las largas exposiciones u obturaciones, utilizando de este modo la máquina fotográfica como un medio o herramienta más que ayudará a enfatizar sus mensajes.

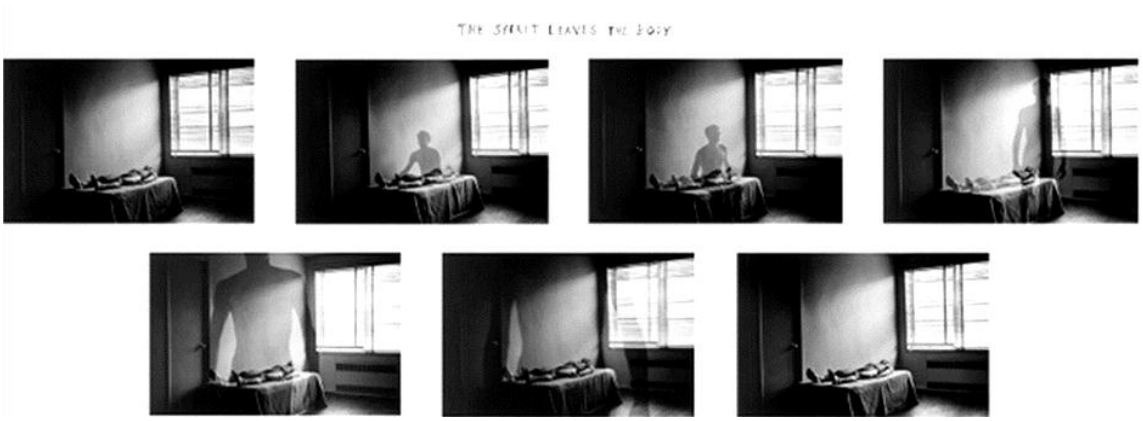


Imagen 194. The spirit leaves the body, 1968. Adaptado de D. Michals, 1968. Recuperado en mayo, http://www.cmoa.org/searchcollections/details.aspx?item=19862

La ironía, el humor y la sexualidad adquieren en su obra la parte más relevante. Las historias y los textos también poseen un fin muy estético que hacen que la presentación y representación de las mismas se perciba de modo impecable, limpio y elegante.

En esta secuencia fotográfica denominada *Things are queer*, se revelan varias formas contradictorias. Si se analizasen las imágenes de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo la primera describe un baño, la segunda desmonta la primera al desvelar el modo incongruente de la forma al insertar un elemento (pierna). Por lo tanto cada imagen contradice a la que antecede.



Imagen 195. Things are queer. Adaptado de D. Michals, 1973.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.cmoa.org/searchcollections/details.aspx?item=1021211

*Figura 153***.** Contradicción visual

La forma retórica aquí también se denota através del adjetivo (**contradictorio**, **incongruente**… *antítesis*, *antonimia*, *antonimias*, *oximorón*, *hipérbole*, *hiperoje*...).

2.8.3 Nan Goldin

(Washington, 1953). La obra de Nan Goldin presenta una apariencia poco convencional y tardíamente aceptada dada la ruptura con los puristas en fotografía y el alejamiento de las líneas más estéticas, remarcando un antes y un después en la concepción de la captura de la imagen inicialmente y con un sentido completamente metalingüístico más adelante, donde la representación de la misma está vigente a través de diferentes códigos que muestran el reflejo de una crudeza evidente. Es capaz de utilizar la máquina fotográfica como elemento referencial (Jakobson), para presentar una vida entera dedicada a la observación de cada momento intenso que ésta representa.

A pesar de que las categorías conceptuales que se tratan siempre se establecen desde un recorrido similar y un punto de partida que se consuma con imágenes homogéneas, lineales, provocadoras, estáticas en la mayoría de los casos aunque

repletas de dinamismo emotivo, las imágenes de Goldin son capaces de mantener paradójicamente la elegancia en los rostros retratados.

Captura lo cotidiano, lo real, lo que se experimenta en la rutina, en contextos indeterminados, siendo irrelevante la ubicación de sus estructura. Engloba las imágenes fijadas en escenarios reales aunque sin excluir la posibilidad de que sí podría tratarse de espacios construidos.

De apariencia técnica amateur, aunque resulta imposible cuestionar el estado emotivo que las imágenes denotan. Los resultados de sus proyectos han concebido un universo connotado capaz de dejar constancia y demostrar que la técnica puede realzar la parte más embellecida sin ser elemento fundamental. El propio estilo que Goldin adquiere, es su sello y marca definitoria, siendo bastante coherente su acercamiento a las temáticas tratadas a través de mecanismos que enfatizan aún más el valor añadido de su obra. Se observa cómo el tratamiento gira en torno a varias nociones: utilización del flash potente, luz natural que es capaz de capturar las atmósferas más intimistas, largas exposiciones que rozan los desenfoques intencionados aunque no descontrolados y los movimientos reales que ayudan al dinamismo de ciertas posturas.

La decadencia del ser humano, las drogas, el sexo, la homosexualidad, el travestismo, el dolor… son algunos de los aspectos que definen su obra. No existe un "momento decisivo" o robado en sus imágenes. Surgen de la observación calmada y la espontaneidad exacerbada es inapreciable. Se observa cómo la gran mayoría de sus retratados miran a cámara directamente a través de gestos serios, pensativos, dubitativos, en momentos concretos que Goldin decide tomar como propios y adyacentes al paralelismo con sus vivencias. No suscitan penurias, muestran una vida más de tantas que no alcanzan una perfección estipulada. En ocasiones su obra ha sido denfinida como simplemente "poses" que rozan el movimiento *underground* y que jamás buscan un concepto bello de la vida. Sin embargo, captura la realidad de alguien que experimenta estos parámetros y que han hecho de esta fotógrafa lo que verdaderamente observan sus ojos pero siempre bajo un discurso común: la condición humana, el dolor propio y ajeno y la capacidad de supervivencia (Klein, 2011). En ocasiones es retratada ella misma.



Imagen 196. Brian and Nan in bed. Adaptado de N. Goldin, 1983.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.photoforager.com/archives/nan-goldin/nan-and-brian-in-bed-new-york-city-1983

Esta imagen representa el momento inmediatamente seguido al acto sexual (*Brian y Nan Goldin*); la ausencia y el dolor, la indiferencia versus la pasión y el afecto. Lo que fue y ya no.

En su obra existe una transición que vino a definir una nueva fase donde la búsqueda de la luz representó la esencia. Tras un periodo de desintoxicación de la fotógrafa, la luz y el color supusieron una metáfora que perseguía el encuentro de su propio cuerpo, de su propia personalidad truncada por los años de excesos (sexo, drogas, adicciones...). El rechazo de la etapa oscura acontecida años atrás (Klein, 2011).

Por lo tanto, también existen dos conceptos vinculables a la adjetivación, concepto **metafórico** e imagen **transformada**, como síntesis de su trabajo. *Eufemismo* y *metáfora.*

2.8.4 Helena Almeida

(Lisboa, 1934). Artista plástica, aunque más reconocida por sus trabajos fotográficos, que sin embargo ella no pretende atribuirse debido a que considera que el medio fotográfico en su obra es una mera herramienta. Sus trabajos son desarrollados en blanco y negro, aunque sufren una transformación una vez impresos en soportes físicos.

Le interesa la modificación ante todo; desde sus inicios fue siempre así. Los espacios que incluye en la obra son sus lugares habituales. Obtienen un valor que debe ser traducido en la obra y nacen bajo sus muros, por lo tanto la importancia de su presencia en este caso es fundamental. Se comporta como su propia musa, ya que es ella la protagonista de gran parte de sus creaciones. Forma parte de la obra y la transformación tan ansiada nace de su propio ser.

Su trabajo ha resultado un tanto ambiguo e incatalogable. Trabaja la escultura, la pintura, la fotografía, la performance… pero no lidera una de ellas de modo formal. Tal vez aquí resida su originalidad multidisciplinar.

Utiliza su propia gramática e introduce el simbolismo del color como indispensable. Los azules, negros y rojos.



Imagen 197. Serie *Inhabited painting. Adaptado de H. Almeida*, 1976.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.theoldhand.com/2012/11/06/helena-almeida/

2.8.5 William Eggleston

(1939, Memphis, Tennessee). Nacer y crecer en una América desconocida y absorbida por la seducción de las grandes ciudades pudo ser el factor que desencadenó la fascinación por la fotografía en un joven que creció en Memphis. Recibió una educación pública y estudió por todo el condado, lo que le permitió descubrir a los más grandes fotógrafos de todos los tiempos como Cartier-Bresson. Recibió todo tipo de menciones como la obtenida y otorgada en 1974 por la fundación Guggenheim, y también realiza una labor docente en la universidad de Harvard.

Mostrar una cultura norteamericana en detalle y limpia es el cometido que establece para una obra cargada de convencionalismos artísticos, aunque mezclados con la ruptura absoluta de los cánones más asentados en la historia del arte. Establece una conexión entre el espectador y el objeto observado, tanto que en ocasiones uno se olvida de cuál es el verdadero ser y cuál es el ser ficticio de la obra.

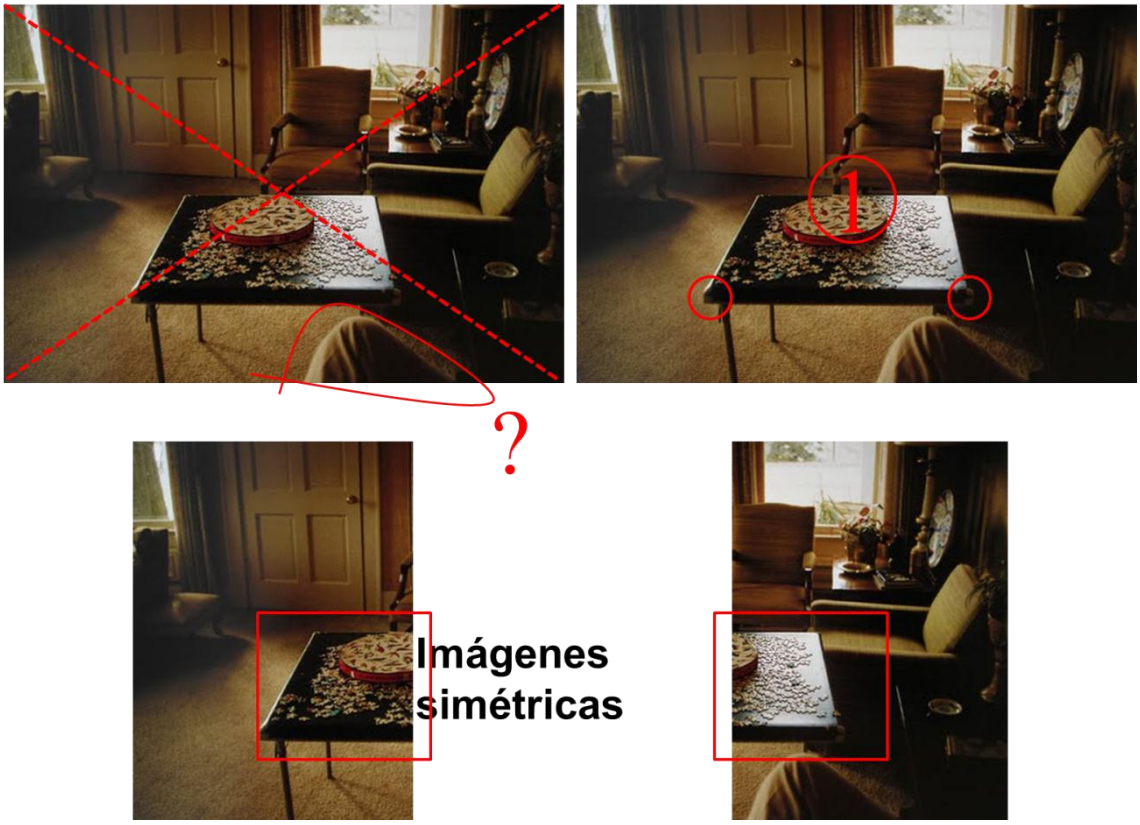
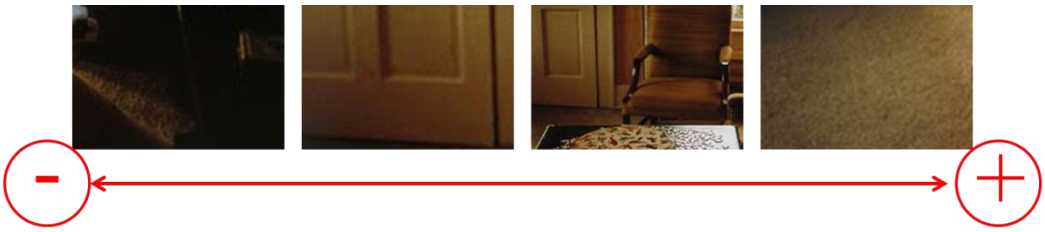


Imagen 198. Sin título, Tallahatchie, Mississippi. Adaptado de W. Eggleston, 1972. Recuperado en mayo, 2013, http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/16134?artwork=16134

Figura 154. Declaración armónica visual

La repartición de los elementos en el espacio mantiene las reglas tradicionales de la distribución equilibrada, haciendo coincidir incluso las esquinas de la mesa con las diagonales del encuadre. Adquiere un toque mucho más dinámico al introducir un elemento inesperado, misterioso y que trata de ofrecer un significado más profundo. Consigue una posición más atrayente para el espectador.

Incluso el tratamiento del color no es arriesgado y mantiene una gama cromática demasiado homogénea. Tal vez resida en esta característica la limpieza de las formas.



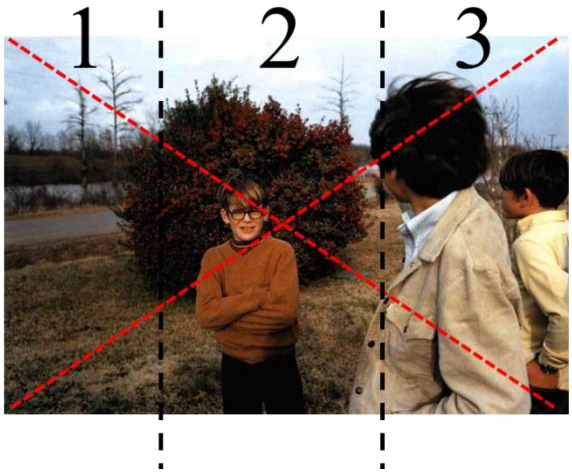


Figura 155. Control de la paleta cromática

Otra de las rupturas sería a través del desenfoque.

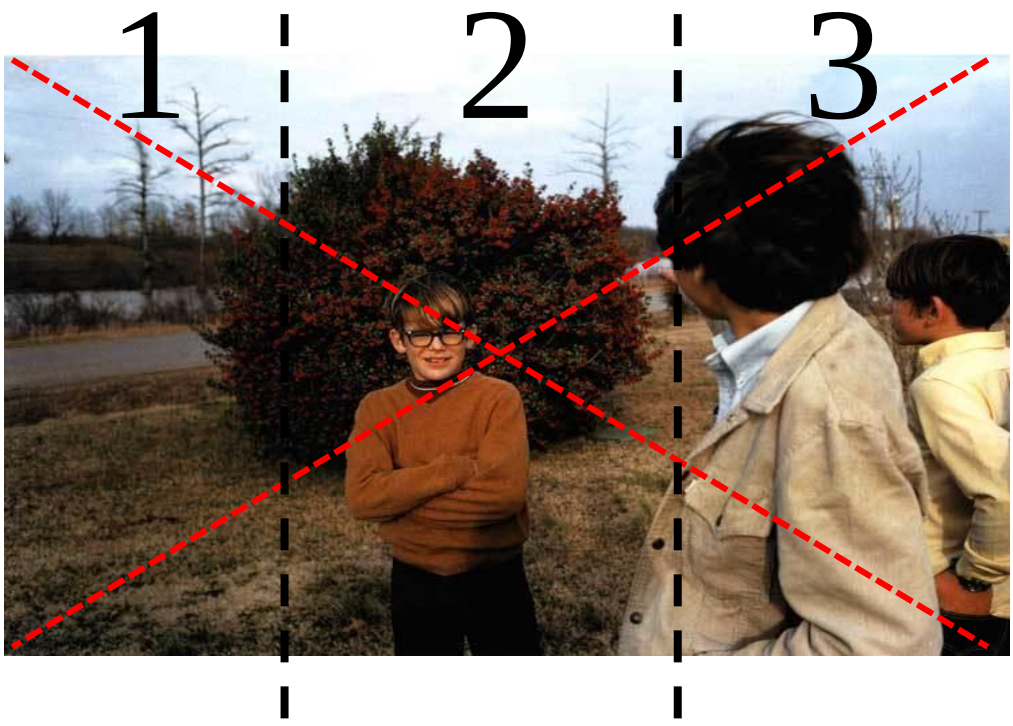


Imagen 199. Sin título, Tallahatchie County, Mississippi, 1970. Adaptado de W. Eggleston (Skarkowski,1976, pág. 24)

2.8.6 William Klein

(Nueva York, 1926). Fotógrafo, cineasta y pintor, desarrolla una carrera impecable en las artes visuales, destacando por su extensa formación en artes clásicas. Sin embargo es el área de la fotografía donde impone una marca de identidad relevante. La revista *Vogue* fue la fase inicial de su carrera y a pesar de no sentir una especial cercanía con el mundo que retrataba, supo desarrollar una labor profunda y crítica además de estética y metafórica.

Siente gran aprecio por la obra de Moholy-Nagy y Kepes[47]. A través de su cámara Leica[48] y grandes angulares, captura una sociedad que vive de convencionalismos, obteniendo a cambio gran dosis de aislamiento.



Imagen 200. Dance happening, Tokyo. Adaptado de W. Klein, 1961.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.worldphoto.org/news-and-events/sue-steward-on-william-klein-daido-moriyama

[47] György Kepes (1906): Pintor y fotógrafo húngaro, desarrolla su obra en la época de las vanguardias artísticas. Vinculado a la Bauhaus, llega a formar parte del equipo docente de la Nueva Bauhaus de Chicago.

[48] Leica: Prestigiosa compañía alemana de lentes científicas además de fabricantes de las más populares cámaras fotográficas usadas por los fotógrafos como Robert Capa, Weegee o Cartier-Bresson.

Los recursos técnicos que la cámara le ofrece son utilizados con gran destreza para la obtención de resultados psicológicos premeditados (desenfoques, deformación, movimiento, close-up o primerísimo plano…). En esta imagen se observa perfectamente el gran ángulo de visión que posee. Se puede distinguir a la perfección el primero personaje, el segundo en la puerta, el tercero en el suelo y un cuarto plano donde se aprecia a la gente observando.

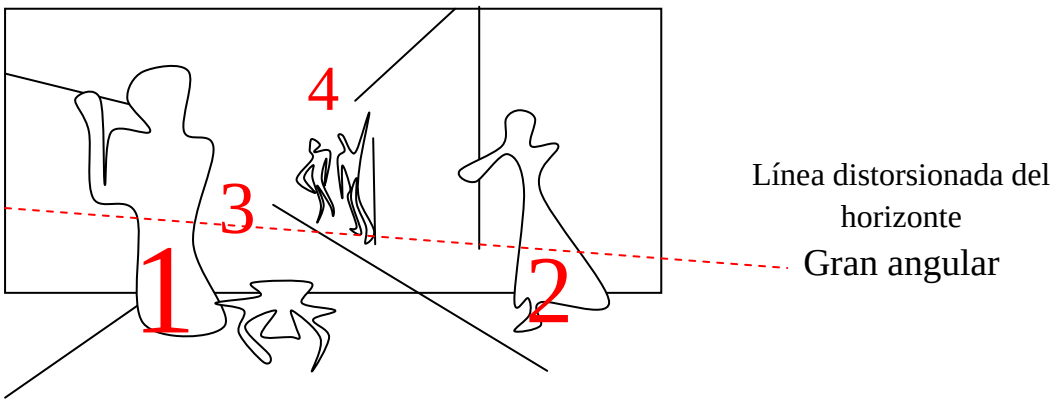


Figura 156. Análisis elemental. *Dance Happening*
Fuente propia

Los diferentes planos de significación de la imagen se distinguen sin ningún tipo de exclusión. La enorme profundidad de campo revierte en una totalidad de enfoque en toda la fotografía. La distorsión del encuadre es debido al tiempo de objetivo. Podría tratarse de 14 mm de focal. Aumenta el ángulo de visión, incluso ampliando el que observa el propio ojo humano.

2.8.7 Hiroshi Sujimoto

(Tokio, 1948). Fotógrafo japonés trasladado a Los Ángeles en la década de los setenta y residente en Nueva York actualmente. Sus imágenes se conforman con el fin de ser observadas ofreciendo una primera visión de las mismas, y más adelante empezarán a ser reconocidos los símbolos que las preceden. Hay una obsesión en toda su obra por la visión interior, lo que requiere un trabajo introspectivo intenso.

Posee una serie denominada Theaters (1978-1980) para la que fueron fotografiados varios teatros americanos de los años veinte y treinta reconvertidos en salas de cine. La obturación que fue utilizada rondaba dos, tres o incluso cuatro horas de exposición, por lo que todo lo que sucediese durante este intervalo de tiempo aparecería en la imagen. El concepto recargado carece de sentido, comportándose paradójicamente como reconocimiento de *la nada*, entendida como el vacío, la ausencia humana. La

captura se realizaba durante la proyección del film, siendo el resultado una inexistencia de personas eclipsada por la intensidad procedente de la fuente de luz

En estas imágenes se observa una concepción del espacio y el tiempo distorsionada. La larga exposición en la máquina fotográfica hace que sean inapreciables la imagen de la pantalla, los espectadores, el movimiento de la sala… observándose tan sólo una gran sala de cine y proyectando una gran cantidad de luz. Tener conciencia del tiempo es homólogo a la presencia de la muerte.

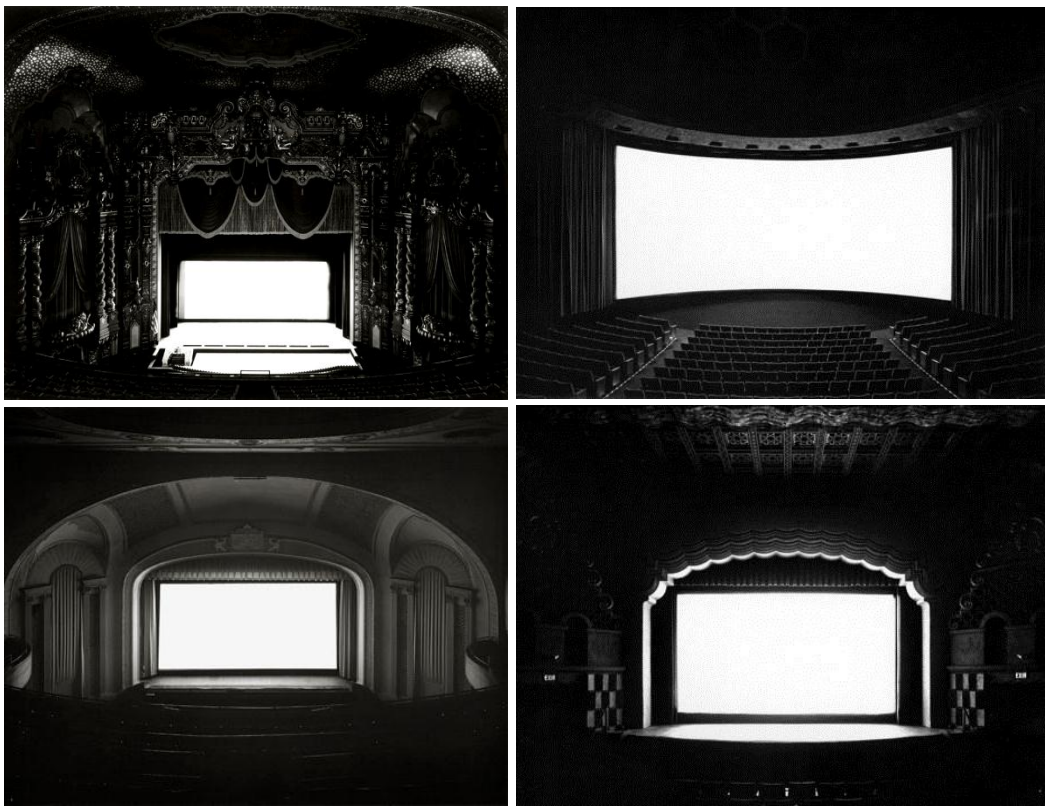


Imagen 201. Serie *Theaters*. Adaptado de H. Sujimoto, 1978-2003.
Recuperado en mayo, 2013, http://c4gallery.com/artist/database/hiroshi-sugimoto/movie-theatres-theaters/hiroshi-sugimoto-movie-theatres-theaters.html

La iluminación de la pantalla sirve de fuente lumínica para la sala y lo que se propone esta vez es la relación entre tiempo y percepción espacial.

Las imágenes del mar y el horizonte en la serie *Seascapes* (1980) transportan al espectador hacia cierta meditación producida durante la observación. Se persigue un tipo de encuentro con el tiempo y con el estado original de la memoria. Se acerca a la catarsis aristotélica, siempre y cuando se produzca un sentimiento apasionado o emotivo. De este modo se alude a la purificación del alma.

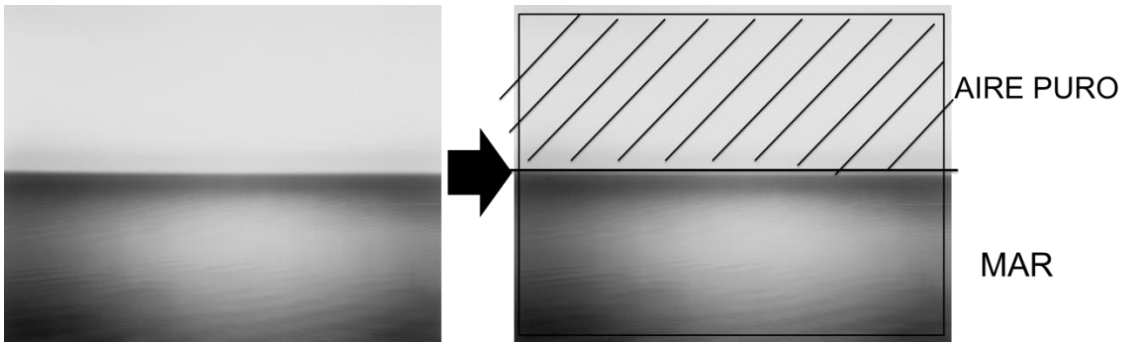


Imagen 202. *Boden Sea* . Adaptado de H. Sujimoto, 1993.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.artnet.com/artwork/426261659/424427346/hiroshi-sugimoto-boden-sea-uttwil.html

2.8.8 Robert Frank

(Zürich, 1924). Fotógrafo y cineasta, pasa sus primeros años en su ciudad natal hasta que se traslada a Nueva York en 1947. La primera fase de su trabajo se sitúa próxima a la escuela suiza Kollegium Schweizerischer Photographen y a la Bauhaus, que ensalzaba la poética de todas las cosas a través de una experimentación rigurosa.

Trabaja la fotografía desde un lado muy personal, mirando hacia dentro, concibiendo un viaje introspectivo que finalmente será materializado a través de la imagen. Analiza el discurso visual dando la máxima prioridad al objeto final recogido. Cualquier descuido técnico de la máquina puede ser aprovechado para encontrar la significación latente, llegando a confiar más en el azar que en la propia premeditación del propio trabajo.

El proyecto que gozó con mayor reconocimiento fue *The Americans* (1955). Atravesó EE.UU. para encontrar el reflejo de América y sin embargo se topó con una crítica absoluta de la sociedad. A pesar de que la fundación Guggenheim financió sus dos años enrolado en dicho trabajo, finalmente deciden no publicar sus imágenes. Es en Francia en 1959 cuando **Grove Press** lo edita. El momento de cambio que experimentó la fotografía en la década de los cincuenta dio paso a una nueva concepción del espacio capturado. Los trabajos de William Klein, Eduard Steichen y otros... no sólo aportaron un diverso punto de mira sino que además ensalzaron la nueva disciplina hacia espacios privilegiados del documento social y del mundo del arte.

Sus imágenes se definen como capturas de la realidad. Aprovecha los recursos naturales lumínicos y es fiel a la no manipulación de los escenarios. Trabaja con Leica, grandes angulares y diafragmas muy abiertos, lo que le permite capturar las atmósferas precisas.



Imagen 203. Serie *From the bus.* Adaptado de R. Frank, 1958.
Recuperado en mayo, 2013,
http://www.pacemacgill.com/selected_works/artist_page.php?artist=Robert Frank

La temática que le caracteriza ahonda en las desigualdades sociales, el poder, la soledad, la violencia, la alienación… Representa una aportación fundamental a la historia de la fotografía social.



Imagen 204. Trolley. Adaptado de R. Frank, 1955-1956.

Recuperado en mayo, 2013, http://www.christies.com/lotfinder/photographs/robert-frank-trolley-new-orleans-1955-5355085-details.aspx

El MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona) organizó en 2005 una muestra en colaboración con la Tate Modern sobre R. Frank. Define su obra como "sensación de inmediatez y de énfasis en el punto de mira del fotógrafo"; "yuxtaposición de objetos, enfatizando las relaciones entre imágenes como manera de contrastar ideas y sensaciones".

2.8.9 Martin Parr

(Surrey, Reino Unido, 1952). A través de la crítica suscitada de una sociedad heredera de los valores thatcherianos, Parr manifiesta los modos de hacer y de vivir de la sociedad media de modo **irónico** y **satírico**. Fotógrafo y profesor en la Oldham College of Art y en diversas universidades de gran prestigio, siente gran afección por el caos, entendido como el estado más doloroso de la sociedad. Enfatiza a través de encuadres incoherentes y el uso del color desde 1982.



Imagen 205. Auchan hypermarket, Calais. Adaptado de M. Parr, 1988.
Recuperado en mayo, 2013,
http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=SearchDetailPopupPage&VBID=2K1HZOHUBX94I&PN=32&IID=29YL53KTNU7

Esta imagen de Parr representa la esencia anárquica de su obra. Corresponde a un supermercado en Francia donde acuden los ingleses a comprar cerveza compulsivamente. El precio mucho más bajo y el ahorro de tasas son dos conceptos que probablemente en alguna ocasión empujan a la sociedad a la barbarie. La mujer muestra a través de su rostro una mezcla de tiranía y coraje por haber conseguido el bien que había ido a buscar. Además, Parr descentra ligeramente la imagen en aras de realzar el desconcierto de la situación (Klein, 2011).

Según el análisis que hace de él la agencia Magnum, a la que pertenece desde 1994; "M. Parr At first glance, his photographs seem exaggerated or even grotesque", es decir que "sus fotografía parecen **exageradas** o incluso **grotescas**". Además "Parr juxtaposes specific images with universal ones without resolving the contradictions" (Parr yuxtapone imágenes específicas con sus seres universales sin resolver las contradicciones). Si se extrajesen los adjetivos de estas dos citas que definen la obra y la personalidad de Martin Parr, se obtendría una evidencia en forma retórica: aparición de *ironía*, *hipérbole*, *hiperoje*. Y si al mismo tiempo se adjetivase por ejemplo la cita anterior, el adjetivo "yuxtapuesto", se podría entonces localizar una figura retórica como *parataxis* (Magnum, 2013). Se hace alusión a su vez de dicha forma **yuxtapuesta** en la entrevista que le fue realizada para la serie documental contactos (Klein, 2011). En cierto modo podría estar anticipando la premisa que en este estudio de investigación se contempla.

2.8.10 Malick Sidibé

(Bamako, Mali, 1936). Su carácter entusiasta recrea una obra excepcional, representa una sociedad africana viva y sensible en la que los personajes muestran un altísimo grado de complicidad con el propio fotógrafo. Su propia trayectoria vital se traduce en espíritu de superación, donde el esfuerzo de una vida dando todo por una comunidad le ha llevado a ser premiado en el festival de PHotoEspaña o recibir el león de oro en la Bienal de Venecia.

El carácter costumbrista de sus imágenes dota de grandísima fuerza poética a las situaciones cotidianas enmarcadas en la ciudad de Bamako (Mali). De enorme potencia son sus retratos realizados en los setenta, siempre dados al blanco y negro y que representaron una auténtica revelación para el primer mundo. Muestra una sociedad paralela a la del mundo desarrollado, donde se sobrevaloran el poder y la riqueza; la elegancia donde la familia representa el núcleo sólido y donde la esperanza aún es el bien más preciado.



Imagen 206. **Adaptado de** M. Sidibé, 1960-2010.
Recuperado en mayo, 2013,
http://www.gallery51.com/index.php?navigatieid=9&fotograafid=47

2.8.11 Graciela Iturbide

(Ciudad de México, 1942). Pronto se ve fascinada por la imagen capturada y por las enormes posibilidades que la cámara permite. Ingresa en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Autónoma de México y es allí donde formaliza su conocimiento de la técnica fotográfica.

Utiliza el blanco y negro para transportar el documento social hacia una esfera limpia, clara y que roza la poética visual. La enorme emoción suscitada por sus imágenes evoca una significación indescriptible de enorme expresividad estética y conceptual.

Retrata la costumbre, la cotidianidad, las fiestas populares y la riqueza cultural que México emana.

A través del componente **irónico** retrata la muerte y la fiesta de despedida intrínseca a ella en una cultura que abandona un tabú tan presente y dramático en la cultura occidental. La imagen extravagante de los convencionalismos sociales extrae un debate crítico por parte de la fotógrafa, además de un afán por mostrar al resto del mundo la conducta **grotesca** cuasi trasladable al resto de comunidades, pueblos y sociedades.



Imagen 207. Procesión, Chalma, Estado de México. Adaptado de G. Iturbide, 1984. Recuperado en mayo, 2013, http://www.gracielaiturbide.org/muerte/attachment/13/

Imagen 208. Novia muerte, Chalma**.** Adaptado de G. Iturbide, 1990. Recuperado en mayo, 2013, http://www.gracielaiturbide.org/muerte/attachment/14/

Muestra a una mujer fuerte, sustentadora de la familia, crítica… que abandona su condición indígena y con ella los clichés que la acompañan, siempre sintiendo orgullo pero nunca excluyendo el resto de virtudes que ensalzan la figura femenina tan ligada a su condición independiente.

Fotografía espacios diáfanos, descontextualizados, repletos de misterios e incertidumbres, la debilidad del ser ante lo desconocido. El componente onírico desprendido documenta un espacio mexicano singular.

Ha identificado la población indígena de México, al pueblo de Juchitán en Oaxaca, ha viajado por una infinidad de países como India, Hungría, y los EE. UU. e incluso ha identificado la vida de la artista mexicana Frida Kahlo y Diego Rivera.



Imagen 209. El rapto, Juchitán, México**.** Adaptado de G. Iturbide, 1986. Recuperado en mayo, http://www.gracielaiturbide.org/juchitan/06-2/



Imagen 210. Limpia de pollos, Juchitán, México. Adaptado de G. Iturbide, 1985. Recuperado en mayo, 2013, http://www.gracielaiturbide.org/juchitan/04-2/

2.8.12 Thomas Ruff

(Zell, Alemania, 1958). Discípulo de Bernd y Hilla Becher, adquiere su formación en la Academia de Bellas Artes de Dusseldorf, revolucionaria escuela de fotografía en los setenta. Comenzó utilizando el color de modo renovador, a diferencia del resto de sus coetáneos, y los grandes formatos de sus retratos adquirieron un carácter insólito. Debate sobre la superficialidad de la fotografía y cuantifica el valor de lo realista en ella.

Busca la forma sosegada y ordenada a partir de la mínima expresión, de la limitación de cada uno de los objetos conformadores de la imagen.

En su serie *Interiors* fotografía una serie de lugares habituales en su vida, la de sus familiares, amigos,…donde se sostiene la neutralidad para no perturbar el valor de la imagen. En ocasiones la limitación era imposible, y es entonces cuando contempla el retoque como parte intrínseca a su obra. La no verdad da paso a una nueva realidad de la fotografía.



Imagen 211. Haus 12 Illa de la serie *Interiors*. Adaptado de T. Ruff, 1989/1995. Recuperado en mayo, 2013, http://www.artnet.com/auctions/artists/thomas-ruff/haus-12-illa

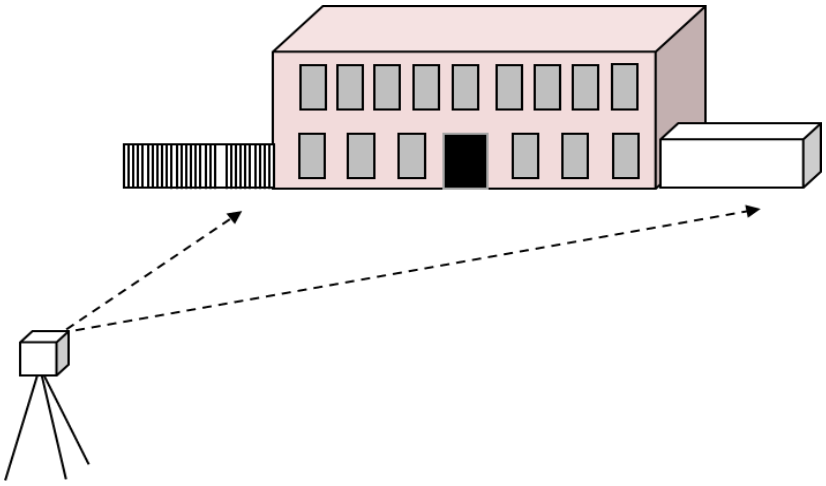


Figura 157. Omisión de objetos innecesarios
Fuente propia

A través de los procedimientos de postproducción se conseguiría eliminar la posible existencia de elementos disonantes en aras de lograr los fines a los que anteriormente se aludía.

En el caso de su serie de retratos, le interesa la imposibilidad interpretativa y la escasez de información, al tratarse de rostros sin ningún tipo de referencia. Es decir, que establece la apariencia como única fascinación.

"Confiesa que se siente feliz cada vez que se encuentra por el camino con algo paradójico y ambiguo, contradictorio y confuso" (Espejo, 2011). Esta afirmación implica un acercamiento a la verificación de la hipótesis del trabajo de investigación.

Según la cita anterior y la premisa fijada en dicha indagación, en este discurso se contempla la presencia de paradoja, ambigüedad, litote, antonimia, antonimias, antítesis y oximorón.

2.8.13 Alberto García-Alix

(León, 1956). Emblema de una época incalificable como es la *movida madrileña*, García-Alix muestra la huella palpable de un movimiento rompedor y necesario tras tantos años de represión franquista. Utiliza la máquina fotográfica como herramienta terapéutica y de reflexión para cuestionarse la presencia de su ser, su verdadero yo, en aras de acercarse a los demás, aunque en ocasiones pudiendo suscitar dolor.

Admite que está al servicio del sentido de la vista y que contando con cierta madurez es posible llegar al control de la emoción ajena a través de la ubicación de los objetos y encuadres de la cámara. Busca reconocer a la persona que tiene frente a la cámara mediante los códigos que ofrecen la luz, la forma, el contexto, la atmósfera…

La obra completa sigue una gramática de conducta muy similar y fácilmente reconocible, uso de película analógica en blanco y negro, medio formato, subcultura… que más allá de la imagen agresiva que pueda aparentemente mostrar, esconde un universo dulcificado a través de las personalidades cercanas al propio autor.

Ha recibido importantes galardones como el premio a la mejor trayectoria en el festival de PHotoEspaña 2012 y el Premio Nacional de Fotografía 1999.

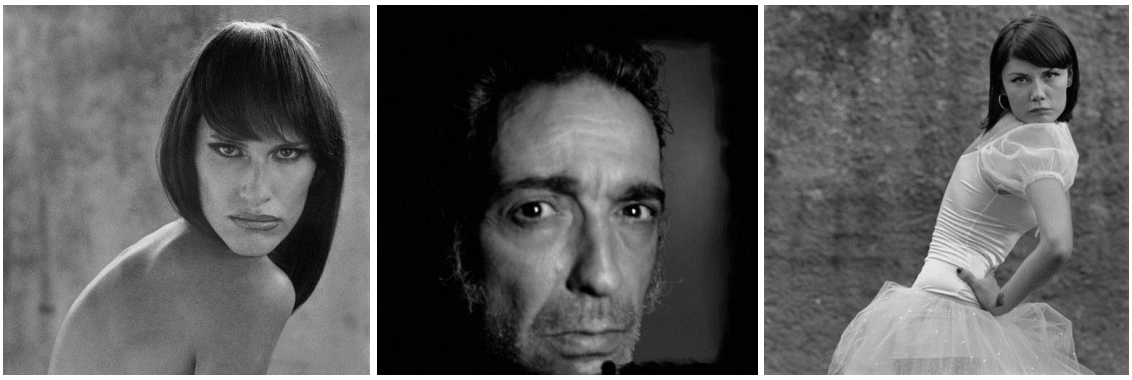


Imagen 212. La gata. Adaptado de A. García-Alix, 2001.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.albertogarciaalix.com/obra/de-donde-no-se-vuelve/

*Imagen 213. Autorretrato***.** Adaptado de A. García-Alix, 2001.
Recuperado en mayo, 2013,
http://www.notodo.com/expos/457_alberto_garciaalix_museo_reina_sofia_madrid.html

Imagen 214. La china. Adaptado de A. García-Alix, 2001.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.albertogarciaalix.com/obra/el-paraiso-de-los-creyentes/

Se procederá a la descripción de los diversos enunciados seleccionados para esta sección, para de este modo tratar de esclarecer con el máximo rigor el tema principal de investigación, las cuestiones que se plantean y el impacto o las consecuencias que se pretenderán asumir al desarrollar un proyecto de tal envergadura y trascendencia;

- Objeto formal de investigación
- Preguntas que surgen en la investigación
- Objetivos Generales y Particulares
- Hipótesis (Generales y Particulares)
- Metodología de trabajo (a grandes rasgos, ya que se establecerá en el siguiente apartado)

El nacimiento de la fotografía en 1839 resulta uno de los instantes más relevantes y cruciales de ese tiempo, debido al gran debate artístico que de ella se derivó, instaurando la posible amenaza que pondría en tela de juicio la existencia, sustitución o desaparición de cierta disciplina visual tradicionalmente vinculada a la representación de acontecimientos como la pintura. Sin embargo, tanto el paso del tiempo como la evidencia histórica se han encargado de esclarecer y demostrar el propio **valor añadido** de la fotografía frente a la disciplina pictórica. La rapidez de producción y la escasa transformación contextual de los eventos retratados lógicamente desplazaron a los pintores hacia otros nuevos horizontes de estudio, pero que por el contrario también se posicionaron como causa directa de una intensísima fusión entre las dos materias, que además sirvió como catalizador y lanzadera para el desarrollo de una nueva valoración del arte. La fotografía se encuentra básicamente en la cotidianeidad, en los momentos más intimistas, de inspiración…. pero *¿por qué y cómo ha conseguido introducirse en esferas artísticas tan celosas de su trabajo y de su modo de obrar? ¿Maneja ciertos códigos comunes a las demás disciplinas de creación?* Precisamente esto es lo se pretende verificar de modo riguroso y científico. Basándose en esquemas formales, tradicionalmente científicos, y utilizando todas las armas que facilitan el arduo camino hacia la verdad y claridad se resolverán los mismos puntos que acompañan al arte moderno y a todos aquellos que pretenden un hueco de honor en él. La novedad que aquí se introduce es la estrecha vinculación que el arte fotográfico mantiene con el mismo **sistema lingüístico** que desarrolla cualquier sociedad para una óptima comunicación entre sus cohabitantes. La existente normativa, regida por una reglamentación muy específica, hace que del correcto funcionamiento del acto comunicativo o la interactuación se derive una enriquecida conversación extrapolable a cualquier esfera que difiera de las palabras y de la magnitud de la actividad. Tal supuesto se predispone a la creación de una **gramática fotográfica** aplicable a un lenguaje cercano a las artes visuales y que podría ser de enorme utilidad tanto para los creadores de imágenes realistas, sobre todo estéticas y hermosas, como para aquellos que requieran de herramientas didácticas durante la impartición de conocimiento

artístico que especialmente se encuentren centralizadas en las técnicas fotográficas actuales.

Dado que la estructura gramatical es la responsable o verdadera culpable del origen de esta investigación, entonces es necesario determinar en primerísima instancia cuál será el punto de partida de la significación lingüística, que posiblemente provoca significados concretos y controlables por su autor.

El **adjetivo** recogido en el *sistema lingüístico-visual* de la fotografía se posiciona en un nivel de importancia máximo en este trabajo de averiguación, donde todo gira alrededor de su estructura y de la máxima representación simbólica que esta posee.

3.1 Objeto formal de la investigación

El **objetivo formal** de cierta investigación, reincidiendo en lo ya mencionado en diversas ocasiones aunque no sin razón aparente, reside en tres grandes áreas que convergerán en una cuarta aclaratoria:

1. El adjetivo
2. El Recurso estilístico o Figura Retórica
3. La poesía visual
4. Fotografía y Poesía

La primera fase consistirá en definir formal y teóricamente el significado del adjetivo y la figura retórica, sin haber pasado por alto, por supuesto, el valor del signo en el discurso y así meter en situación al lector, que más tarde se encargará de abstraer esta información propia de las formas lingüísticas, dando a continuación su materialización en forma de imagen y contenido.

Una vez que la definición sea precisada, se entenderá qué es poesía, cuál es su nacimiento, el porqué de su existencia y razón de ser, la transmisión de sentimientos usando las diversas formas que ofrece la palabra y la ciencia de la lengua de forma automatizada y lógica, como si de una ciencia exacta se tratase. De este modo se conseguirá llegar al punto de partida original: entender cuál es el camino que la poesía eligió para anexionarse a la imagen fotográfica, o tal vez el modo por el cual la fotografía decidió escoger la poesía para recorrer un largo viaje de significación.

Todo este pensamiento no es más que el efecto de una reflexión madurada que básicamente se ha visto expuesta al paso del tiempo, dando como resultado infinidad de cuestiones que se espera dejen entrever cuál es la decisión que se ha tomado en cuanto a temática se refiere. Al igual que a través de las interrogantes se podría determinar un

carácter u otro, o si se continúan los parámetros de significación del dicho, ligeramente reinterpretado, "dime qué preguntas y te diré qué forma adquieres", se considera un modo bello y metafórico de definir el esqueleto que sustentará el presente proyecto de investigación.

La materialización del adjetivo en la imagen, o mejor dicho, la **desestructuración** del adjetivo lingüístico y el traslado del mismo a la imagen fotográfica es la *esencia general* del trabajo actual, considerando en cualquier caso el análisis de los signos aparentes y vigentes en la imagen capturada por una máquina fotográfica. La estructura lógica y consensuada que conforma cualquier lenguaje para su coexistencia con un significado coherente convive con una serie de elementos ficticios que sin embargo, otorgan un valor de significación pertinente completamente asumido por su cultura. El caso más conocido son **las palabras** que componen la *lengua castellana*.

Ahora bien, si la regla general de comportamiento en la **creación de discursos** es aplicable a cualquier sistema comunicativo, entonces el lenguaje de las imágenes debe respetar a su vez el funcionamiento, habitualmente utilizado, para conseguir dicho alegato. El adjetivo es una de las estructuras ya creadas que deberán desenvolverse de modo visual, aunque respetando cualquiera de las formas que adquiere en el sistema lingüístico, designándose por lo tanto el **adjetivo visual**.

La búsqueda incondicional del adjetivo en la imagen fotográfica, al igual que la ubicación concreta de cada uno de los elementos capaces de fundirse en esta estructura, se verán reflejadas en el proyecto de investigación presente aunque con un triple fin:

1. **Productivo**. El artista, en este caso relativo a la imagen fotográfica, requiere de ciertas pautas de actuación que debido a la escasez de estudios previos en la materia aún no fueron determinadas. El desarrollo y perfección técnica en cualquier disciplina artística clásica no precisan de cierta necesidad vital para originarse por sí mismos, sin embrago los casi dos siglos que separan el nacimiento oficial de la fotografía y la presente data reflejan en su juventud ciertas carencias propias de su limitada existencia.
2. **Didáctico**. Mirar y analizar desde otro punto de vista, diverso al simple y básico modo de tomar instantáneas de la propia realidad y su perfeccionamiento por parte del artista, va a favorecer el ejercicio de captura. La transmisión de dicha técnica perfeccionada concluye en este interesante paso.
   El alumno de **Arte y Fotografía** debe establecer, además de la cercanía a otras disciplinas diversas al mismo acto de posesión de pedazos de realidad, una conexión total con el modo de proceder al *Arte final*.

   La imprecisión en la construcción de la imagen fotográfica, por parte del docente en dicha materia, puede contaminar la vía de entendimiento del alumno y por lo tanto desaprovechar el potencial talento del estudiante sensible al mundo que le rodea y susceptible de convertirse en un gran distribuidor de poemas visuales.

3. **Expansivo**. La rica aportación que puede suponer este novedoso *modus operandi* la engrandecerá y posicionará a la fotografía en un nivel superior al que actualmente ocupa. Resulta evidente el grado de importancia asumido durante el siglo XX, aunque se vaticina una importante consideración que elevaría a la fotografía al mismo nivel que la pintura, la escultura o la arquitectura. Para lograr dicho propósito es necesario *popularizar* el conocimiento de la técnica fotográfica, acercar el *arte en la imagen fija* a todas las castas sociales, familiarizar el *aspecto poético* (forma adquirida y por adquirir), para de este modo expandir su admiración en todo el panorama social.

3.2 Cuestiones de la investigación

La actual sección se encarga de abordar los interrogantes que se le plantean al investigador de este proceso indagador. Se plantean todas las dudas surgidas durante este estudio, que por consiguiente serán resueltas tras un intenso análisis de todo el material recabado, absolutamente necesario para una ejecución teórica objetiva y basándose en teoremas previamente establecidos por expertos, que a través de diversas metodologías e instrumentos fiables se relacionarán de manera directa y constructiva con el origen hipotético y especulativo.

Preguntas: La primerísima interrogación que se plantea sería si realmente es necesario encontrar una estrecha relación entre **adjetivo-figura retórica-poesía** en el entramado lingüístico. Una vez resuelta y dando un sí como resultado absoluto, la siguiente cuestión que se produciría sería preguntar si es decididamente trasladable el discurso de las palabras al mundo de las imágenes.

¿Es la estructura adjetivada la responsable de construir y definir una imagen poética? Ciertamente en un contexto lingüístico resulta evidente. Define cualquiera de los rasgos físicos, emotivos, descriptivos… de los seres, de las cosas, de los animales, etcétera... Pero ***¿será igual en fotografías vinculadas directamente con las artes visuales?*** Si fuera así, ¿***Dónde se posiciona o ubica el "adjetivo" que compone en sí mismo figuras retóricas (previamente aceptadas como formaciones intrínsecamente vinculadas a personalidades poéticas)? ¿Resulta posible manipular las posiciones del adjetivo para ofrecer diferentes énfasis según una figura retórica u otra?***

Tras la aceptación de la esencia fundamental del trabajo indagador, *adjetivo visual*, la dificultad va a proceder esta vez del *universo limitado* al que la muestra final debería someterse para un análisis exhaustivo. Tras diversas deliberaciones la balanza se inclinó hacia la mayor y más importante institución de referencia que existe en este país para cualquier experto en fotografía que se precie: **PHotoEspaña**. La decisión final se configura básicamente en torno al enriquecimiento y aportación que podría suponer para la cultura española una iniciativa que se origina en sus confines, pero con altísima

repercusión internacional. Finalmente la agencia **Magnum** se aleja del proyecto investigador como posible candidata, aunque nunca desmereciendo ni olvidando la intensísima labor producida ya desde sus orígenes, alcanzando logros inconmensurables y que jamás podrán ser cuestionados o puestos en duda.

Por lo tanto, otra de las incertidumbres a la espera de ser resuelta derivó en la siguiente consulta:

Durante el proceso constructivo de la imagen fotográfica, ¿podría darse algún protocolo de actuación similar entre los poetas literarios y el modo de actuar de aquellos que se pueden llegar a considerar poetas visuales? Y si finalmente se determinase que el poeta-fotógrafo a través del *adjetivo* es capaz de constituir una figura retórica específica (paso previo antes de llegar al significado poético), ***¿qué supondría el reconocimiento del adjetivo como pieza clave del proceso poético en la fotografía? ¿Sería ventajoso?*** o ***¿Limitaría el procedimiento creativo? ¿Qué supondría para la actividad docente reconocer en el adjetivo el agente inmediato de creación artística o poética? ¿Afectaría positivamente en la resolución poética de proyectos que los alumnos producirían en cursos relativos al arte en fotografía?***

Al plantearse la posibilidad de que la construcción de la poesía más tradicional fuese o pudiese ser similar a la utilizada inconscientemente en la fotografía poética, se deja entreabierta una fantástica línea de actuación capaz de establecer ciertas pautas predefinidas para una búsqueda poética exitosa. Obtener de este modo una *metáfora visual* o una *antítesis* también visible sería mucho más sencillo, mucho más eficaz y permitiría que el alumno tan sólo deba aplicar el *método didáctico* para conseguir resultados exactos.

Refiriéndose a la construcción del mensaje, ***¿facilitaría el proceso de creación si se estimasen primeramente las unidades mínimas de significación durante la elaboración de discursos visuales?*** Lo que se propone a través de dicha cuestión es la confección del *recurso estilístico* que automáticamente verterá el resultado poético, partiendo siempre del adjetivo como ser absoluto que se dispone de modo determinado, para llegar a una conocida descripción o hacia una definición predeterminada por parte del artista-fotógrafo.

Por lo tanto, estos serán los dilemas preplanteados, pero que sin embargo permitirán cierto margen de flexibilidad en el que no se discriminarán al cien por cien las posibles cuestiones que evidentemente se derivarán de estas mismas o de otras que aún ni se estimaban como tales.

3.3 Objetivos (Generales y Particulares)

Los **Objetivos Generales** y **Particulares** se referirán a los previamente definidos. La necesidad de encontrar un lenguaje que facilite tanto el proceso de confección de imágenes (en calidad de fotógrafo) como el proceso didáctico o docente de cualquier disciplina relativa a la expresión de la imagen fotográfica, hace que se plantee cierto dilema relativo a la disminución del recorrido que el artista debe transitar desde la idea general a la particular, y desde el concepto indeterminado hasta el procedimiento materializado en forma de poema visual.

Estudiando la base mínima de significación y abstrayéndola de su "ser natural" (la lengua), se produce una reflexión relativa al modo de actuación que se origina en el "proceso creativo" y que acelerará muy pronto tanto la creación en sí misma como la capacidad de transmisión de información dirigida a los futuros creadores. Siendo por lo tanto estos puntos los que se consideran los principales **objetivos generales** y que dan forma a la necesidad de asumirlos como propios, para de este modo entender la poesía visual como un dispositivo automático que se confeccionará a partir del **adjetivo**. Es decir:

1. Adjetivo trasladable a la imagen
2. Ubicación *elemental* determinada para la obtención de la figura retórica
3. Defensa del recurso estilístico como paso previo al significado poético
4. Verificación del adjetivo visual como eslabón clave para la obtención poética y así conseguir la **formalización** de reglas precisas en aras de obtener de cierta **gramática de producción artístico-fotográfica**
5. Arte y ciencia entendidos como *procedimiento lógico* cercano a las teorías matemáticas

Como **objetivos particulares** es preciso mencionar todos aquellos que servirán de modo paralelo a la explicación del objetivo principal. Se tratará de resolver todas las dudas o dilemas que afecten al significado y características propias del *adjetivo*, la *figura retórica* y la fotografía insertada en un marco artístico. Otra de las limitaciones a las que se enfrenta el docente y que se pretende subsanar a través de un método alternativo constructivo es la escasez de recursos, herramientas o teorías que sustenten con solidez el modo de proceder más adecuado para la consecución del *proyecto fotográfico* como tal. Se pretende omitir o extraer de las mentalidades encargadas de crear, el concepto *improvisación* o **arte** como *cualidad innata* de ciertos escogidos por la naturaleza. Desde aquí se aboga por el esfuerzo y destreza técnica como habilidad incondicional para el desarrollo correcto de la actividad. Se excluye absolutamente cualquier teoría desordenada, sin desmerecer a quienes la defiendan, pero estimando la aquí propuesta como una más de las ya existentes en el entramado cultural, aunque aportando la argumentación necesaria para poseer la mayor validez y consistencia.

Sintetizando los objetivos particulares:

1. Definir minuciosamente los conceptos *adjetivo lingüístico* y *figura retórica* como herramientas embellecedoras de la palabra.
2. Verificar la importancia de la *correcta especificación lingüística* en todos los ámbitos referentes al proceso comunicativo.
3. Ampliar la instrumentación docente para una sólida defensa del discurso poético visual.
4. Omisión absoluta del concepto *improvisación* en el discurso poético.
5. Defensa de la *teoría del adjetivo visual* como alternativa disponible para los potenciales usuarios sin desacreditar ni desmerecer las teorías opuestas que abogan por el arte como producto natural sin procedimiento lógico estimable.

El trabajo de campo exige por su propia naturaleza la existencia de discursos materializados a partir de la palabra, siendo otro de los objetivos el contacto directo con el observador y creador de imágenes fijas. De este modo se establecerán teorías contundentes relativas a la poética tanto en los escritos como en los objetos que componen poemas visuales abstractos, abiertos y con significados interpretables desde mentalidades flexibles. A pesar de encontrar un procedimiento formalizado en todo el itinerario que el artista establece desde el momento que visualiza la obra, es difícil establecer adjetivos concretos que definan un solo y único concepto aislado en la imagen fotográfica. Más adelante podrán ser explicados con detenimiento cada uno de los términos aquí expuestos y que tal vez reúnan una elevada dificultad de comprensión.

3.4 Metodología

La metodología que cualquier proyecto de investigación exige es de suma importancia y por ello se reivindica un nivel de detalle exacto, preciso, sin ambigüedades posibles y con una disciplina absoluta, si lo que se pretende es establecer postulados veraces, rigurosos y objetivos que den una explicación sólida al fenómeno investigado y a los agentes precisos que actuaron en dicho proceso. La selección del modelo metodológico escogido para la obtención de resultados reportará una consecución de los objetivos determinados. A mayor precisión y adecuación al método formal, mayor éxito de logro objetivo.

Se va a proceder a definir cómo y en qué medida se recogen los datos objetivos y propicios, listos para ser interpretados y más tarde tratados minuciosamente, además de todo el procedimiento previo requerido para una investigación rigurosa donde se descartará absolutamente cualquier dato incierto u omisión de información relevante, con el fin de poder verificar la hipótesis antes especificada.

Es necesario clarificar la tendencia a la *observación*, entendida esta como apego poético que la fotografía lleva tomando desde el instante que los artistas manifiestan su poder de seducción realista con fines artístico-creativos, aunque nunca desde un punto de vista universal de la imagen. Durante la selección de la muestra y del universo visual que se va a exponer, como parte del ejercicio de análisis, resultará de suma importancia diferenciar el tipo de fotografía escogido para el experimento, ya que nunca y en ningún caso se tratará de la fotografía "general", siendo esta hipótesis de tipo particularista. El modelo analítico escogido para el ejercicio debe considerar únicamente un tipo de imágenes fijas que se adecúen a las necesidades del ejercicio de indagación.

3.4.1 Marco metodológico

En cuanto a la definición previa que se debe exponer sobre si esta investigación pertenece a un estudio **cuantitativo** o **cualitativo**, podría afirmarse que cualquier tipo de exclusión rotunda por la elección tomada supondría un enorme despropósito. Focalizarse únicamente en la parte más cuantificadora de la poesía resultaría dificultoso, siendo prácticamente inseparable el adjetivo de su esencia cualitativa. Es esa parte que acompañará a una descripción en forma de cualidad, intrínsecamente vinculada al significado, pero que paradójicamente necesita del valor numérico para sustentar los resultados que, independientemente de su naturaleza, aquí se viertan. Los postulados reflejan por lo tanto el valor numérico de los resultados y las conclusiones directas desembocadas de su frecuencia. Los límites entre los métodos cuantitativos y los cualitativos son bastante relativos y más cercanos el uno del otro de lo que *a priori* se podría pensar. Si se considera que una cantidad es una medida de algo, entonces se evidencia que esta es una suma de cierta "cualidad". Por lo tanto, siempre se podrán cuantificar los atributos o propiedades cualitativas.

Tanto el método cuantitativo como el cualitativo deben ser empíricos, sin embargo el cualitativo se centra en establecer identidades y el cuantitativo en obtener unidades.

Contará con la presencia de ambas técnicas, representando un mayor peso en la forma cualitativa, aunque necesita de cierta precisión cuantitativa ya que el discurso será analizado de forma matemática.

Los ***principios considerados*** en esta investigación serán los referidos a todos aquellos puntos de mira aquí desarrollados. Por lo tanto es necesario que sean citados por orden de importancia:

- **Capacidad de Abstracción**: Cómo y de qué modo el discurso obtiene unos resultados óptimos en cuanto a transferir y transcender de la imagen se

refiere. A mayor grado de abstracción, mayor entendimiento de la imagen y por lo tanto resultados más veraces.

- **Educación Visual**: En un principio se valoró titular esta sección "Educación Artística", sin recabar en que verdaderamente esto supondría una exclusión de todos aquellos que no la tuvieran, cuando en realidad se podría encontrar esta misma en la publicidad, en el cine, en la televisión… Habría sido una restricción absurda y de gran error para la investigación. Se consideró de este modo la previa exposición a los medios audiovisuales y por lo tanto un conocimiento del manejo de los registros que en ellos se operan, pero siempre con un fin poético.

- **Sensibilidad del observador**: Indirectamente aparece la herramienta que la creatividad exige para obtener el elemento creativo; la emoción unida al sentimiento. Este será otro de los puntos clave que junto con la capacidad de abstracción facilitará el modo de conseguir esa decodificación que se requiere para destapar la connotación de la imagen fotográfica de los últimos diez años en uno de los festivales más relevantes del panorama internacional, PHotoEspaña.

- **Nivel de Atención**: Atributo de "nueva incorporación" y tal vez no tuviera cabida en un principio en esta investigación. Sin embargo, ha sido determinante considerarlo, ya que está unido intrínsecamente a cierta educación que antes se mencionaba, y por extensión también a la sensibilidad, decodificación y abstracción. Más adelante se ahondará de nuevo en este aspecto aunque de modo más conciso.

En primerísima instancia surgen una serie de ***problemas metodológicos*** derivados del desconocimiento y de la inexperiencia, pero que son de gran ayuda para el futuro investigador. Lo cierto es que sin estos *preavisos* no hubieran surgido unas ***medidas correctoras.***

Se recurrirá a varios modelos metodológicos con el fin de encontrar un procedimiento veraz que conduzca a la más aproximada verificación. Este diseño propone aproximarse a una perspectiva que se apoye en las teorías empíricas para así poder interpretarlas con datos "reales" y con el fin de evitar la especulación insustancial y superficial. Por ello resulta de suma relevancia fusionar las teorías con los datos.

Otro modo interesante de observar la realidad social sería el propuesto por Jesús Ibáñez y denominada *Perspectiva distributiva* (1996). Se encuentra una realidad aparente y engañosa. La *Perspectiva estructural* se focaliza más en lo *no* aparente y profundiza verdaderamente. Y la *Perspectiva dialéctica* puede sobrepasar la realidad e incluso cambiarla.

Coexistirán a su vez diferentes métodos de investigación:

- Método científico
- Método histórico
- Método comparativo
- Método crítico racional
- Método cuantitativo
- Método cualitativo

Cada uno de ellos plantea un método de investigación concreto y conocido, siendo el propio investigador quien debe decidir si lo adopta como propio y adecuado para recoger, analizar y concluir con la verificación.

Para el presente diseño se tomaron en consideración dichos métodos por las siguientes razones:

(a) **M. Científico**, ya que se pretende aplicar los mismos procedimientos que la ciencia físico-natural adopta, siempre desde un punto de vista positivista (empírico o práctico). Es decir, que se considera la existencia de un método estricto, minucioso y universal aplicable también a las ciencias sociales.

(b) **M. Comparativo**, es un método tradicionalmente unido al laboratorio donde la observación de dos o más fenómenos, variables, etcétera, ayuda a confeccionar una realidad.

(c) Los **M. Cuantitativos** son los que tradicionalmente se asociaban a las ciencias físico-naturales, donde la medición, la estadística, la verificación de la hipótesis y los lenguajes matemáticos conformaban una regla de peso aceptada por la comunidad científica. Los fenómenos serán explicados de forma matemática (cuantitativamente), y la prueba de la hipótesis será expresada en términos de probabilidad. No es la única manera de acreditar la explicación del fenómeno en cuestión, pero sí la que mayor alcance suscita en la comunidad científica.

(d) El **M. Cualitativo** ahonda en el lenguaje no como un instrumento medidor de la sociedad, sino más bien como propio objeto de estudio. Una de las prácticas cualitativas más habituales es el *grupo de discusión*, del que se extrae una confesión colectiva del grupo que lo compone. Durante la *entrevista en profundidad* de la sesión de psicoanálisis se establece una deconstrucción del discurso, obteniendo piezas separadas y volviendo a construir sobre lo ya resquebrajado un nuevo mensaje.

En este tipo de ejercicios se explora el inconsciente, aunque es necesario mencionar que el grupo seleccionado debe ser previamente escogido y en ningún caso de modo accidental. Y por último la *observación participante* se centrará en la observación de la actuación de los individuos en cualquier aspecto que se vaya a estudiar. Sostiene un comportamiento subjetivo además de una significación social objetiva.

Para concluir, se prestó bastante atención al hecho de haber resuelto satisfactoriamente la decisión de hipótesis, objetivos, qué o quiénes lo justifican, haber revisado lo que se encuentra en la literatura hasta el día de hoy, etcétera, por lo que se pudo actuar y organizar el plan de trabajo con éxito rotundo, siendo prueba de ello la exitosa recogida de materiales precisados y posteriormente analizados.

En este diseño de investigación apareció la verdadera esencia del investigador. Se tropezó con eslabones por el camino para finalmente poder conformar un conjunto o unidad total, que se comporte de modo coherente frente a las preguntas iniciales o afirmaciones planteadas (hipótesis).

Una vez realizado el diseño de la investigación se debió considerar su autenticidad. Se estimó su gran **validez externa** al observar que los resultados obtenidos (en forma de *adjetivo*) pudieron ser también medidos en contextos diversos, situaciones, momentos… pudiendo sostener de este modo que cualquiera que sometiera a juicio alguna cuestión relativa a la poesía visual y su conformación a través del adjetivo visual se toparía con soluciones similares.

Se enumerarán algunos diseños de investigación:

- Estudio de un caso
- Diseño de un grupo con pretest y postest
- Diseño con grupos de control no equivalentes
- Diseños experimentales
- Diseño de "discontinuidad en la regresión"

Finalmente se optó por un diseño que contuviese un **grupo de control no equivalente** sometido a un **análisis de contenido de imágenes**. La elección posee una pequeña variación que consiste en introducir un grupo de control pero sin el objetivo de contrastar el resultado final a partir de él. Los grupos se conformarán según ciertas variables comunes: *sexo, edad, curso universitario* y *año de estudios*. A pesar de que sus características socio-demográficas se repiten en los diversos grupos, esto no les convierte en equivalentes sino simplemente en *parecidos*. Si se hubieran estimado más de cuatro variables entonces el nivel de equivalencia sería más fácilmente medible, pero al ser tan limitadas la única descripción posible es la de *relativamente similar*.

No existe un **pretest** pero sí un **postest** que vertió datos cuantificables y objetivos, siendo la labor interpretativa la que procedió a la cuantificación y exigió a su vez un mayor rigor y gran dosis de concentración intrínseca al dato adjetivado.

En una primera prueba o **simulacro** de test se consiguieron vislumbrar demasiadas incorrecciones e incoherencias, que por otro lado fueron necesarias para

determinar el cambio de registro y así llegar a una encuesta mucho más precisa. Para ser exactos, la clave residía o debía residir en el encuentro del *adjetivo,* que más tarde derivase en una *figura retórica* concreta. Sin embargo, al realizar las cuestiones **piloto** se pudo observar cómo, según la interrogación que el investigador planteaba al inicio del ejercicio, influiría en mayor o menor presencia la respuesta en forma de **sustantivos**. Podrían ser trasladados de modo sencillo a una **adjetivación**, pero inservibles al modo de ver del investigador y del entrevistador. La premisa no partía del **nombre** sino del **adjetivo**.

Se opta por la *escasa presencia de variables* ya que el equipo investigador considera que la complejidad del análisis sería directamente proporcional al número de estas. Por lo tanto se limita a cuatro aunque más adelante serán justificados los porqués de la elección.

El último epígrafe de este apartado se refiere a la **Definición del procedimiento metodológico.** No supuso demasiado problema contar con la participación de una serie de profesores de la Universidad Europea de Madrid, centrados en la actividad docente de las asignaturas "Sistemas y procesos de la Publicidad" (Alejandro Morales) para la disciplina de Publicidad y RR.PP., y "Fotografía I" en la de Bellas Artes. También se contó con la colaboración del propio director de esta tesis, Francisco García García, que imparte la asignatura "Poética de la imagen" y la codirectora también de esta investigación, María Jesus Abad. Por supuesto sin olvidar a los alumnos de doctorado de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Todos ellos permitieron exponer a los estudiantes de sus materias al experimento que más tarde ofrecería una serie de datos cuantitativos y cualitativos, sobre la adjetivación visual como fuente primordial para la confección poética en la imagen.

La selección de los grupos se basó en una distinción clara;

- Alumnos de grado/licenciatura en Bellas Artes — 10 individuos
- Alumnos de grado/licenciatura Publicidad y RR.PP. — 27 individuos
- Alumnos de grado/licenciatura Com. Audiovisual y Mult. — 16 individuos
- Alumnos de grado/licenciatura Publicidad y RR.PP + CAV — 11 individuos
- Alumnos de Doctorado — 8 individuos
- Alumnos de grado/licenciatura Arquitectura — 3 individuos
- Alumnos de grado/licenciatura Bellas Artes + Arquitectura — 4 individuos

Total de la muestra: 79 individuos

Esta categorización se debe en gran medida a la necesidad en encontrar observadores que contasen con cierta tradición analítica en actividades visuales además de carácter crítico con respecto al mensaje implícito, pero cuyo perfil a su vez variase en aras de obtener posibles resultados diversos. Todos ellos presentaban este criterio fundamental antes de proceder con el experimento y su modo de actuar con las imágenes.

En el caso de los alumnos de Bellas Artes y Arquitectura se configura un perfil inicial, otorgándoles un rasgo de mayor tradición a la observación. Los referentes a las disciplinas Publicidad y RR. PP. también, pero su discurso era mucho más rápido, con gran dosis de abstracción y con un fin muy comercial y no tan conceptual. En el caso de los alumnos de Doctorado, al tratarse de estudiantes que procedían mayoritariamente de los titulaciones que se imparten en la Facultad de Ciencias de la Información, no debían diferir mucho de los de Publicidad y RR.PP., pero sí contaban con mayor madurez, tanto por la edad que les separaba como por la experiencia profesional que les avalaba.

Como primeras **Conclusiones al trabajo de campo** es necesario enfatizar la necesidad de realización de un primer *experimento piloto*, donde se permitiese entrever todo lo que supondría un enfrentamiento con personas, el control del grupo y sobre todo sin vacilar en cuanto a la metodología se refiere. Cualquier pequeña duda supondría la ausencia de atención para dar paso a errores de significación. El observador del experimento debe anticiparse a posibles incidencias que luego podrían causar pérdidas de tiempo y datos confusos. Un trabajo previo y exhaustivo al experimento denotará madurez, inteligencia y capacidad de análisis del investigador.

3.4.2 Variables de control

Las variables que se manejaron en la primera fase de la investigación fueron las siguientes:

- **Sexo:** Hombre/ Mujer. Con este dato se establece cierto y evidente punto de tendencia dirigida hacia dos polos completamente opuestos y separados por la variable de género. Determinándose de este modo quiénes son más sensibles a la adjetivación, quiénes poseen más capacidad de abstracción, etcétera.

- **Edad:** A través de dicha variable se tendrá conocimiento de cuáles son las franjas de edad que más tienden a la adjetivación y por lo tanto a la inclusión de figura retórica en la imagen fotográfica. Podrá además verificarse una de las premisas que indicaban cierta aprensión de algunos alumnos posiblemente más susceptibles al mensaje implícito.

- **Licenciatura/Grado:** Variable fundamental que determinará precisamente qué o quienes consiguen ser más sensibles al mensaje y sobre todo al *extradato* que antes se mencionaba y que será quién explique la graduación dependiendo de la disciplina: la *atención.*

- **Año de estudio en licenciatura/grado:** Con esta información existe la posibilidad de cruzar datos que contengan los mayores saltos cuantitativos en cuanto al número de apariciones adjetivales que a su vez derivarán en otras consecuencias.

Sin embargo, y aunque estas variables hayan sido las definitivas y usadas en el trabajo de investigación, es necesario realizar otra categorización (García Ferrando, Ibañez & Alvira, 1996):

- ***Variables explicativas***: Son las variables conscientes. Son utilizadas con el fin de que aparezcan en la investigación para finalmente medirlas, analizarlas y contrastarlas. En este caso se refiere a aquellos grupos relativamente sensibles a un tipo de "supuesta" adjetivación visual durante el ejercicio de exposición a imágenes fotográficas.

Deben corresponderse además con los objetivos de la investigación.

- ***Variables controladas***: Son las variables que el investigador a priori podrá controlar según el diseño de investigación que elija.

- ***Variables perturbadoras***: La relación indirecta que puede existir entre dos variables y la explicación que de ella se pudiera extraer se denominaría variable perturbadora. Es decir, es el resultado *incontrolado* de la suma de dos o más variables y sin previa meditación. Deben evitarse en todo momento y controlar con precisión cada uno de los pasos que deben darse para conseguir resultados óptimos.

- ***Variables aleatorias***: Tipología de variables que se comportan de modo incontrolado pero que no afectarán en la desviación (sesgo). Aparecen azarosamente.

Una vez determinadas las coordenadas interconectadas o susceptibles de ser conexionadas es el momento de comenzar a diseñar.

3.4.3 Instrumentos y técnicas

Es necesario especificar que antes de definir completamente las técnicas que ayudarán a recabar los datos necesarios y relevantes para la investigación, se deben

argumentar los porqués de la decisión de esa técnica escogida y lo que se pretenderá recoger más su finalidad. Además se ofrecerá un razonamiento que dé visibilidad al resto de las técnicas discriminadas.
Por lo tanto, se focalizó la atención en una *perspectiva dialéctica* en la que:

- Se produjo una discusión consensuada sobre el **diseño** y sus diversos puntos de vista:
    - Epistemológico (respuesta a la cuestión "para quién/es se hace")
    - Metodológico ("por qué se hace de este modo)
    - Tecnológico ("cómo se hace")
- Claro establecimiento de la **formulación ideológica** que la investigación posee (el adjetivo visual presente en la fotografía de la última generación), y traducción en términos científicos.
- Establecimiento definitivo de la **perspectiva metodológica** o imposición de las técnicas empleadas. Argumentar la elección de esta y sobre todo a quién irá dirigida.
- Realización del diseño concreto para la técnica escogida y comprobación empírica como acción inmediata e ineludible.

El paso previo a la elección de la técnica fue la consideración del *lenguaje* como uno de los instrumentos que forman parte de la investigación social. Por lo que resultó bastante interesante partir de la premisa que afirmaba que en el lenguaje coexisten dos componentes, semióticos y simbólicos.

Desde la **perspectiva semiótica** se considera la fuerza del habla y desde la **simbólica** el significado del mismo.

Por lo tanto, al considerar la perspectiva distributiva, se estima en la gran mayoría de los casos la utilización del método encuesta como herramienta para recoger datos. Y tomando como referencia el elemento simbólico, la **perspectiva estructural** desde el grupo de discusión habla desde y mediante el lenguaje, y la **perspectiva dialéctica** desde las herramientas usadas en la semiótica *(socio-análisis).* La elección de la perspectiva definitiva se vio motivada por la fusión de varias de ellas con el fin de enriquecer a través del trabajo de campo el resultado final.

Es de excesiva importancia que se expusiesen minuciosamente las características que incluían cada una de las perspectivas, las herramientas que usa, y el modo de recogimiento de datos para así poder entender exactamente este entramado un tanto complicado. Esto se desglosa de este modo:

1. **Encuesta estadística. Entrevista en profundidad** (entrevistador/ entrevistado). Dispositivos distributivos.

2. **Grupo de discusión e Historias de vida** (Gran componente semiótico donde la importancia reside en el significado). Dispositivos estructurales.
3. **Asamblea**.
4. **Socio-análisis** (Comportamiento de acciones de masas). Dispositivos dialécticos.

Se optó finalmente por la **Encuesta estadística** y el **Socio-análisis**. Ambas técnicas delimitaron el campo de estudio, la respuesta, y confeccionaron una teoría de actuación a través de los datos cuantitativos y su posterior interpretación cualitativa.

El ejercicio metodológico concentra todas sus energías en recopilar datos o muestras con el fin de verificar *hipótesis*, pero más importante aún es la información que se vierte a través de formas lingüísticas, sobre todo en un tema que estará relacionado con la palabra escrita o visual. Hay que recordar que no sólo inquietaba el discurso escrito sino también el más profundo y oculto.

Como si de una ecuación matemática se tratara, también se usó la ciencia exacta para la cuantificación final. Con esta se contrastaron y compararon las primeras y las últimas impresiones consideradas.

Existen tres variantes según su cuantificación:

1. Clasificación nominal: Al darse pluralidad de objetos, cosas, pensamientos…
2. Clasificación de ordenación.
3. Clasificación de medición.

Al toparse con varias alternativas *elementales* es cuando interesa clasificar. En los sistemas dinámicos existe tan sólo una respuesta, pero en los lingüísticos se forman unas cuantas alternativas.

Aquí se opta por una ***perspectiva distributiva*** donde aparece una fase previa de la que se seleccionará la muestra, para más adelante someterse a la entrevista con cuestionario (por ejemplo podría referirse a un análisis de contenidos). Siempre que se cite la *muestra* como tal, se ofrece la representación de un *universo* bien definido.

El lenguaje aplicado será fácil, sencillo, sin ambigüedad y sin contradicción. Es decir como si de lenguaje de ciencia exacta se tratase.

Finalmente no se optó por una *perspectiva estructural* en la que se expusiese a la muestra a un grupo de discusión. No obstante, no se descarta completamente para futuras investigaciones ya que la visión transferible micro-macro puede resultar interesante, complementaria e incluso constructiva. *"Los grupos de discusión producen el componente técnico de la información, la encuesta produce el componente mítico"* (García Ferrando, Ibañez & Alvira, 1996, pág. 67)

La única diferencia entre escoger una sola técnica desde la *perspectiva distributiva* o una *combinada distributiva estructural* es que con la primera opción se habría partido forzosamente de datos previamente producidos, y con la segunda se podría haber organizado cómo y dónde se hubiera querido.

En resumen;

Elección de una **perspectiva distributiva** compuesta de 3 fases:

(Fase 1ª) Selección de la Muestra

- Grupo de control NO equivalente
- Alumnos universitarios de varias disciplinas de estudio y diversas edades
- Universo: Totalidad de alumnos universitarios de todas las edades
- Variables a estimar; edad, sexo, grado/licenciatura y curso

(Fase 2ª) Realización del ejercicio

- Cuestionario
- Análisis de contenidos
- Encuesta estadística
- Socio-análisis

(Fase 3ª) Perspectiva de análisis: Combinada

- Cualitativa o estructural
- Cuantitativa o distributiva

3.4.4 Obtención de datos

Tal vez sea la parte más importante del ejercicio de investigación. Sin embargo va a surgir un serio problema: no existen teorías o pautas que permitan estudiar y observar las realidades sociales, y más concretamente en una esencia de lo visual un tanto ambigua. Lo paradójico en este estudio de investigación denominado *El Adjetivo vsual* es que la inexistencia de teorías que estudian el discurso y la realidad social será precisamente la entidad primera en este trabajo de investigación. Se convertirá en herramienta útil para la creación y descripción.
Es importante también recordar que tan sólo se dan tres modos de actuación en la recogida de datos en investigación:

1. Observación del comportamiento del individuo
2. Entrevistas
3. Revisión y compendio de documentación escrita, lacrada... (fotográfica).

En primera instancia se diferenció entre lo que sería la **observación científica** y las **técnicas de observación**. Ambas a priori se podían englobar en un mismo sistema, pero era necesario ser preciso y no llegar al equívoco. Una vez resuelto esto se pudo entonces ahondar en los problemas epistemológicos o método científico.
Para continuar, una vez establecidas las cuestiones se estudiarían dos técnicas fundamentales:

1. Observación sistemática y estructurada (Participación distante)
2. Observación participante (Participación activa del observador)

La única diferencia entre ambas era la localización y posición del observador frente al objeto de estudio.

Para la obtención de datos en la práctica científica fue estrictamente necesario revisar los estudios sobre la lógica de J. S. Mill (1984, vol. VI). Aquí se sintetizan las pautas metodológicas que permitirán la búsqueda de la evidencia. La obsesión de Mill siempre fue el hallazgo de esas herramientas que ayudasen al análisis de los datos completamente objetivos. En cierto modo es similar a la búsqueda que se trata de obtener en este ejercicio de investigación. Sin embargo el **objeto final** será el entramado poético insertado en la imagen fotográfica de carácter artístico y perteneciente al género específico *PHotoEspaña*. Mill viene a manifestar algo clave en investigaciones que ahondan en el arte y en la lógica implícita, bastante similar a lo que acontece en las ciencias exactas; "*El modo imperativo es el modo característico del arte, a diferencia del de la ciencia. Todo lo que se expresa en reglas o preceptos, no en afirmaciones relativas a cuestiones fácticas, es arte*" (1984, vol. VI, pág. 140). Las disciplinas artísticas adquieren un carácter responsable con las ciencias humanas, por ello el método utilizado será el de las ciencias de las artes, donde se intentará establecer un

método general que se oponga al de las ciencias. Este se basó fundamentalmente en la **argumentación racional** (silogismo) donde apareció una fórmula lógica. Esta fue de tal importancia para la investigación que obviarla habría sido un craso error. Se la dotó de la importancia que se merecía, y como bien sugiere Mill, también de exactitud oportuna.

Se usaron fundamentos prudentes cercanos a la ciencia y en los que se crearon como resultado *teoremas demostrables* y seguidores de, a su vez, otros "teoremas ya demostrados mediante reglas de inferencia aceptadas". Se establecieron y examinaron relaciones con la ciencia, con el fin de encontrar así la norma.

No se cometió el error de deducir que cada caso particular debía establecer una norma concreta. La ciencia debía partir de los supuestos especulativos, entendidos como resultados obtenidos por la observación y meditación de acontecimientos.
"*Todos los fundamentos del arte deberán buscarse en teoremas de la ciencia*" (Mill, 1984, vol. VI, pág. 145), siendo la ciencia exacta la que acercará a postulados objetivos, empíricos y fiables. Y sin embargo no se debe olvidar que las artes siempre son verdades científicas que se dispondrán de un modo adecuado para la práctica, y no deberán nunca estructurarse para facilitar la especulación. Es importante hacer hincapié en esto. Por ello es que si se crease un teorema relativo a la **disposición del adjetivo visual** con propósitos y fines poéticos, nunca se olvidaría que la creación existiría independiente de la especulación, y no subordinada al resultado correcto para la explicación científica.

Las hipótesis se referirán a premisas previamente meditadas independientemente del pensamiento científico, y más bien pertenecientes tan sólo al área de las artes visuales. Y si **la poesía visual se encuentra como resultado de una figura retórica que está a su vez precedida por un adjetivo visual** (*premisa general*), entonces se deberá argumentar esta aprobación.

Como Mill defiende, la verificación de estas deberá "*conformar un cuerpo doctrinal donde se apreciará el Arte de Vivir en sus aspectos; Moralidad, Prudencia y Estética*" (1984, vol. VI, pág. 148).

Por lo tanto el papel que seguirá el científico (observador científico o especulador) consistirá siempre en mostrar que las consecuencias obtenidas en el proceso de creación serán el resultado de causas determinadas, y que la obtención de resultados deberá seguir medios eficaces.

La polémica existente entre los defensores de la interpretación del lenguaje y de los modos de actuación humanos, es decir, los seguidores de corrientes o vertientes humanísticas (cualitativas) y los defensores de unas líneas de actuación más empíricas centradas en la validez matemática y de las leyes estadísticas, pueden fácilmente representar el dilema que aquí se derivó igualmente. La perspectiva cuantitativa y más cientificista ha estado presente en mayor medida. Sin embargo, en esta investigación se tratará de hacerlas coexistir en conjunto debido a que no se conciben la una sin la otra y porque cuantificar realidades que tienen su origen en sentimientos, formas de ver la realidad, etcétera, resulta bastante complejo tan sólo desde un punto de mira numérico y objetivo.

Esto no significa que se omitiese el carácter científico al que también se enfrenta el observador y analista del proceso indagador, sino más bien se decidió ampliar el

universo de connotación hasta llevarlo a secciones objetivas y elaborando teorías centradas en la verdad de conceptos.

La realidad que hoy se maneja es que los **cuantitativistas** usarán en gran medida:

1. Encuesta
2. Experimentación
3. Fuentes de datos estadísticos

Mientras que los **cualitativistas** tienden a la utilización de:

1. Observación participante
2. Entrevistas
3. Historias de vida

Surgiendo de este modo la siguiente cuestión: *¿Por qué no satisfacer la necesidad de la verificación de las premisas a través de métodos y técnicas que posean un grado un tanto más innovador?*

Este resultado y esta conclusión pretenden llegar un poco más lejos de la simple obtención de datos numéricos y posteriormente encasillados en secciones fijas y cerradas. La personalidad y modos de actuación de los seres humanos van más allá de la norma establecida. Aunque la obsesión gire en torno a construir estructuras fijas de actuación, es más rica y profunda. Por ello se considera y confía en la coexistencia de métodos y técnicas como el camino más acertado para este tipo de investigación.

Existen ciertos estudios que acreditan la posibilidad de medición del lenguaje, dando por sentado que el desglose significativo de unidades reales en el discurso es de suma simplicidad, pudiéndose encontrar agrupaciones relativas a la frase, a las palabras, a la tipología de las mismas... (Muller, 1968).

3.4.5 Procedimientos

El protocolo de actuación que el investigador debe seguir para recabar los datos adecuadamente ha de ser establecido previa y rigurosamente, si el propósito último es elaborar teorías relativas al objetivo de dicho estudio y en aras de ofrecer un enriquecimiento a la comunidad científica. La síntesis que aquí se extrae tras haber realizado el diseño de la investigación se refiere a una serie de fases continuadas y ante todo bien diferenciadas:

(a) Observación
(b) Participación
(c) Exposición de la técnica de investigación

(d) Fase del enfoque cualitativo
(e) Datos disponibles
(f) Medición
(g) Grado de validez
(h) Selección de la muestra

3.4.5.1 Observación

No se refiere a la observación científica como tal, en realidad formula técnicas de observación, o mejor dicho, establece herramientas que servirán para medir dicha accion. En este caso se tuvo en consideración constante ciertos aspectos referentes a la fiabilidad o *intrasubjetividad* del observador, que por supuesto trató de acercarse a la realidad de modo preciso y evitando el componente subjetivo.

En este caso el observador de las diversas sesiones fue siempre la misma persona, aunque es cierto que en un momento dado se contempló la posibilidad de delegar la responsabilidad en otra, previamente formada, y así asegurar que se cumpliría el mismo protocolo durante la fase del ejercicio. Si así hubiera sido la **intersubjetividad** habría sido regida por unas normas previamente establecidas para que la obtención y recogida del material hubiese poseído la misma calidad.
Finalmente el trabajo de campo fue supervisado por un solo componente y la **validez** de los datos permitió realizar deducciones reales y objetivas.

El éxito de la observación y su fiabilidad se debieron en gran medida a la constancia del observador, caracterizada por un grado de concentración estable y sin altibajos. Existen a su vez métodos de control de la **observación del observador**, donde a través de exámenes exhaustivos se puede determinar la fiabilidad de los resultados obtenidos.
Se trató de una tipología de observación *no aislada*, es decir, que la observación consistió en una serie de pautas que verificarían la consistencia del fenómeno.
Feyerabend[49] en su desarrollo empirista de la ciencia afirma que es poco probable una completa neutralidad del observador. Si se pretende llegar hacia un camino relevante de la observación se tiene que confiar en este supuesto, ya que sin el reconocimiento del acontecimiento nunca se lograría localizar el pensamiento científico.
Llegar a una recogida práctica de datos no es imposible siempre que se sigan las técnicas y herramientas adecuadas para ello.

En primer lugar se diferenció los dos tipos de observaciones:

[49] Feyerabend, P. K. (1924-1994): Filósofo austriaco centrado en el área de la ciencia. Autor de la *Tesis de la inconmensurabilidad*, *Contra el método* y *Matando el tiempo.*

- **Posición del objeto de estudio (Adjetivo visual)**

- **Disposición del observador**

A continuación se produjo la elección del tipo de observación, según las directrices de Kóning y Duverger. En este caso un tipo de **observación directa y participante** en una primera fase realizada *in situ,* seguida de la **observación indirecta** que no fuese ni participante ni no participante durante la transcripción de los documentos elaborados por aquellos que se expusieron al ejercicio. Se realizó una observación de materiales escritos y de carácter cuantitativo/cualitativo.

El observador participaría en el grupo de manera activa o pasiva. La participación *directa participativa* es la más comúnmente usada en las ciencias sociales con el fin de recoger datos. Si es *pasiva,* el observador se mantendrá al margen pero sumido en la observación y apreciando lo que acontece. En este caso sería activa en una primera fase de contacto, seguiría una fase pasiva mientras los estudiantes observan las imágenes, para finalizar con una tercera y activa fase de conclusión.



Figura 158. Participación directa combinada

Los alumnos expuestos al ejercicio no realizarían más que un análisis escrito de 20 imágenes mostradas en la pantalla de un proyector frente a ellos. No se trató en ningún caso ni de reunirlos en un grupo de discusión ni de someterles a entrevistas personalizadas. Se creyó conveniente ofrecer una técnica que hablase hacia dentro, donde la meditación y reflexión fuesen determinantes para encontrar esa conexión entre el pensamiento y el nivel de decodificación visual.

El tipo de observación que finalmente se estimó oportuno para la recogida del material es conocido como **observación Sistemática y Estructurada**. Consiste en una observación directa de un entorno donde el conductor del ejercicio no participa y tan sólo observa (como si de un espectador se tratase).

Esta observación se desarrolló en un contexto natural, las aulas universitarias donde habitualmente se imparte clase. Aquí se produjo tanto la fase de **observación** como la de **registro**. Ambos momentos siguieron un protocolo de actuación en toda regla y sin improvisación.

Antes de someter al ejercicio a los alumnos que representarían la muestra era muy importante haber concedido especial atención a ciertos aspectos:

- Elección del problema que se va a investigar
- Previa investigación donde se observa un problema
- Universo de la investigación
- Observaciones posibles en el Universo
- Definición de las herramientas
- Posibles errores en la medición
- Pretest
- Análisis cuantitativo

Con este método de observación se midieron, además de la frecuencia del adjetivo y de la figura retórica en el discurso escrito del alumno, algunas otras piezas clave que darían respuesta a muchas otras cuestiones suscitadas del ejercicio práctico:

a) Observaciones lingüísticas: Modo de expresión y madurez intrínseca a su modo de escritura.
b) Observaciones extralingüísticas: Vinculación del adjetivo a figuras retóricas conocidas.
c) Observaciones en los movimientos corporales: Nivel de atención de los alumnos frente a las veinte imágenes premiadas en el festival de PHotoEspaña.
d) Observaciones especiales: Cualquier apreciación importante durante el ejercicio.

La observación en este ejercicio se concentró en varias actividades:

- ✓ Se tomaron notas (más tarde se revisará el contenido de los cuestionarios).
- ✓ Se tuvo especial precaución en verificar la hipótesis.
- ✓ Antes de la ejecución del ejercicio fueron citadas las características del cuestionario y su modo de proceder de manera objetiva y sin componente emocional.
- ✓ No se escatimó en palabras y sentencias si para ello se aseguraba una mejor comprensión.
- ✓ Fueron evitados los términos complicados y ambiguos, dando preferencia a los simples y de fácil comprensión.
- ✓ No se condensó información en una sola consigna u oración.
- ✓ Se tuvo especial precaución en el perfecto estado de la tecnología requerida para recabar los datos:
    - Diario de campo

- Notas con epígrafes
- Clasificación de los puntos
- Correcta catalogación
- Ordenador con conexión directa al proyector
- Proyector de imágenes
- Presentación PPP con imágenes
- Nivel lumínico correcto en la sala
- Cronómetro

✓ Se consideró la actuación humana como comportamiento coherente y nunca se cuestionaron las diversas reacciones.
✓ Consideración e inserción de los posibles objetos espontáneos durante el proceso.
✓ Contraste con otras técnicas de observación.

En resumen:

Se establecieron dos fases y fórmulas para la recogida de datos

(Fase 1ª) Observación

- Directa y Participativa
- Indirecta
- Sistemática y Estructurada

Tipo de medición: Cualitativa o Estructural

(Fase 2ª) Registro

- Medición directa: frecuencia del adjetivo
- Medición directa: frecuencia de figuras retóricas
- Medición indirecta: expresión y madurez
- Medición indirecta: nexo adjetivo-figura retórica
- Medición indirecta: nivel de atención
- Otras apreciaciones

3.4.5.2 Participación

Antes de comenzar con la definición de la participación propiamente dicha es necesario especificar aquello que pueda reportar facilidades a la hora observar, es decir definir minuciosamente cuál es el material que se va a recoger o cuáles son los datos que interesan.

Es imprescindible establecer detalladamente el grupo al cual se apunta y en qué consistirá. No es lo mismo tratar con aldeanos que jamás se han enfrentado a la fotografía artística que con doctores en Bellas Artes expertos en fotografía del siglo XX.

El contacto con el equipo debe conformarse de modo gradual y la relación con cada uno de los miembros debe ser exacta e inmodificable durante todo el ejercicio, independientemente de la duración de la sesión o experimento.

La **participación** será combinada con el **cuestionario**, habiéndose estimado previamente la duración de la observación participante. Podrán ser utilizadas herramientas complementarias como cámara fotográfica, videocámara, grabadora, etcétera. En el caso de este diseño que se planteó tan sólo hicieron falta varias condiciones:

- ✓ Aula universitaria
- ✓ Proyector de imágenes
- ✓ Lápiz
- ✓ Modelo de cuestionario
- ✓ Reloj temporizador
- ✓ Presentación Power Point con veinte imágenes previamente confeccionada

El/los observadores se mostraron cercanos al grupo seleccionado y examinado. Nunca se adoptó el rol de persona distante o lejana al grupo. Se permitió, a elección del conductor del ejercicio, cierto margen de maniobra en el caso de posible incidencia. Se estableció y describió detalladamente el campo sometido a observación, trazando un plan estratégico de análisis.

Se controló perfectamente la conversación a pesar del riesgo de dicha exposición. Se cuidó muchísimo el **protocolo de presentación**, que además de estar guiado por las primeras diapositivas presentadas se trató a su vez de reiterar en las diversas sesiones realizadas.



Diapositiva 1ª



Diapositiva 2ª



Diapositiva 3ª

Imagen 215. Milk Maidens, 1996. Adaptado de D. LaChapelle (Mercurio, 2007, pág. 218)

Figura 159. Protocolo de actuación. Trabajo de campo

3.4.5.3 Exposición de la técnica de investigación

El **cuestionario abierto** fue la técnica que se introdujo para la recogida de datos, debido a la fiabilidad y el acercamiento que permite a la premisa aquí planteada.

Es el procedimiento más conocido para la recogida de datos empíricos, sin embargo muchos aún no conocen cuál es su verdadera.

Una encuesta es una investigación realizada sobre una muestra de sujetos representativa de un colectivo más amplio, que se lleva a cabo en el contexto de la vida cotidiana, utilizando procedimientos estandarizados de interrogación con el fin de obtener mediciones cuantitativas de gran variedad de características objetivas y subjetivas de la población (García Ferrando, Ibañez y Alvira, 1996).

Al ser una de las técnicas más utilizadas, existen infinidad de centros especializados con gran cantidad de analistas, entrevistadores, etcétera, creando de este modo una amplia y compleja red burocrática.

Extensísima resulta la temática que recurre a la *encuesta* como fuente de recogida de información. De hecho existe una complejísima catalogación para agrupar todo el espectro que, por otro lado, aquí no interesa citar.

En los cuestionarios se dieron dos tipos de preguntas:

1. **Preguntas de hecho**. Son aquellas que se realizan para obtener información del sujeto (edad, sexo, formación…) Con este tipo de cuestiones se establecen las agrupaciones que más tarde serán analizadas en conjunto y permiten la elaboración de teorías.
2. **Preguntas sobre aspectos subjetivos**. Ahondarán aún más en sentimientos, sensaciones, percepciones, etcétera.

En ocasiones va a resultar bastante complicado separar ambas tipologías. Lo verdaderamente importante será concebir y encontrar el camino que suscite una conducta determinada y los factores que afectan a esta. Por ello, no será extraño hacer entender que casi todo aspecto o fenómeno social podrá ser estudiado a través de la *encuesta*. Esto más adelante será discutible.

La importancia del cuestionario reside en poder ser considerado una de las técnicas, por no decir la única, que permite estudiar valores intrínsecos al aspecto y comportamiento humano (sensaciones, principios, creencias, modos de vislumbrar la vida…). Además podrá adaptarse a casi todos los grupos de población (los niños y los discapacitados deberán ser estudiados de forma diversa). Y va a permitir, siempre y cuando esté perfectamente estructurado, estandarizar o igualar los datos y analizarlos en una fase posterior.

Se perseguirán protocolos de actuación *idénticos*, con el fin de conseguir posiciones psicológicas exactas del entrevistador y del entrevistado. Sobre todo se recogerán datos fáciles de cuantificar y susceptibles de ser parangonados.

El modo de actuación es fundamental y determinará el éxito o el fracaso del ejercicio experimental. Por ello los pasos que estableció la fundación FOESSA para una perfecta actuación fueron (1970) el punto de partida:

1. **Formulación del problema** de investigación. En el caso del **adjetivo visual** se tradujo en necesidad de encontrar registros implícitos, que aunque no coexistían formalmente dentro de la imagen fotográfica, en realidad podrían acelerar la confección de resultados poéticos a través de elementos previos a la significación total.
2. **Elaboración del proyecto** que reunirá datos veraces. Los objetivos que se han marcado en este trabajo de investigación consideran la vinculación existente entre el *significado poético* de la imagen fotográfica, la *figura retórica* y el *adjetivo visual* que la compone. A través de estas premisas se elaborará una metodología correcta en la que se recabarán datos fiables que ayudarán a confeccionar un análisis posterior. La planificación en esta segunda fase de la investigación se considera fundamental y decisiva.
3. **Coordinación de datos**. Una vez establecido lo que se pretende recoger, es preciso organizar las tareas.
4. **Programas de tabulación**. Se determinan los programas o herramientas encargados de la recapitulación y obtención de datos. Además se definen en esta fase las variables que interesan. En este caso programas como Statistical Package for the Social Sciences (SPSS)[50] , **Wordsmith** (programa informático que mide frecuencia lingüística), **Tropes**, Microsoft Excel 2010.

[50] Statistical Package for the Social Sciences (SPSS): Programa estadístico más utilizado en ciencias sociales debido a la inmensa manipulación de datos que permite.

5. **Borrador** de cuestionario. Se preparará una batería de preguntas ordenadas y con carácter estratégico. La disposición de las mismas determinará el fin pretendido.

4- **Diseño** de la muestra.

5- **Plan de análisis**. Esta fase resultará igualmente de una precisión e importancia muy relevante. Se decretarán los modos de análisis considerando constantemente la o las hipótesis planteadas, las variables además de las tablas, gráficos, etcétera.

6- **Ensayo** previo del cuestionario. El pretest resultará de una utilidad incomparable. El entrevistador reparará en cuestiones que aún no se habían considerado, descubrirá nuevas líneas de investigación que conducirán a una respuesta ni siquiera planteada, y sobre todo dotará al entrevistador de seguridad fundamental para el ejercicio definitivo.

7- **Versión definitiva** del cuestionario. Impresión del modelo y seguimiento mental del ejercicio que se plantea.

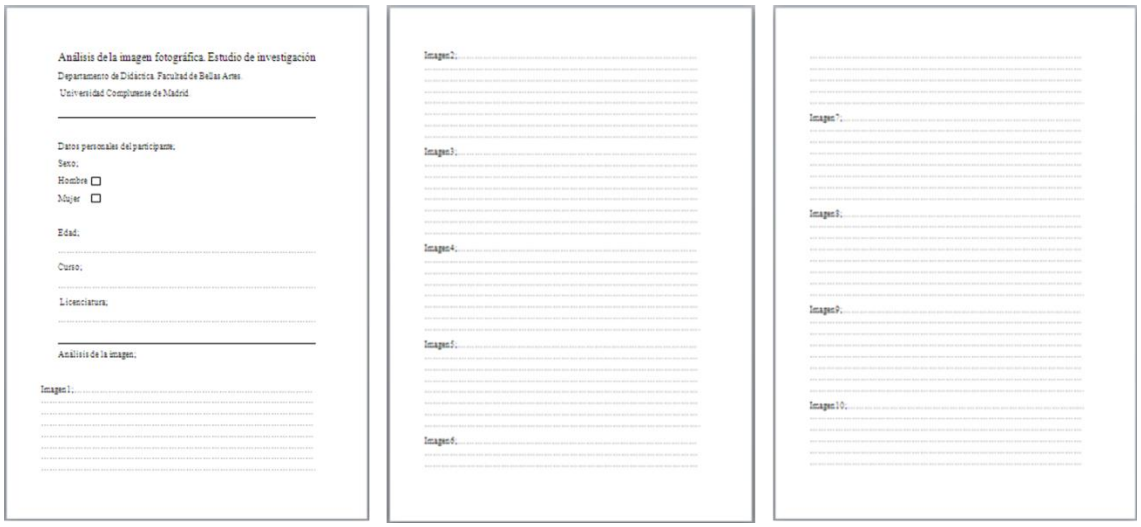


*Figura 160***.** Cuestionario para el trabajo de campo

8- **Planificación** del trabajo de campo. Aquí se deben estimar los tiempos del ejercicio, las herramientas y artilugios pertinentes (grabadora, cámara de vídeo, cuaderno, hoja de apuntes y observaciones, cámaras fotográficas, reloj, proyector de imágenes), y el visionado de la localización donde se desarrollará el trabajo de campo, verificando que los medios técnicos están en perfecto estado, etcétera.

- ✓ **Duración**: 13 minutos de presentación + 2 minutos X 20 imágenes + 10 minutos de conclusión (intervención aclaratoria del ejercicio liderada por el observador) + 15 minutos de preguntas y respuestas. TOTAL: 1 hora y 18 minutos de ejercicio.

- ✓ **Instrumentos**: Proyector, ordenador personal, presentación Power Point de imágenes (PPP), cuaderno, bolígrafo, reloj temporizador.
- ✓ **Localización**: Aula universitaria (Universidad Complutense de Madrid y Universidad Europea de Madrid).
- ✓ **Comprobación técnica previa al ejercicio**.

9- **Conclusiones y observaciones**.

A pesar de no haber escogido un tipo de cuestionario de preguntas cerradas, es interesante establecer un **caso hipotético** donde la formulación de las cuestiones también debiera seguir un protocolo de actuación. El lenguaje sería el mismo que utilizan los miembros que participan en ejercicios de recogida de datos y se aplicarían ejemplos para el fácil entendimiento, donde la confusión de la actuación se evitaría a toda costa.

Por ejemplo:

-¿Qué considera usted poesía visual? ¿Imagen que contiene algún componente sensible similar al de la poesía tradicionalmente conocida?

Ante la posibilidad de ofrecer términos ambiguos como "poesía", que tal vez ciertos sectores de la población no comprendiesen, se produce una segunda sentencia aclaratoria. No hay que olvidar que en ocasiones el entrevistador está familiarizado con una terminología nada común y por ello puede no ser comprendido por personas ajenas a la disciplina.

Es importante que aparezca el componente empático del entrevistador con el entrevistado, de modo que este último pueda percibir que está siendo atendido correctamente por el encuestador, que permanece atento a sus sentimientos y sensaciones, que en ocasiones pueden ser difícilmente explicables a través de palabras.

Las preguntas deben ser únicas, sin ambigüedad. Es preferible ser rotundo en una cuestión antes que introducir dos, tres o más. Por ejemplo:

-¿Considera que la imagen poética está precedida de una figura retórica visual que a su vez contiene adjetivos, adverbios, nombres, también trasladados a la imagen?

Aquí se observan varias preguntas. Si el entrevistado hubiese respondido NO, posiblemente su valoración se habría dejado en *stand by*[51] ante el adjetivo en concreto, ya que seguramente consideraría que ante tres o cuatro cuestiones de respuesta negativa y tan sólo una de respuesta positiva la respuesta global sería NO.

[51] Stand by: designación anglosajona equivalente a la expresión "a la espera".

Por ello es más sencillo plantearlas por separado:

-¿Considera que la imagen poética está precedida de una figura retórica visual?

-¿Considera que la imagen poética contiene adjetivos?

-¿Considera que la imagen poética contiene adverbios?

-¿Considera que la imagen poética contiene nombres?

De este modo se estimarían respuestas de mayor valor.

Tampoco se formularían preguntas que pudieran condicionar la respuesta y por consiguiente se encontrarían con un mayor grado de neutralidad. Por ejemplo:

-¿Considera que la imagen poética afecta positivamente al significado de la misma?

En este caso el entrevistador se vería en la posición de responder afirmativamente, ya que si fuese contrario a la opinión implícitamente planteada se vería obligado a argumentar la respuesta contraria y tal vez influiría en la calidad y valor de la respuesta.

Se evitarían cuestiones que contuviesen términos que tradicionalmente han adquirido una carga emocional y estereotipada. Por ejemplo:

-¿La poesía afecta en su modo de observar el mundo?

(Se plantearía a *hombres* de edades comprendidas entre los 55-60 años que hubieran recibido una educación tradicional en la que la supremacía del hombre sobre la mujer era un hecho y donde mostrar los sentimientos del *hombre* resultaba casi imposible de concebir.)

Pocos hombres de tal generación se atreverían a afirmar que la *poesía* forma parte de sus vidas ya que su cultura, con sus tabús, no les permitiría verter una respuesta tal vez positiva. Por ello resultaría mucho más útil enmascarar la pregunta y plantear la misma cuestión pero con otras palabras del tipo:

-¿Considera que vivir rodeado de elementos agradables a la vista afecta positivamente a nuestra manera de ver el mundo?

No se hace alusión a sentimientos elevados ni a refinamientos expresivos pero se consigue extraer la misma esencia de la pregunta previamente planteada.

A grandes rasgos, es fácilmente comprensible aquello a lo que se debe y a lo que no se debe aludir, siendo *el componente psicológico* el más fiel compañero en la investigación. La neutralidad será la regla general y se evitará a toda costa la subjetividad de las preguntas.

Otro tipo de cuestiones que no se deben obviar serían las *preguntas abiertas* y *preguntas cerradas*, siendo las abiertas aquellas que pueden ser respondidas con las propias palabras del encuestado y las cerradas aquellas propuestas en respuestas preasignadas.

-¿Cómo considera que la poesía visual de la imagen fotográfica actúa en la percepción del mensaje? (Pregunta abierta)

-¿En qué medida considera que la poesía visual de la imagen fotográfica actúa en la percepción del mensaje? (Pregunta cerrada)

1. No afecta
2. Afecta en escasa medida
3. Afecta aunque de manera no decisiva
4. Afecta totalmente a la percepción visual y crea universos de connotación.

(Respuestas cerradas)

Tradicionalmente la *respuesta cerrada* resulta de mayor utilidad a la hora de cuantificar, sin embargo no es demasiado práctica para según qué temas. Si se desease cuantificar velozmente con el fin de obtener y cruzar datos muy concretos, entonces la pregunta adecuada sería cerrada. Pero en el momento que se quisiera estudiar aspectos más concretos como el *adjetivo en la imagen fotográfica* y su intervención a la hora de construir poesía en la imagen visual, seguramente se requeriría de las abiertas aunque exigiendo mayor esfuerzo de análisis. No obstante, combinar ambas preguntas resulta de gran utilidad; una para cuantificar de modo más rápido y con fines clasificatorios y otra para extraer informaciones más abstractas. La orientación será hacia preguntas de opinión;

-¿Considera la poesía como algo fundamental en la práctica fotográfica? (pregunta cerrada) **sí/ no**

En este trabajo de investigación se combinarán ambas técnicas para un futuro estudio comparativo.

Para conocer la calidad de la encuesta o entrevista y la elección del tipo de preguntas (abiertas o cerradas), será necesario tener en consideración ciertos aspectos:

- Objetivos del trabajo de investigación

- Grado de conocimiento de la temática por parte de los entrevistados

- Modo en el que responderán los entrevistados, es decir, su motivación en la respuesta

Como punto negativo de la pregunta cerrada, a pesar de que es más fácil de cuantificar, está el riesgo que podría correrse si el entrevistado no conoce el tema en profundidad y la respuesta no coincidiese con su verdadera opinión. En este caso sería favorable, de cara a la investigación, un tipo de **pregunta abierta** donde el entrevistador pudiese formarse una opinión más certera con su modo de respuesta.

Si el trabajo de campo se respeta y funciona siguiendo un protocolo certero, en el caso de que el sujeto examinado se encontrase ante una pregunta que no desase responder, la pregunta cerrada no daría opción a cambiar su modo de ver el interrogante. Sin embargo, si se diese esta situación frente a preguntas abiertas, el entrevistador podría reaccionar motivando al sujeto y hacerle cambiar fácilmente de opinión.

Se insiste en el supuesto **respeto del protocolo de actuación**, ya que en ocasiones saltarse la norma podría alterar la representación final de la muestra. Es importante la condición moral de quien es responsable de la recogida de datos, ya que resulta relativamente fácil poder manipular tanto la formalidad de cada uno de los pasos seguidos como el análisis posterior.

3.4.5.4 Fase del enfoque cualitativo (Estructural)

Los datos que se presentan principalmente en este trabajo de investigación van a consistir en una serie de opiniones que serán recogidas, interpretadas y analizadas. En esta tesis se usarán los discursos vertidos por la muestra durante el ejercicio de observación de las imágenes, correspondiente a los fotógrafos premiados en la primera década del siglo xx y durante el festival de PHotoEspaña. Además se debe tener bien en cuenta que "lo que la gente nos dijo nos ayudó a explicar lo que había sucedido" (Beltrán, 1985, pág. 37).

Por lo tanto los momentos del enfoque cualitativo se dividieron en diversas fases:

1. Observación de los hechos

2. Registro de los datos

3. Cuantificación

4. Comprensión del discurso

5. Interpretación

El discurso que aparece durante la recogida de datos siempre corre el riesgo de entramar la misma y exacta dificultad que cualquier otro lenguaje que se maneje; un sistema repleto de significaciones culturales y de elementos comunicativo-simbólicos. El alegato, independientemente de la fuente que lo emita (fotográfico-visual, lingüístico, etcétera), se comportará de modo similar. Por ello se puede afirmar que en este punto radica una de las dificultades mayores, la verdadera y ficticia interpretación.

Debido a la necesidad de encontrar una fiabilidad absoluta, se combinaron en el estudio del *adjetivo visual y de la figura retórica insertada en discursos con esencia poética* dos técnicas cuantificables *(cuantitativo/cualitativo)*, aunque de diversa naturaleza. Es decir una **Metodología Pluralista** formada por:

- Encuesta estadística por muestreo o cuestionario precodificado.
- Entrevistas abiertas y/o discusión de grupo.

1. **El cuestionario estadístico** puede ser comprendido desde una perspectiva capitalista debido a su alcance conocido en los mercados de consumo. Un consumo capaz de multiplicar y extrapolar los datos obtenidos a mil, a millones. Y por esta razón una de las prácticas que se usaron fue el cuestionario estadístico, para poder alcanzar de este modo una conclusión veraz de la que se pueda partir para crear otro tipo de teorías relacionadas, eso sí, con *la poética*, su modo de construcción y la enseñanza de la misma.

Las técnicas cualitativas deben ser entendidas desde el punto de vista de la *observación directa*, en el que existe un contacto evidente entre las partes involucradas aunque siempre de modo extracontrolado. Y por lo tanto, al no considerarse técnicas que proporcionen datos numéricos irreprochables, su dirección versará hacia un análisis e interpretación de la conducta humana. Los discursos que surgen de modo espontáneo de los individuos entrañan aún más una serie de relaciones significativas entre lo dicho y lo que esconde, siendo los grupos investigados los emisores de mensajes que a su vez ofrecen generosamente un ejercicio recíproco de comunicación a través de la libertad para la significación utilizada en esos mismos discursos. Cada *frase* de este ejercicio informativo-comunicativo-interactivo adquiere un sentido tan concreto, según el contexto, que permitirá desvelar la forma de entender y percibir el mundo de la persona que está siendo investigada.

2. **La discusión de grupo** que se produce tras una primera fase de cuestionario abierto resultó de enorme utilidad, ya que de ella surgieron opiniones contradictorias, ambigüedades, consensos populares sobre una opinión concreta del tema en particular.

Se observaron modos de conducta y reacciones en vivo. Resultó impactante desde el punto de vista de los medios de expresión de las ideologías sociales (unidad relevante de la producción de discursos).

La discusión de grupo resultó ser *una toma de contacto* con la realidad, donde se dio la figura de un moderador que interactuó con los sujetos participantes y que además mostró una mínima empatía con estos (nunca olvidando el objetivo primero de investigación y en aras de no afectar ni a la conducta ni a la futura respuesta).

En las diversas sesiones realizadas, los sujetos formaron conjuntos de no más de veinte personas escogidas bajo un criterio prioritario de **disciplina de estudio universitario**, que representaron la opinión del grupo social al que pertenecían, y en los que vertieron todo tipo de opiniones y puntos de vista sobre el tema que se les planteaba, constando el protocolo de dos momentos fundamentales; el *primero* como *toma de contacto* con el tema y el grupo, donde el entrevistador analizó la situación desde ese primer impacto. El *segundo,* en el que un grupo de expertos analizarían desde fuera lo sucedido en esta reunión, extrapolando o trasladando los resultados a un ámbito general y social representativo. Esta última fase finalmente no se produjo debido a la estimación del investigador y al escaso grado de importancia que le otorgó a dicho momento. Consideró que bajo unos criterios de evaluación muy directos y con mínimo margen de maniobra o manipulación el análisis era fácilmente evaluado por una sola presencia profesional.

En ambas partes del ejercicio se consideró la posibilidad de registrar a través de una grabadora de voz las sesiones realizadas, transcribiéndolas para más tarde ser analizadas por un grupo de expertos o equipo investigador. Tampoco se consideró oportuno.

La inmensidad de técnicas y métodos de investigación implicaban una decisión y por supuesto una renuncia hacia los no escogidos. La falta de experiencia previa provoca en ocasiones modos de actuar inconscientes e improvisaciones puntuales que en un ámbito profesional por supuesto que no se deberían producir. Hoy la investigación adquiere un sentido mucho más riguroso.

El **diseño, conformación y dirección del grupo** resultó uno de los elementos impredecibles ya que el factor azaroso, relevante para este tipo de técnicas, podía contener ciertos problemas jamás tenidos en cuenta e imposibles de previsualizar.

Lo que sí se debía controlar y predecir eran una serie de condicionantes:

- **Localización del grupo**: El modo de contactar con los sujetos no debía ser parte del trabajo del conductor del grupo (moderador), siendo de una complejidad extrema la elección de los candidatos. No se podría en ningún caso introducir sesgos personales.

La persona que contacta debe ser completamente ajena al objetivo del estudio y el contacto lo más aséptico posible.

- **Localización del experimento**: Debía contener las comodidades típicas de una ubicación agradable y capaz de ofrecer un clima relajado. Se dispuso una mesa para cada alumno, con un ángulo de visión adecuado para la correcta visualización de las imágenes.

- **Comienzo del ejercicio**: El moderador no apareció hasta el comienzo de la sesión, dejando sobre la mesa el ordenador con la presentación Power Point. Procedió a la explicación y el porqué de su presencia, además de las necesidades requeridas. No se desveló en absoluto el proyecto ni los objetivos del ejercicio.

La recogida de datos no requería en ningún caso de cierta posición estratégica de los sujetos asistentes y ni tan siquiera una diferenciación de sexos. El moderador se estableció en una posición aleatoria y sin autoridad aparente. Guió en todo momento a los alumnos y fue liderando sin aparente acción el proyecto de investigación.

Descripción detallada del procedimiento seguido:

1. Agradecimiento por acudir a la convocatoria.
2. Aclarar la posición de conductor técnico de la sesión únicamente.
3. Breve explicación de los objetivos de la investigación e introducción del tema sin olvidar omitir el objeto último de estudio. Mención de la institución que soporta el proyecto (Universidad Complutense de Madrid).
4. Entrega de los test.
5. Advertencia de la presentación visual y del carácter temporal del análisis que realizarían.
6. Explicación del modo de actuación y modo de completar el cuestionario.
7. Ejemplificación con tres diapositivas que forman parte de la presentación.
8. Comienzo del ejercicio; 2 minutos por imagen en un total de 20

   (total: 40 minutos).
9. Breve debate sobre aquello observado (toma de notas del observador).
10. Desvelar el objetivo inicial del proyecto (podría producirse o no. No es relevante para la investigación).
11. **CONCLUSIÓN** del ejercicio.

El moderador en ningún caso podría introducir juicios o valores personales; adaptó el lenguaje al grupo y actuó como *conductor moral* de la temática (debía asumir el rol de *padre*).

- Durante el desarrollo del ejercicio el moderador no permitió hacer ningún comentario. La fase posterior al análisis escrito sí que aceptaría cualquier apreciación personal de los sujetos, manteniéndose al margen siempre y tan sólo interviniendo cuando el grupo permaneció en silencio o discutió. Se estableció que en el caso de que apareciesen silencios incómodos el moderador lanzaría una opinión que hubiese aparecido previamente o vertida por alguno de los asistentes. Y si aun así alguno de ellos no participa entonces se debería invitar a que así lo hiciera. Si por el contrario el tema se desviaba demasiado lo que haría el moderador sería reconducir la conversación para llevarla al terreno relevante. Y si aparecía algún miembro que monopolizase la conversación, lo que se tendría que hacer sería ir pasando el turno de palabra hacia otras personas.
- Tiempo de duración: Oscilará entre una hora y cuarto y hora y media.
- Nivel de luz de la sala: Luz blanca sin alterar los colores que el proyector emitiese. Calibrada a 5500K.
- Número de sesiones: 10 Sesiones divididas en disciplinas de estudio.

3.4.5.5 Los Datos disponibles (datos secundarios)

No existe constancia de datos secundarios o documentos escritos o no escritos que hayan sido producidos en otras investigaciones. Se recurre a la figura retórica previamente estudiada y consensuada por poetas de la palabra para realizar el trabajo de vinculación. . No obstante es importante que se tenga en cuenta que esto podría haber supuesto un riesgo importante en cuanto a metodología, y que resulta bastante peligroso en cuanto a interpretación.

3.4.5.6 La medición a través de las ciencias sociales

Medir es "comparar una cantidad con su respectiva unidad. Con el fin de averiguar cuántas veces la segunda está contenida en la primera" (R.A.E, 2001).

La medición en esta investigación estará vinculada a datos numéricos o categorías preestablecidas, que a su vez contienen símbolos orientados a una

codificación precisa. Este será el procedimiento habitual para un eficaz y rápido análisis. Por lo tanto y como modo ejemplificado:

Figura retórica	Adjetivo (Nexo)	Frecuencia
Hipérbole	Exagerado + sinónimos	---
Metáfora	Comparación (tácita) + sin.	---
Antítesis	Oposición	---

Tabla 4. Interconexión adjetivo-figura retórica

Se conforman una serie de grupos contenedores de significados y asociados a definiciones semánticas importantes para la investigación, pero prácticos desde el punto de vista cuantitativo y de la medición. Vincular significados con categorías numéricas ayudará a una rápida catalogación de conclusiones en el posterior análisis.

El orden y la numeración ayudarán a seguir las normas que marcan la composición de cada uno de los conjuntos.

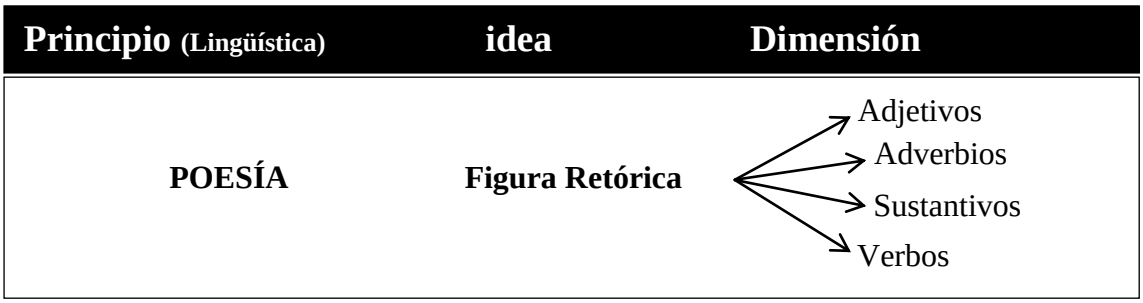
A priori se puede afirmar que el modo de cuantificar en las ciencias exactas será más preciso que en las humanidades o en ciencias sociales, sin embargo la realidad viene a afirmar que los métodos de medición en ambos grupos deberían ser los mismos. La ciencia enseña cómo manejar una serie de herramientas y las conclusiones se extraen independientemente de la finalidad conceptual de la investigación. Es cierto que en las ciencias sociales existe un grado mayor de imprecisión con respecto a las naturales, sin embargo, las ciencias exactas también poseen un grado de exactitud bastante cuestionable.

Ambas deben aproximarse a grados de exactitud elevados que minimicen los márgenes de error.

La forma de medir que se usa en esta investigación parte de una primera fase en la que se centrará la atención en un tema en el que se desea ahondar o profundizar, para así poder analizarlo y conocerlo mejor.

Una vez definido el tema en cuestión, es decir la existencia de un *adjetivo* capaz de recrear *figuras retóricas* con significados poéticos, es cuando uno mismo se plantea qué ocurriría si se crease un consenso de significados, de técnicas capaces de acelerar procesos de creación fotográfica con fines poéticos. Es en este punto cuando debería aparecer una estructura formal de trabajo para conseguir una medición referida a la observación ya realizada.

Para una correcta medición del *adjetivo visual* era bastante complicado utilizar las herramientas tradicionales de cuantificación. No fue posible utilizar un sistema de preguntas cerrado ya que se quería ahondar en aspectos más abstractos. Para entender este proceso se debía comenzar por saber cómo hacer operativa la noción "adjetivo visual". Lo primero que se hizo fue descomponer el concepto;



Se puede apreciar que en la descomposición ya se están concretando conceptos de otro modo mucho más gráfico. Si se precisa aún más, lo que se observa es todavía una aclaración de mayor grado.

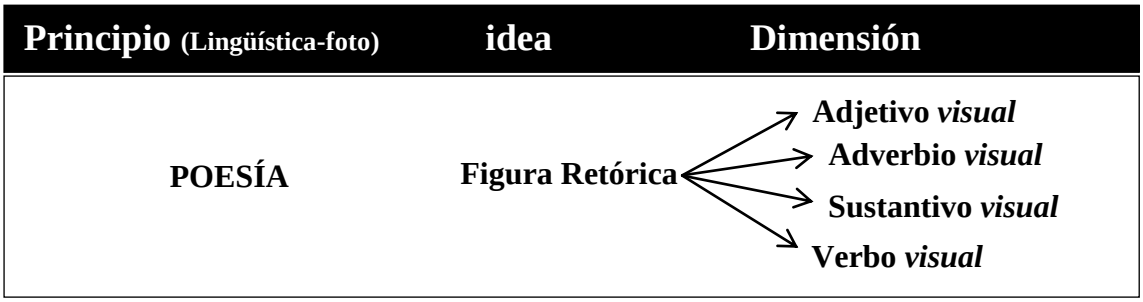


Figura 162. Construcción poética en el discurso visual

La definición ahora está siendo precisada, se conoce el principio o problema del que se parte, la idea por la que es generada y la dimensión que adquiere.

La descomposición del concepto y su magnitud dimensión poseen por el contrario un *hándicap* que reside en la pérdida de riqueza debido a que tan sólo se tomará un concepto en concreto: el Adjetivo Visual.

Las diferentes dimensiones que aparecen (Adjetivos, Adverbios, Sustantivos, y supuestos Verbos visuales) deben ser cuantificables, y a través de medidas esto se hará operativo. Es requisito indispensable la medición cuantitativa. Y como para la investigación se tomó una dimensión, el *adjetivo visual*, se debía entonces encontrar la cuantificación en esta estructura "tradicionalmente" lingüística, aunque no exclusiva de otros sistemas como es el visual. Es entonces cuando se observa la cantidad de mediciones que se podrían aplicar en el adjetivo. Tal vez porque se trate de una estructura dialéctica que viene precedida de elementos mínimos lógicos y porque produce estructuras racionales aún más complicadas. Podría ser cuantificada a través de su tipología interna (Adjetivos calificativos, especificativos, numerales, ordinales…). También podría contabilizarse el grado de aparición en el discurso visual que el sujeto ha realizado, además de considerar diferentes aspectos tales como la riqueza y nivel de control de la lengua del entrevistado. Sería factible categorizar previamente el adjetivo a través de una numeración que a su vez remita a estructuras de otro nivel mayor, etcétera. Ejemplo:

Grado de Aparición	
Sujeto 1	27 Adjetivos
Sujeto 2	39 Adjetivos
Sujeto 3	47 Adjetivos
Sujeto 4	127 Adjetivos
Sujeto 5	49 Adjetivos
MEDIA PONDERADA Adjetivo/Sujeto; 57,8 Adjetivo/sujeto en el discurso X	

Grado de Aparición				
Sujetos	**Adjetivos**	**Calificativos**	**Especificativos**	**Ordinales**
Sujeto 1	**10**	**3**	**6**	**1**
Sujeto 2	**16**	**6**	**4**	**6**
Sujeto 3	**9**	**3**	**3**	**3**

MEDIA PONDERADA Calificativo/Sujeto; 57,8 Adjetivo/sujeto en el discurso
MEDIA PONDERADA A. Especificativ/Sujeto; 57,8 Adj./sujeto en el discurso
MEDIA PONDERADA A. Ordinal/Sujeto; 57,8 Adjetivo/sujeto en el discurso

Frecuencia del adjetivo	
Discurso 1	**Discurso 2**
Comparado Exagerado Introducido Contradictorio	Figurado Invertido Sensorial Desordenado
Listado Figuras Retóricas	**Listado Figuras Retóricas**
Metáfora Hipérbole Paréntesis Paradoja	Perífrasis Paragrama Sinestesia Anacronía

Tabla 5. Cuantificación hipotética del trabajo del campo

En cada uno de los tres ejemplos (hipotéticos) que aquí se plantean se pueden verter bastantes informaciones tras un análisis cuantitativo y cualitativo. Seguramente se parte de una idea inicial incuantificable, sin embargo la flexibilidad y creatividad del investigador durante el proceso debe hacer llegar estos datos obtenidos desde un área

científico-social, y no naturales o de modo numérico. El consenso al que ha llegado la comunidad científica y otros muchos colectivos es que a través de estructuras ya categorizadas resultará más sencillo, menos abstracto y visualmente veraz la interpretación de los datos. Es paradójico al mismo tiempo que, usando un lenguaje como es la *ciencia matemática* y que tradicionalmente se ha considerado un sistema abstracto, se estén ofreciendo datos que toda la población podría comprender.

En el **primer ejemplo** se aprecia la frecuencia del adjetivo en el discurso, se aplica una fórmula matemática sencilla perteneciente a la Estadística, y se observa una **media ponderada** que indica la frecuencia de aparición del *adjetivo medio*. Debería ser representativo y extrapolable a muestras mayores.

En el **segundo ejemplo** lo que se pretende determinar es la aparición de una tipología concreta de adjetivo y por discurso. Se aplica de nuevo una fórmula estadística sencilla que podría empezar a cruzar datos y posteriormente parangonar los mismos. Explicaría los porqués de la aparición más frecuente en unos o en otros. Debería ser representativo y extrapolable a muestras mayores.

En el **tercer ejemplo** lo que se ha practicado es una categorización numérica vinculada a un concepto. Una numeración concreta conduce directamente a la figura retórica específica. Y cada uno de los números que componen el sistema ofrece una interpretación además de la facilidad de transporte interpretativo y de manipulación (a hojas de cálculo) para un análisis certero.

La fórmula estadística que fue utilizada no contempló las metáforas, hipérboles o perífrasis de forma individualizada. Establece la frecuencia de cada figura retórica según el adjetivo al que estuvo vinculada. Por lo tanto constituye una relación por grupos, por sexos, por recurso estilístico determinado y de este modo decreta los porcentajes obtenidos de modo grupal. A partir de este momento comienza con el cruce de datos, análisis de los parámetros establecidos, etcétera. (Ver Anexos)

CAV Hombres	CAV Mujeres	Publicidad Hombres	Publicidad Mujeres		Publicidad y RR.PP Hombres + CAV	EB.AA Hombres	EB.AA Mujeres		Arquitectura Hombres	Arquitectura Mujeres	Arc
Adjetivos	Adjetivos	Adjetivos	Adjetivos	Figura Retórica	Adjetivos	Adjetivos	Adjetivos	Figura Retórica	Adjetivos	Adjetivos	
				Figuras de Adición				Figuras de Adición			
1				Acumulación				Acumulación			
		2		Adinaton		6	13	Adinaton	1	1	
	5			Alteración	2	2	13	Alteración	1	4	
1				Amplificación				Amplificación			
	5			Anadiplosis	2	2	13	Anadiplosis	1	4	
	5			Anáfora	2	2	13	Anáfora	1	4	
1				Antanaclase	3			Antanaclase			
3			1	Antinomia	8			Antinomia			
3	21		1	Antonimias	8	13	14	Antonimias	2	1	
4	20	6	2	Antítesis	14	13	14	Antítesis	2	1	
1	23			Antonimia	10	13	14	Antonimia	2	1	
	2	4		Catáfora		1	4	Catáfora			
	2			Concatenación	2	2	13	Concatenación	1	4	
				Crasis				Crasis			
	7			Epanalepsis	5		13	Epanalepsis	1	4	
	5			Epanadiplosis	2	2	13	Epanadiplosis	1	4	
	5			Epífora	2	2	13	Epífora	1	4	
1	2	2		Epíteto	1		16	Epíteto			
1	2			Enumeración	1			Enumeración			
		1		Gradación		1		Gradación			
	6	1		Hipérbole		6	13	Hipérbole	1	1	
	6	1		Hiperoje		6	13	Hiperoje	1	1	
1	6			Insistencia	2	6	12	Insistencia	1		
				Interrogación Retórica			2	Interrogación Retórica			
				Onomatopeya				Onomatopeya			
				Oximorón	1	13	12	Oximorón	2	1	
	4			Paradoja	1			Paradoja			
	1			Paralelismo				Paralelismo			
	1			Paranomasia	1			Paranomasia			
1			1	Paréntesis	6			Paréntesis			
3	2			Pleonasmos	2	2	13	Pleonasmos	1	4	
2				Polipote	2	2	13	Polipote	1	4	
1	1			Polisindetón	1		4	Polisindetón			

Figura 163. Figura retórica. Tabla de frecuencia por género

El propósito último pretende arribar en la representatividad y extrapolación a universos y muestras mayores.

Surge el concepto **variable**, definiéndose como las representaciones simbólicas de las dimensiones de los conceptos, o de los atributos de las unidades. Se darán varias categorías de variables:

- SEXO: Masculino/Femenino.
- EDAD: Clasificación ordinal de franjas de edades.
- DENOMINACIÓN DE ESTUDIOS: Se estima a partir del nivel cultural, aunque se puede decir que en gran medida resulta un vínculo de la categoría anterior.
- AÑO DE ESTUDIO UNIVERSITARIO: Estimaciones con respecto al rol y estatus que ocupan en la sociedad según la clase social a la que pertenecen.

Los indicadores cobran una especial importancia en cualquier investigación ya que aunque se comportan como aparentes variables en realidad son unidades cuantificables. Deben estar relacionados con el concepto, es decir con el *adjetivo*, la *figura retórica* o la *poesía visual*, y sobre todo deberán comportarse como expresión cuantitativa de la dimensión que ocupan.

A partir de este momento no se habla de *certezas* en cuanto a datos se refiere. No es adecuado afirmar que las mujeres entre 25-30 años, de clase social media-alta, solteras, introducen una media de 37 adjetivos calificativos en su discurso visual. Se comienza por lo tanto a introducir un nuevo término que actuará como *sinónimo* (estadísticamente hablando) de representatividad y en forma de probabilidad. El terreno que más se acercará a la emisión de sentencias investigadoras será la probabilidad. Se estimará y no se hablará de verdades absolutas. (Ver Anexos)

89		METAFÓRICO, ALEGÓRICO, SIMBÓLICO, FIGURADO	Metáfora	9	66	23
90		REPRESENTADO, SUSTITUIDO, OMITIDO, REVESTIDO, VESTIDO	Metonimia		7	2
91		FANTASIOSO, VANUO, FATUO, IMAGINARIO,EXTRAÑO	Parábola;(Idem Fábula)	1	2	
92		PARADÓJICO, ABSURDO, CONTRADICTORIO, SORPRENDENTE, DISPARATADO, DESLUMBRANTE	Paradoja	1	3	1
93		POÉTICO, (Sentido Figurado) SENTIDO, FIGURADO, ARMÓNICO, ESTÉTICO, PERFECTO,ELEGANTE	Perífrasis	10	70	38
94		INVERTIDO, CAMBIADO, MODIFICADO, CRUZADO	Paragrama; (Idem Anagrama)	1		3
95		EXPLICATORIO, ACLARATORIO, (MAKING OFF), EXPRESIVO	Paráfrasis	1	10	
96		EXTRANJERO, FORANEO, INCLUIDO	Préstamo	3	4	3
97		ALECCIONADOR, JURIDICO, MEDICO	Refrán; (Idem Aforismo)			
98		SENSITIVO, EMOTIVO, SENSORIAL, FÍSICO, NATURAL, DESNUDO, HUMANO, SOCIAL, PURO, PROFUN	Sinestesia;	7	17	7
99		ALECCIONADOR, JURIDICO, MEDICO, POLÍTICO,..	Sentencia; (Idem Aforismo)			
100		INCONGRUENTE, INCOHERENTE, ILÓGICO, SURREALISTA	Silepsis	1	1	
101		SIMBÓLICO, ICÓNICO, ALEGÓRICO, METAFÓRICO	Símbolo	7	62	22
102		Sinónimos de las Figuras de Permutación	Permutación			
103	Matiz muy sutil Fijarse en las diferencias de la f.retórica	DESORDENADO, DECOLOCADO, INCONGRUENTE	Anacronía		1	
104		INADECUADO, DESPLAZADO, DESCOLOCADO	Anacronismo	1	2	
105		INVERTIDO, CAMBIADO, MODIFICADO	Anagrama; (Idem Paragrama)	1	2	1
106		INVERTIDO, CAMBIADO, MODIFICADO	Conmutación	1	1	1
107		INVERTIDO, CAMBIADO, MODIFICADO, DESESTRUCTURADO	Endiadis	1	1	1
108		INVERTIDO, CAMBIADO, MODIFICADO	Metátesis	1		1
109		CAPICUA	Palíndromo			
110		INTRODUCIDO, AÑADIDO, SOLAPADO	Paréntesis			
111		MODIFICADO, ALTERADO, CAMBIADO	Retruécano	1		1
112		MODIFICADO, ALTERADO, CAMBIADO	Sinquisis	1		1
113				115	533	229
114		TOTAL figuras retóricas = Adjetivos		115	533	229
115		Total Adjetivos		98	280	197
116		Total Adjetivos sustantivados		2	3	1
117		Total figuras retóricas directas		10	11	20
118		Total número de participios adjetivados		0	4	0
119		Total número de sustantivos adjetivados		23	53	2
120		Total número de test válidos		2	5	4
121		Total número de test NO válidos		1	0	1
122				133	351	220

*Figura 164***.** Figura retórica conexionada con adjetivo. Tabla de resultados

3.4.5.7 Grado de Validez

Cada individuo que decide embarcarse en una aventura investigadora deberá aceptar seriamente que la parte más relevante de la investigación debe recaer en la fiabilidad correcta y significativa de los datos que se van a ofrecer tras un ejercicio científico. Es una cuestión moral, de responsabilidad y de compromiso que se adoptará con la comunidad científica y con uno mismo. No se permitirá bajo ningún concepto la manipulación y transformación de los datos obtenidos. Se seguirá el protocolo investigador hasta el final, continuando siempre con la línea de la veracidad.

Para este ejercicio se establece un trabajo de campo donde se recopilará información sobre el tema a tratar y por ello no se debe olvidar que se tendrán que elegir una serie de ***técnicas*** que faciliten dicha labor. Siguiendo estas la formalidad pertinente:

- La herramienta debe contener ante todo la etiqueta de **fiabilidad** absoluta.
- Los atributos obtenidos serán de carácter **verdadero**.
- La medición se realizará acorde a las normas de la técnica, con el fin de comparar las informaciones obtenidas por un sujeto y otro.

Para evitar precisamente el posible error en la investigación es imprescindible efectuar pruebas que ayuden a subsanar las potenciales irregularidades que en toda investigación se van a vislumbrar.

Se conoce absolutamente que la perfección en las técnicas de medición social es bastante relativa e incluso inexistente. Sin embargo, y aun teniendo certeza de ello, la responsabilidad que el investigador debe asumir girará en torno a la consecución de la verdad y la exclusión de la ambigüedad. No se dejará influir por agentes externos que alteren esta premisa (cansancio, sueño, aburrimiento, desidia…), siendo el fin último siempre la *verdad.*

Los errores más frecuentes que se trataron de eludir en esta investigación fueron:

1. **Prejuicios del investigador**. Todos los conceptos y las ideas preconcebidas por aquel que realizaba la recogida de datos se considerarían fuera de lugar e innecesarios. Primaría siempre la objetividad. Para evitarlo fue imprescindible que el observador fuera consciente de cuáles eran sus valores e ideales. De este modo no afectaría al resultado definitivo.
2. **Ambigüedad** en el planteamiento de los ejercicios de recogida de datos. Si estos se hubiesen producido, los resultados también habrían sido nefastos y las

consecuencias rondarían la mediocridad y reflejarían la ineficacia del ejercicio. Se estableció un nivel de atención elevado en la claridad y concisión en la exposición previa.

3. **Escaso interés del sujeto entrevistado**. La falta de interés puede afectar al resultado y como consecuencia provocar alteración en la calidad de las respuestas. El control de la tarea la lideró el autor de esta investigación, por ello se considera la mayor de las motivaciones y garantía cualitativa.

4. **Adecuación a un rol determinado** (por parte del entrevistado). Esta conducta se refiere al entrevistado y el momento en el que decide adoptar un papel que contiene intrínsecamente una serie de valores y de respuestas. Por ejemplo *"activista"* ante las desigualdades sociales. En este caso uno sabe y conoce cuáles son las respuestas que van asociadas intrínsecamente al tipo de personalidad. El valor añadido sería nulo y se descartó absolutamente cualquier tipo de personalidad propia.

5. **Problemática provocada por el espacio físico** en el que desarrollan los ejercicios. Por ejemplo falta de espacio, rotura del aire acondicionado, ausencia de ventanas y climas hostiles. Todo debería propiciar un ambiente cálido, cercano y libre.

6. **Errores de la muestra**:

    a. *Escasez de muestra*, provocaría resultados poco representativos. El número final de muestra rondaría la centena.
    b. *Dificultad de acceso* a zonas que comprendiesen franjas culturales, sociales, económicas diversas a las aquí sesgadas (estudiantes universitarios de licenciatura, grado o postgrado), quedando de este modo algunos estratos sociales *sin cubrir*.
    c. El *factor temporal* podría variar distorsionando los datos reales. Una distancia excesiva en el tiempo entre sesión y sesión (una o dos semanas entre encuentro y encuentro en la primera y segunda fase. Seis meses de separación entre fase y fase) haría que se corriera el riesgo de establecer una diferenciación de los datos por posibles acontecimientos.
    d. El *factor contextual* podría ir modificándose y alterando los datos finales. Un cambio de ubicación también podría ser determinante en cuanto a sensaciones provocadas en el estudiante.

Una de las recomendaciones para evitar la falta de validez y de fiabilidad (resulta casi una utopía encontrar la herramienta perfecta) sería la utilización de diversas técnicas e instrumentos en la misma investigación, para de este modo poder subsanar aún más los posibles errores. La fiabilidad será mayor cuanto menor sea el error de la medición.

Con respecto al método o técnica que aquí previamente se aplicó (análisis de contenidos, test de imágenes…), es conveniente presuponer que los datos obtenidos son válidos y fiables. El porqué de tal afirmación reside primeramente en la confianza del investigador por conseguir valores adecuados en la dificultosa aplicación del test. Además, los datos corresponden a un momento concreto en el tiempo y la repetición podría provocar un cambio de respuesta por parte del entrevistado.

Era preferible un adecuado protocolo, bien estructurado desde un principio, para estimar los posibles errores del ejercicio y la validez de los instrumentos utilizados, a tener que resolver la calidad de los datos obtenidos en una segunda sesión. La respuesta involuntaria y espontánea de quien se somete al test debe contener la información que se precisa.

3.4.5.8 La Muestra

La *muestra* representa el grupo de personas que van a reconstruir modelos reducidos de la población con resultados extrapolables al universo del que se extraen.

Sin embargo la *muestra*, si se desea que sea significativa y representativa, deberá seguir cierta normativa o reglamentación, además de responder a unos determinados principios que rigen la probabilidad.

En este caso se seleccionaron en primera instancia los componentes del ejercicio y se prestó atención a su calidad de *"representantes"* en un sector muy concreto de la sociedad. Para ello hubo que acotar milimétricamente los perfiles que interesaban.

Fase 1 (diciembre 2009-mayo 2010):

Disciplina de Estudio	Denominación de Grupo
Grado Publicidad y RR. PP. H/M	Grupo A
Grado BB.AA H/M	Grupo B
Grado Arquitectura H/M	Grupo C
Postgrado-Doctorado H/M	Grupo D

Tabla 6. Primera denominación de la muestra

Fase 2 (septiembre 2011-abril 2012):

Disciplina de Estudio	Denominación de Grupo
Grado Comunicación Audiovisual H/M	Grupo E
Grado Publicidad y RR. PP. H/M	Grupo F
Grado Publicidad y RR. PP. + CAV H/M	Grupo G
Grado BB. AA + Arquitectura H/M	Grupo H
Grado en C.A.V + Multimedia H/M	Grupo I

Tabla 7. Amplificación de la muestra

Estas características son las que constituyeron el marco del que se extrajo la muestra.

El ***Tamaño*** de la muestra se estableció en 9 grupos diversos y según la *ley de regularidad estadística* a partir de cierto número de *ítems* se observaría una tendencia a la estabilización. Es decir, una muestra pequeña tendría un margen de error enorme con respecto a la representatividad de la misma, pero a medida que esta se fuese ampliando este margen se iría disminuyendo hasta ser casi inapreciable. Esta aproximación no debe acercarse a la realidad ni mucho menos (por ejemplo, si el universo de este estudio fuese "todos los fotógrafos-artistas" del mundo entero, entonces serían 3,7 millones.

El tamaño dependió de ciertos aspectos observables (García Ferrando, Ibáñez y Alvira 1996, pág. 368):

- Varianza poblacional
- Nivel de confianza elegido
- Máximo error permitido en las estimaciones

Es entonces cuando surge un concepto relacionado con los grupos involucrados: **afijación de la muestra**. Se refiere al número de entrevistas que se usaron en cada grupo en concreto, siempre pensando en el universo y en el objeto de estudio. Aquí no se estableció una afijación simple ya que el número de entrevistas difería entre las diversas agrupaciones (el número de test no resultaba homogéneo), acogiendo por lo tanto una **afijación proporcional** y definida bajo parámetros porcentuales.

Fase 1

Disciplinas de estudio	Porcentaje representativo	Número de cuestionarios
Grupo A	47,5%	19
Grupo B	25%	10
Grupo C	7,5%	3
Grupo D	20%	8
	Total: 100%	**40 Cuestionarios**

Tabla 8. Afijación proporcional. Primera fase

Fase 2

Disciplinas de estudio	Porcentaje representativo	Número de cuestionarios
Grupo E	19,4%	7
Grupo F	13,8%	5
Grupo G	30,5%	11
Grupo H	11,1%	4
Grupo I	25%	9
	Total: 100%	**40 Cuestionarios**

Tabla 9. Afijación proporcional. Segunda fase

3.4.5.9 Síntesis de la elección del diseño experimental

Disciplinas de estudio	%	Número de cuestionarios
Grado Publicidad y RR. PP. H/M	34,17%	27
Grado BB.AA H/M	12,65%	10
Grado Arquitectura H/M	3,8%	3
Postgrado-Doctorado H/M	10,12%	8
G. Comunicación Audiovisual H/M	8,86%	7
G. Publicidad y RR.PP + CAV H/M	13,92%	11
Grado BB. AA. + Arquitectura H/M	5,06%	4
Grado en C.A.V + Multimedia H/M	11,39%	9
	Total: 100%	

Total cuestionarios válidos	**79**

Tabla 10. La muestra

La representación gráfica de la muestra siguiendo el criterio disciplina de estudio será la siguiente:

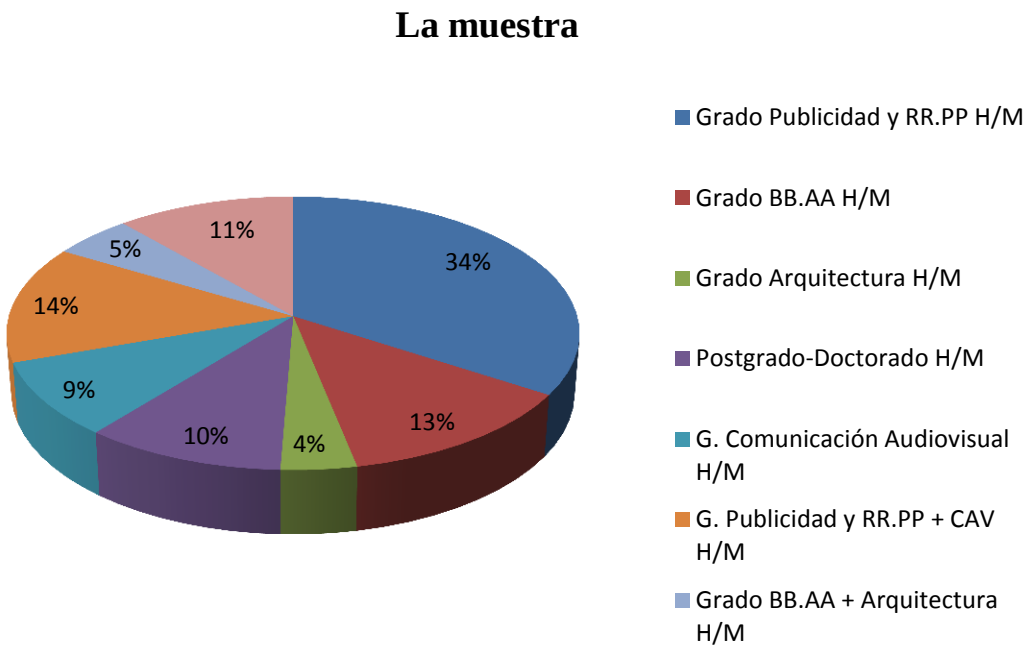


Figura 165. Diagrama sectorial de la muestra

La selección de la *muestra* se produjo de diferentes modos, teniendo siempre en cuenta la diversa tipología de **muestreo**. La naturaleza del ejercicio para la obtención de datos estimó una necesidad y una practicidad, además de una tasación real del coste de cada selección. Una *muestra aleatoria simple* planteaba una solución correcta y relativamente sencilla, pero sin embargo el acceso a ese factor azaroso complicaba el proceso más de lo pensado. *Un muestreo aleatorio sistemático* aún más. Si el acceso al universo era limitado, se presumía dificultoso plantearse una serie de fórmulas donde primeramente fuera necesario conocer los datos reales o el número exacto de estudiantes de todas las disciplinas de estudio (BB.AA, Arquitectura, CAV, Publicidad y RR.PP...), para proceder seguidamente con la asignación numérica de cada estudiante y así comenzar con el ejercicio.

Finalmente se optó por dos modelos de muestreo, aunque modificando ligeramente la esencia pura de cada uno de ellos:

- **Muestreo Aleatorio Estratificado**
- **Muestreo por Conglomerados**

El *muestreo aleatorio* hacía posible que todos los elementos de la muestra tuviesen la misma probabilidad de ser escogidos. Esto planteaba infinidad de problemas debido a las enormes muestras que podrían darse, y por ello final y parcialmente se

recurre al **M. A. Estratificado**. Va a resolver de modo más sencillo el problema de la muestra, con la elaboración de diferentes categorías dentro de la misma para y así poder operar con más fluidez. Se utilizarán criterios sencillos donde se encuentren diferencias y similitudes partiendo de la premisa de que todos los individuos que forman parte de este subgrupo *muestral* presentan características similares de conducta. En esta investigación se propone la categoría "*Alumnos de diferentes facultades / diferentes disciplinas*" (BB.AA, Ccias de la Información o Artes y Comunicación; alumnos de doctorados, Grado Arquitectura, BB.AA, Arquitectura, Periodismo, y Publicidad…).

Lo importante residió en escoger perfectamente el criterio de estratificación.

Más adelante se estima la posibilidad de fusión con otro tipo de muestra denominada **Muestreo por Conglomerados**. En ocasiones la muestra no está compuesta por individuos sino por conjuntos de unidades. Por ejemplo: facultades españolas, facultades Italianas, facultades francesas/ vecinos de Villaverde, de Arganzuela, de Latina… por sí solos funcionan como una unidad independiente.

Este tipo de muestreo abarata muchísimo los costes ya que se escogen las posibles unidades de la muestra y se eligen las que finalmente formarán parte de la investigación.

La diferencia que se encuentra entre este tipo de muestra y la Estratificada es que en la segunda se pretendía la homogeneidad de las categorías y en esta se busca la homogeneidad de las unidades, pero también la heterogeneidad dentro de ellas.



Figura 166. Muestreo por conglomerado y aleatorio estratificado

Muestreo aleatorio estratificado

Se estableció una diferenciación especialmente delimitada de los alumnos de cada disciplina, considerando que sus actitudes, intereses, objetivos, etcétera pudieran ser comunes entre unos y otros.

ESTRATOS
(Estudios)

- Publicidad y RR.PP + CAV
- Comunicación Audiovisual
- BB.AA + Arquitectura
- Publicidad y RR.PP
- Postgrado-Doctorado
- C.A.V + Multimedia
- Arquitectura
- BB.AA

Muestreo por conglomerados

CONGLOMERADO 1
(Universidades Españolas)
- Totalidad de universidades en España

CONGLOMERADO 2
(Universidades C. A. Madrid)
- Totalidad de universidades en la Comunidad de Madrid

CONGLOMERADO 3
(Centros Universitarios)
- Universidad Complutense de Madrid
- Universidad Europea de Madrid

La comparación que se establece en esta diferencia entre centros universitarios ayudó a esclarecer la similitud o disparidad de respuesta entre centro público universitario (UCM) y centro privado universitario (UEM).

Se escogieron estos dos tipos diversos de *muestreo* ya que podría ser positivo para la investigación encontrar perfiles donde la heterogeneidad en la respuesta pudiese ser interesante, ofreciendo la posibilidad a su vez de medir ciertos valores extra e intrínsecos a la propia disciplina de estudio (sensibilidad, manejo del lenguaje, grado de abstracción, grado de madurez, grado de atención, etcétera.).

La ubicación **muestral** situada en dos localizaciones diferenciadas también contenía significaciones cercanas al discurso en sí.

Lo importante no reside en el tipo de muestra que previamente se ha elegido sino más bien en saber aplicar cada una de ellas en el momento adecuado. Es necesario saber cómo funciona las muestras, para así poder controlar cada una de las posibles incidencias que se den en el proceso de selección de las mismas.

Por lo tanto, el diseño que aquí se plantea será el siguiente;

- Características

  - **Ámbito**: Provincial. Se excluyen el resto de las universidades no vinculadas a la Universidad Europea de Madrid y a la Universidad Complutense de Madrid.
  - **Universo**: Alumnos universitarios que se encuentran en activo.
  - **Muestra** (Tamaño**)**: 86 individuos.
  - **Métodos de Muestreo**: Dos métodos: *Muestreo Aleatorio Estratificado* y *Muestreo por Conglomerados*.
  - **Afijación**: Proporcional.

- Desarrollo de la Muestra

  - **Muestreo Aleatorio Estratificado**
  - **Muestreo por Conglomerados**

La primera cuestión que surge alrededor de la muestra es la cantidad de individuos que formarán parte de ella, la **Extrapolación** y su **Elevación.** Finalmente se decide recurrir a la representación de la muestra realizada, discriminando pues su elevación a un ámbito mayor.
No resulta de interés para este estudio el modo de actuar de las imágenes entre los universitarios españoles o artistas españoles. De lo que se trata es de observar una serie de imágenes, su comparación y cruce entre las diferentes variables, además de su análisis. El verdadero fin del estudio es verificar si una de las partículas que componen la imagen puede ser la desencadenante inconsciente de su poética. De ser así la función didáctica establecería una serie de herramientas básicas para la construcción de la misma.
Para poder acceder a los centros universitarios de diferente perfil (universidad de ámbito público / universidad de ámbito privado) y por lo tanto aproximarse al marco muestral se solicitó la colaboración de diversos docentes involucrados en la investigación.
Las diferentes sesiones se produjeron entre Junio del 2009 y Abril 2012.

1) **Muestreo Aleatorio Estratificado**. Se realiza la toma de contacto con varios grupos universitarios escogidos al azar, simplemente contando con un perfil muy definido *(alumnos universitarios de ambos sexos y pertenecientes al Grado de Arquitectura, BB.AA, Arquitectura + BB.AA, Periodismo, Publicidad y RR.PP, cursos de doctorado, etcétera*). Con el fin de agilizar el proceso de tratamiento de los datos, además de su posterior análisis, se escoge este método de muestreo por su sencillez. Se parte del supuesto de que todos los alumnos con las características requeridas se comportarán de modo similar. Por lo tanto el criterio de **estratificación** es la clave que conducirá al éxito del ejercicio.

   Se podría haber tomado como muestra la totalidad de alumnos españoles universitarios (350.000 individuos) y haber realizado 2000 entrevistas, siendo el coeficiente de elevación 350.000/2000 = 175, y entonces haber programado aleatoriamente las entrevista partiendo de este número.
   La dificultad que esto entraña hace que no resulte ni práctico, ni necesario, ni tan siquiera "económicamente" viable (entrevistas que sigan este procedimiento elevan enormemente el coste).

2) **Muestreo por Conglomerados**. Las unidades tomadas para el trabajo de campo fueron: Universidad Europea de Madrid y Universidad Complutense de Madrid (Facultad de Artes y Comunicación, Facultad de BB.AA + Facultad de Ciencias de la Información respectivamente). Ambas universidades funcionan como dos entidades bien diferenciadas. Esto ayudaría a abaratar los costes centrando principalmente la atención en la heterogeneidad de los componentes que formen cada una de las unidades, entendidas como entidades independientes dentro de las unidades cerradas y creadas a priori.

La totalidad del procedimiento o protocolo de actuación, en cuanto al diseño de la investigación se refiere, pretendió dotar de formalismo y objetividad, además de rigor y enriquecimiento al trabajo de indagación.

Muchas fueron las carencias que se observaron en el proceso, probablemente debido a la inexperiencia del observador y del analista de los resultados, sin embargo existe una realidad que versa en torno a la poética de la imagen fotográfica, que deja entrever unos datos cuantificados, extrapolados e interpretados capaces de ofrecer un conocimiento extra, seguramente jamás antes realizado y referido a la necesidad de proteger el proceso inicial del proyecto fotográfico y la similitud que de modo intrínseco posee con la conformación del discurso lingüístico

4.1 Ejercicios piloto. Previos

Antes de diseñar minuciosamente el experimento y la metodología definitiva que se aplicó al trabajo de campo para poder así verificar las hipótesis, se realizaron diversas pruebas experimentales a modo de boceto y con el fin de poder anticiparse ante imprevistos. Estos fueron:

- Ejercicio *Cabeza de turco*
- Ejercicio *Origen de la creación artística. Localización del adjetivo*

Tras estos dos ejercicios se derivó el experimento que vertería finalmente los datos relativos al adjetivo:

- Trabajo de campo 1. Análisis de contenidos

Y tras éste se motivaron otra série de ejercicios útiles para posibles y futuras líneas de investigación, manteniendo un modus operandi de mayor rigor cientéifico pero sin validez para las conclusiones vertidas en esta tesis doctoral:

- Trabajo de campo 2. Ciencia matemática y fotografía

Se procede por lo tanto a la descripción de cada uno de ellos;

4.1.1 Ejercicio 1: Cabeza de turco

En este ejercicio o propuesta lo que se intenta es poner a disposición de los alumnos la abstracción de conceptos en un contexto determinado, permitiendo la explicación previa y bajo la supervisión del docente, que interpreta el rol de máxima autoridad y es conocedor del juego al que se están sometiendo.

Simulamos un espacio creador y el procedimiento que se debería seguir siempre que quisiéramos obtener como resultado la poesía implícita. Sin embargo, invertimos los pasos individuales, es decir, comenzaremos desde el final o con el discurso que deseamos que perdure en las mentes de los espectadores. Una vez encontrado, aunque en este caso será ofrecido por el docente en forma de síntesis lingüística, como “cabeza de turco”, el alumno usará sus propias herramientas de significación para obtener como resultado la materialización visual de un concepto reconocible, como es *cabeza de turco*, y con un significado muy concreto: “Persona a quien se achacan todas las culpas para eximir a otras” (RAE, 2010).

Se comportaría como si de una ecuación matemática se tratase;

Es decir, si A+B=C entonces B+A=C C-B=A C-A=B (según la propiedad conmutativa).

Por lo tanto;

A=Herramienta 1 de significación

B=Herramienta 2 de significación

C=Herramienta 3 de significación

D=Cabeza de turco

A+B+C=D

Para este primer acercamiento que podría representar la parte mínima de creación adjetival nos vamos a focalizar en un grupo de estudiantes del grado de Comunicación Audiovisual, Publicidad y RR.PP y Periodismo, a quienes se toma como referencia para observar sus resultados.

Los estudiantes recibieron de manera fortuita, y sin saber que formarían parte de un trabajo de investigación, unas indicaciones previas antes de la confección y creación de una imagen fotográfica, además de la herramienta necesaria para la captura: cámara fotográfica DSLR o de PASO UNIVERSAL (35 mm). Era requisito imprescindible un conocimiento del uso y manejo de la cámara, su previa configuración, además de los objetivos necesarios para la captura.

Estas indicaciones serían breves, concisas y sin lugar a ambigüedades. Se presenta el ejercicio explicando que la imagen fotográfica simplemente deberá cumplir un requisito: poseer un solo significado de cara al espectador. Es decir, se llegaría a él por unanimidad y nunca se le daría más de una definición. En este caso sería la respuesta definitiva de todo el que lo observase; CABEZA DE TURCO.

(Ver anexo 9.3 para los resultados obtenidos).

Conclusión final: se puede observar cómo al alumno le costó verdadero esfuerzo entender el propósito del ejercicio. Incluso desistiendo en buena parte de los casos, debido a la frustración que provocaba la inexistencia de la verdad. En este caso la denominación única CABEZA DE TURCO.

Llegaron incluso a pensar que se trataba de una especie de puzle que no les llevaría a ningún lado y simplemente buscaba ponerles a prueba ante la dificultad del concepto.

La realidad es que tras llevar a cabo el ejercicio se consideró la realización del mismo ejercicio pero comenzando desde una perspectiva más sencilla, como podía ser simplemente un solo término. Por lo que se aplicó el mismo procedimiento de actuación. Se les ofreció las mismas pautas para la creación, pero siguiendo esta vez un código aún más estricto: nunca se alejarían del término propuesto.

La forma paradójica de actuación por la que aún sabiendo cuál sería el resultado jamás llegarían a él supuso una homogeneidad bastante paralela entre todos los trabajos ofrecidos. Pocos fueron los que se saltaron la norma estética establecida, para permanecer en el concepto.

La búsqueda que abundó fue siempre la misma y en dos vertientes similares; la designación de **cabeza + turco = cabeza de turco** y el concepto en sí: pagar injustamente por un acontecimiento ocurrido aunque no realizado por quien cumple el castigo.

Existió una complicación que tal vez sea reseñable; los alumnos extranjeros se vieron bastante impotentes ante la dificultad de entendimiento. Por ello es indispensable el manejo de la lengua como forma necesaria en la realización del ejercicio. O tal vez recurrir a frases universales. Esto dependerá siempre del alcance que le queramos dar.

4.1.2 Ejercicio 2: Origen de creación artística. Localización del adjetivo

El propósito del ejercicio reside en la importancia de la creación fotográfica a través de la fase previa, donde comienza el verdadero trabajo de reflexión del autor.

La verdadera esencia de la investigación pretende un formalismo aplicable a una disciplina artística como es la fotografía, en el que se impondrán normas de actuación que garantizarán cierta poética premeditada. Para ello primero se debe conocer el fín poético, seguido del significado que se pretende ofrecer y por último se debe adquirir la fórmula que más se acerque a lo que se busca. La verificación de las hipótesis que aquí se proponen servirán, en caso de que se cumplan dichas premisas, como punto de partida para la construcción poético-visual. Por ello es que en el segundo ejercicio piloto se persigue la obtención de las posibles incidencias en aras de evitarlas en el futuro y definitivo trabajo de campo.

En este simple experimento se trató de evaluar el nivel de abstarcción de los alumnos universitarios del primer curso a través de un básico concepto. Fue tan sencillo como emitir un concepto y ellos debieron de materializarlo con una máquina fotográfica.

Es necesario alertar de la escasa calidad de las imágenes. Los alumnos no disponían de conocimientos en fotografía ni del tratamiento de los ficheros digitales. Esta fue una de las razones subestimadas que sin embargo sirvió para determinar que los futuros experimentos se realizarían sin cámara física (de ahí la elección del análisis de contenido que más adelante se apreciará), o con la garantía del perfecto uso de la cámara fotográfica por parte de aquellos que realizasen el ejercicio.

La explicación del ejercicio al inicio resultó ambigua, por lo que se vertió un ejemplo. Siendo este;



En este caso tan sólo se podría ofrecer una definición. No se dio la posibilidad de continuar con alguna característica que lo definiese, que lo catalogara, que lo enumerara, etcétera. Se llegó así a una conclusión; el colo negro.

Procedimiento del ejercicio:

Se ofreció un tiempo cerrado (25 minutos) del que el alumno, dispuesto en grupos de dos o tres miembros, dedicó 5 de ellos al "brainstorming" o "lluvia de ideas" , para así evitar la improvisación e ir directo al grano. Reservó 3 minutos a la configuración de la cámara fotográfica (calidad o formato de la imagen JPEG, para su rápida visualización sin tratamiento previo). Y los restantes 17 minutos fueron para la captura de la imagen.

Los resultados fueron los siguientes;

Grupo 1: "Oscuridad"



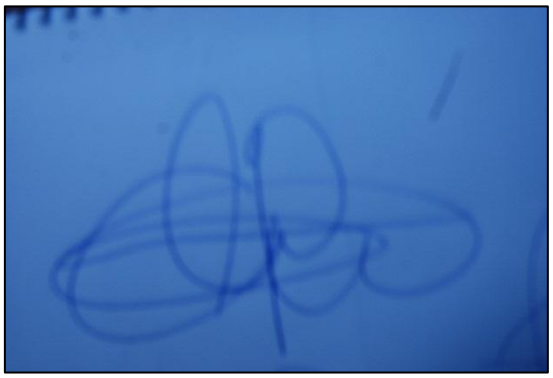
En este caso se propuso la posibilidad de dejar entrever un poco de detalle para llegar precisamente al resultado de la definición "Oscuridad". Encontramos la poética reiteración "la negra oscuridad", aunque en este caso fue la única descripción extra que los alumnos fueron capaces de encontrar.

Grupo 2: "Madera"



Todos llegaron por unanimidad a la relación directa de un único significado, aunque no verdaderamente cierto. La madera puede ser veteada, clara, oscura, etcétera. En este caso, sin embargo, nadie fue capaz de disparar otra serie de definiciones a parte de la denominación directa.

Grupo 3: "Firma"



En este ejemplo no se pudo ni tan siquiera vislumbrar la verdadera esencia del ejercicio, que residiría en la palabra definitoria. Se denomina "firma", pero la realidad es que técnicamente encontramos errores que llevarían a otra lectura simplemente vinculada con la temperatura de color. El desenfoque añade a su vez otras definiciones extras como "firma desenfocada".

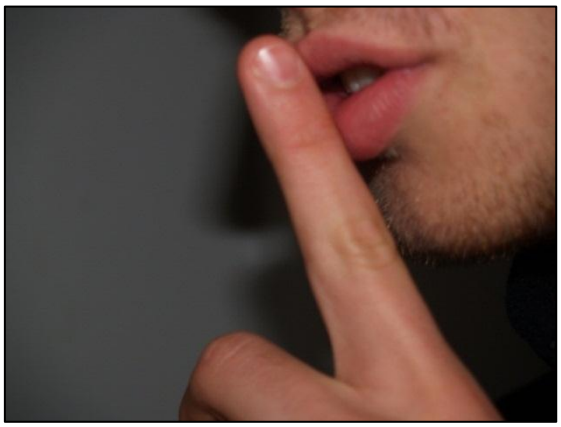
Claramente en este ejemplo todos los alumnos estuvieron de acuerdo en que no cumplía las expectativas del ejercicio.

Grupo 4: “Naranja”



Se pretendió retroalimentar el doble significado fruta naranja/color naranja, aunque sorprendentemente se encontraron además “naranja partida”, “mitad”, “sombreada”…

Grupo 5: “Silencio”



Curioso ejemplo, que sí fue capaz de captar ligeramente la esencia del ejercicio, ya que todos los estudiantes acudieron a un mismo título, pero una vez más podría haber contenido muchos más significados que sin embargo fueron omitidos o pasaron desapercibidos.

Grupo 6: “Minusválido/Señal”



Remite a la simbología “minusválido”, pero requiere un doble análisis. Simplemente por su cualidad cromática ya nos hace entrever una doble intencionalidad; “minusvalía azul”.

Es cierto que es una imagen icono creada para el mismo propósito, pero los alumnos no la consideraron aceptable.

Conclusión final: La ejemplificación previa del “color negro”, tal vez infirió demasiado en la imagen creada. No fueron capaces de identificar correctamente

concepto y color, aunque tampoco conseguir resultados óptimos en general. Sin embargo, hubo acercamientos que tal vez podrían haberse mejorado con el fin de obtener el resultado óptimo.

Los dos ejercicios pilotos se caracterizaron por una base significativa de escaso nivel pero fundamental para el diseño del verdadero trabajo de investigación donde se recabaron todos los datos que han conducido a una verificación de la hipótesis.

4.1.3 Trabajo de campo1. Análisis de contenidos

(Ejercicio realizado en diversas sesiones durante los años 2010, 2011 y 2012)

Tras revisar una serie de ejercicios pilotos que ayudaron al investigador a determinar el diseño final del experimento, que sirvieron de soporte y primer acercamiento al modo de proceder de la labor de investigación, se consiguió establecer un modelo basado en la experiencia metodológica capaz de estudiar el comportamiento de los individuos frente a una serie de estímulos. De apariencia sencilla y sin embargo considerado uno de los métodos de mayor riqueza en cuanto a datos se refiere, el **análisis de contenidos** es el escogido para verter los datos necesarios que más adelante fueron tratados, analizados y capaces de determinar ciertos postulados referidos a las conclusiones obtenidas a través de la cuantificación de los mismos. Este tipo de análisis contempla a su vez el *análisis del discurso*, que establece una estrecha relación con la cualificación de los datos o con las técnicas comúnmente denominadas cualitativas, mientras que el de contenidos mucho más cercano a la cuantificación de los resultados.

La relación de ambas técnicas es necesaria para una correcta lectura de los cuestionarios preparados en dicho ejercicio de investigación. Mientras la acumulación de datos numéricos correspondió al análisis de contenidos, la interpretación de los porcentajes en este caso fue asumido por el análisis del discurso y las técnicas cualitaticas que así lo rigen.

Se diseñó y predeterminó un sencillo cuestionario, donde su clásica apariencia se debió a la importancia que el investigador quiso enfatizar para una correcta validez de los datos. La presencia de ejercicios dificultosos podía conducir a equívocos poco interesantes para cualquier trabajo de investigación, pero aún más para aquellos que por su extensión habrían entorpecido la recogida del material.

El fin último de esta tesis doctoral consiste en encontrar un vínculo directo entre el adjetivo tradicional, entendido como una de las categorías que el lenguaje posee, y el adjetivo de la imagen fotográfica, entendido a su vez como un símbolo oculto pero capaz de crear significados a través de la disposición de los mismos. Dicho resultado se presume en forma de estructura o figura retórica, por ello en el caso de cumplirse este postulado se estaría frente a un claro ejemplo de paralelismo entre el lenguaje escrito y el visual. La esencia básica de las hipótesis aquí reside.

Para agrupar el objeto de estudio y finalmente coordinar todos los elementos que debieron ser resueltos tras la recogida de las informciones vertidas en el cuestionario que se presenta como prueba definitiva y objetiva, primeramente deberán ser especificados:

- **Muestra**. Los datos serán vertidos tan sólo por alumnos universitarios y estudiantes de doctorado o postgrado. Todos ellos diferenciados por su grado de especialización. A través de estos se podrán reconocer los datos como representativos de una sociedad de mayor amplitud
- **Tamaño de la muestra**. Se aplicó a 86 personas de los que fueron finalmente 79 considerados válidos.
- **Universo**. Serán estudiados los primeros diez premiados del siglo XXI en el festival de fotografía PHotoEspaña (2000-2009). Los alumnos contemplaron 20 imágenes correspondientes a los diez vencedores del certamen. PHotoEspaña es considerado un festival con una repercusión importante entre los fotógrafos nacionales e internacionales. Se premia la trayectoria profesional de mayor cercanía a las artes visuales.

La presencia de ciertos iconos identificadores del ejercicio son los encargados de dar el carácter indagador necesario. En este caso se encuentras bien diferenciados en varias categorías:

- **Encabezamiento identificador**. *Análisis de la imagen fotográfica. Estudio de investigación*. Es citada la acción a realizar y el fin investigador.
- **Ubicación de partida**. El responsable del experimento que en este caso se trata del departamento al que se conecta dicho ejercicio *Departamento de didáctica. Facultad de Bellas Artes.*
- **Institución sustentadora**. *Universidad Complutense de Madrid.* Aporta credibilidad y seriedad.
- **Variables de control**. Son las características o rasgos de la muestra, susceptibles de ser cruzados entre sí con el fin de encontrar las teorías referidas a ellos mismos. En este caso serán considerados la edad, el sexo, la disciplina de estudio y el curso de de los componentes participantes.
- **Identificación**. De carácter anónimo. No relevante para la confección de postulados.

Una vez resuelta la primera fase del ejercicio (identificación de cada uno de los *items* que lo describen) se procedió al protocolo de actuación del conductor del ejercicio, para ello se realizó con el apoyo de una presentación consensuada en la que se especificaba el modo de compilar el cuestionario. Esta fue la siguiente:



Figura 167. Configuración ejemplificada del modus operandi del análisis

El carácter neutral del líder del ejercicio en primerísima instancia se dirigió al alumnado en las diversas sesiones del mismo modo y sin dejar entrever cualquier ápice de subjetividad. A su presentación formal le siguieron una serie de tres diapositivas en la que primero se especifica el modus operandi, segundo se mostraba una imagen cualquiera y tercero una ejemplificación de la ejecución del análisis. Las imágenes fueron veinte, dispuestas en pares aunque dato aún desconocido por los participantes. Las impares fueron denominadas *altamente simbólicas* y las pares *sutilmente simbólicas*. Esta diferenciación pudo también verter muchísimas informaciones con respecto a la muestra.

El ejercicio se vió determinado por el factor temporal. Cada imagen se contempló en un periodo de tres minutos cada una de ellas. En este lapso de tiempo el alumno debió observar y materializar a través del discurso escrito las conclusiones que había extraido, en cuanto a significación se refería.

Una vez transcurrido el tiempo del ejercicio en su totalidad, es decir 60 minutos (3min. x20) el conductor del experimento se dirigió a ellos, planteó algunas cuestiones referidas a las imágenes y a su naturaleza. Tras un debate de 20 minutos se desvelarían todas las espectativas de la investigación.

4.1.4 Justificación

Se pretenden fines relativos a tres grandes áreas:

1. Alternativa docente

2. Herramienta de aprendizaje

3. Eficacia en la producción artística

La necesidad de encontrar un sistema alternativo que ayude al docente especializado en la materia de fotografía se ha convertido ya en una realidad y además requiere de una perspectiva diversa a las ya conocidas, para así encontrar las herramientas capaces de acelerar el proceso de creación. La primera de las justificaciones versará en torno a la idea de enriquecer los recursos que el profesor posee y así dotar al sistema educativo de una posibilidad más, que asume cierto grado de abstracción por parte del alumno durante el proceso de entendimiento de la obra fotográfica y por lo tanto también de la suya propia. De verificarse la premisa que en este ejercicio se asume y que contempla al adjetivo como motor desencadenante de la poética visual, se estaría aportando una clave aplicable tanto para descifrar el mensaje implícito de la imagen como para construir universos de significación a través de la fotografía.

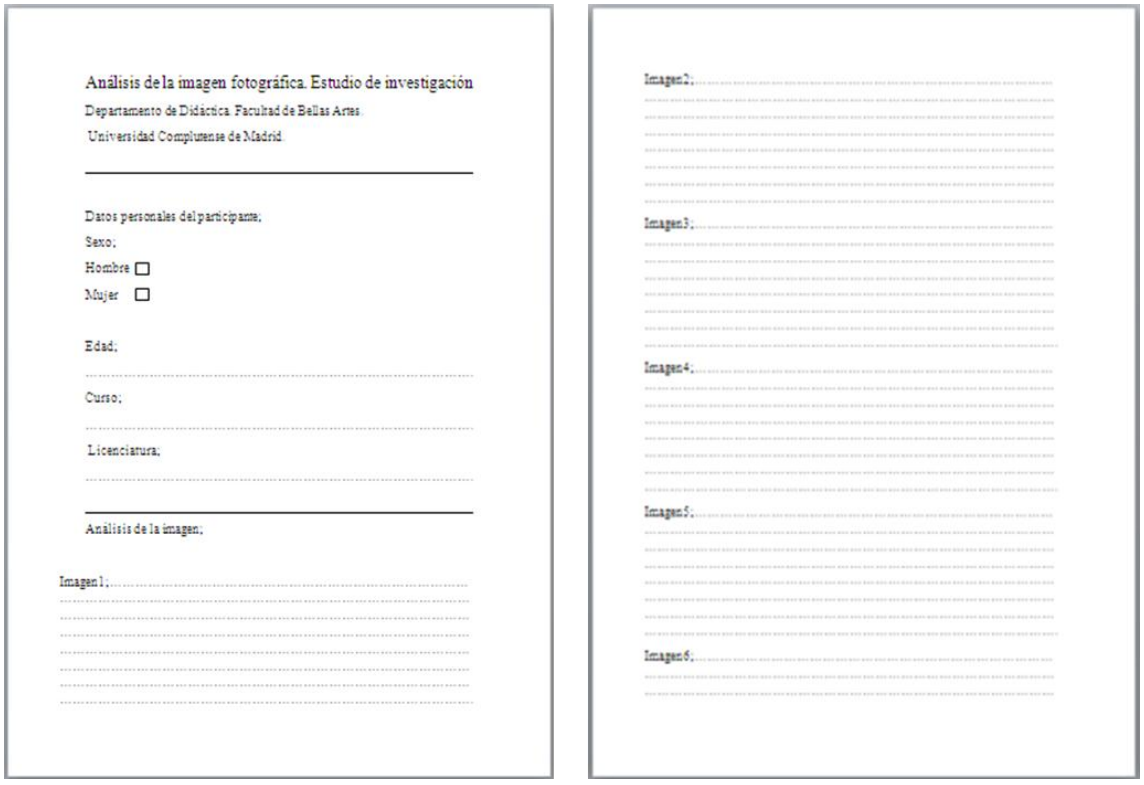
El tradicionalismo de las artes requiere una profunda revisión y los parámetros que regían la pintura (por ser considerada el arte visual más cercano a la fotografía) hoy ya no tienen el mismo sentido. Las imágenes precisan un matiz de mayor simbolismo y connotación para de este modo contar con el beneplácito del público capaz de reconocer la habitual superficialidad de la misma, causante del rechazo como consecuencia.

4.1.5 Modelo de cuestionario

Se va a proceder a la descripción del cuestionario realizado y a las razones de las informaciones precisadas. Se puede observar como el cuestionario presenta el experimento y su naturaleza indagadora, seguido de la ubicación en la institución que le representa. La primera categoría concluye para dar paso a las variables de control. A través de éstas se establece una estrecha relación entre las hipótesis planteadas y las conclusiones.

La presentación de las veinte imágenes correspondieron en orden y en numeración en el cuestionario entregado. Cada imagen fue nombrada a través del

número que ocupaba y en un periodo de tres minutos se debió confeccionar el entendimiento y el supuesto signiicado suscitado.



Análisis de la imagen fotográfica. Estudio de investigación

Departamento de Didáctica. Facultad de Bellas Artes

Universidad Complutense de Madrid

Datos personales del participante:

Sexo:

Hombre ☐

Mujer ☐

Edad:

Curso:

Licenciatura:

Análisis de la imagen:

Imagen1:

Imagen2:

Imagen3:

Imagen4:

Imagen5:

Imagen6:

Figura 168. Modelo de cuestionario. Trabajo de campo

4.1.6 Evaluación

Una vez finalizadas todas las sesiones pertinentes y preestablecidas se debió proceder a la extracción de los resultados cuantificados y a la interpretación de los mismos. El modelo que se ideó consisitió en un método sencillo aunque dotado de una costosísima labor de contabilización manual por parte del investigador.

Las diversas sesiones realizadas desde enero del 2010 y finalizadas en abril 2012 vertieron una infinita cantidad de datos que debieron ante todo someterse a un proceso de análisis a posteriori. Por ello en primera instancia el procedimiento consistió en la extracción de todos y cada uno de los adjetivos presentes en cada uno de los análisis de contenidos realizados por los encuestados o participantes en el experimento visual. La suma total de todos los adjetivos presentes alcanzaron la cifra de 3998 en la totalidad de los 79 test válidos para el ejercicio.

La fase que siguió fue la confección de una tabla de figuras retóricas concretas donde a través de un adjetivo se capturase la esencia de la misma. Un ejemplo de ello

podría ser **hipoérbole = exagerado**. Todo aquel que esté familiarizado con éste término puede cerciorar cierta premisa ofrecida. Por lo tanto un elemento *exagerado* podría dar explicación a la esencia de la *hipérbole*. La tabla se dispuso según una clasificación vertida por el catedrático Francisco García García y subdividida según la naturaleza retórica (figuras de permutación, sustitución, supresión y adición).

Una vez establecida la tabla con cada una de las figuras retóricas y el adjetivo + todos sus sinónimos que remitiesen directamente a la esencia del recurso estilístico se procedió a la comprobación de la presencia de los adjetivos enumerados en la primera fase y pertenecientes a los cuestionarios realizados. De este modo se pudo comprobar también cuánto era el porcentaje de adjetivos vinculables a las figuras retóricas.

La enorme sorpresa fue encontrarse que esos casi 4000 adjetivos se habían convertido en 7.234 figuras retóricas. Casi se había duplicado la presencia adjetival debido a que un adejtivo podía vincularse a más de una figura retórica como era el caso de la palabra contrario conexionada a los recursos **Antítesis**, **Antonimia** y **Antonimias**.

Estas 7.234 figuras retóricas emergidas de la esencia adjetival correspondieron no sólo a un número de personas enfrentadas al ejercicio de análisis, sino más bien aportando una serie de informaciones referidas a su sexo, edad, curso universitario y disciplina de estudio. A través de estos se pudieron estimar infinidad de porcentajes resultantes del cruce de variables. (Véase Anexos)

4.2 Trabajo de campo 2. Ciencia matemática y fotografía

(Ejercicio realizado el 4 y 8 de Noviembre 2011)

Análisis de los diferentes MODELOS utilizados:

MODELO 1

Herramientas del investigador:

- Temporizador o cronómetro
- Cuaderno de notas para medir impresiones
- Proyector de imágenes
- Presentación PPP (Power Point Presentation)

- Cuestionario impreso previamente confeccionado
- Listado de comentarios para continuar con el protocolo

En primer lugar cabe decir que en esta tarea verdaderamente se ha observado una evolución muy interesante en cuanto a la madurez del ejercicio y a los resultados obtenidos con respecto a la abstracción contenida en el mismo, además del novedoso punto de vista que los componentes de las muestra apuntaron.

Partes del ejercicio

El ejercicio es la conclusión a una serie de pensamientos que pueden resultar curiosos para todos aquellos investigadores que se sientan apasionados por la creación artística y el misterio que esconde. Se puede ser capaz de recurrir a la espontaneidad, a la inspiración repentina que aparece cuando uno más se lo espera, pero ¿por qué no plantearse que pudieran existir unas herramientas para motivar este proceso, que verdaderamente poco tiene que ver con el poder divino, o definir a través de dispositivos concretos la ayuda que podría significar en la elaboración del producto creativo?

Precisamente esta es la esencia más importante del ejercicio que aquí se plantea a través de estructuras tan conocidas y asimiladas desde temprana edad.

Por lo tanto se va a proceder a la designación de las secciones que forman parte del ejercicio, para una correcta comprensión del lector, que además es transferible a todas aquellas personas que formaron parte del experimento.

En primer lugar se diseñó un modelo que a priori contemplaba la organización y perfección del cuestionario, se consideró el factor "atención" por parte del alumno para el desarrollo correcto, además de la evolución *in cresciendo* durante el proceso de ejercitación. Se planteó el siguiente:



Figura 169. Configuración y apariencia. Acción alternativa en el aprendizaje de disciplina artística

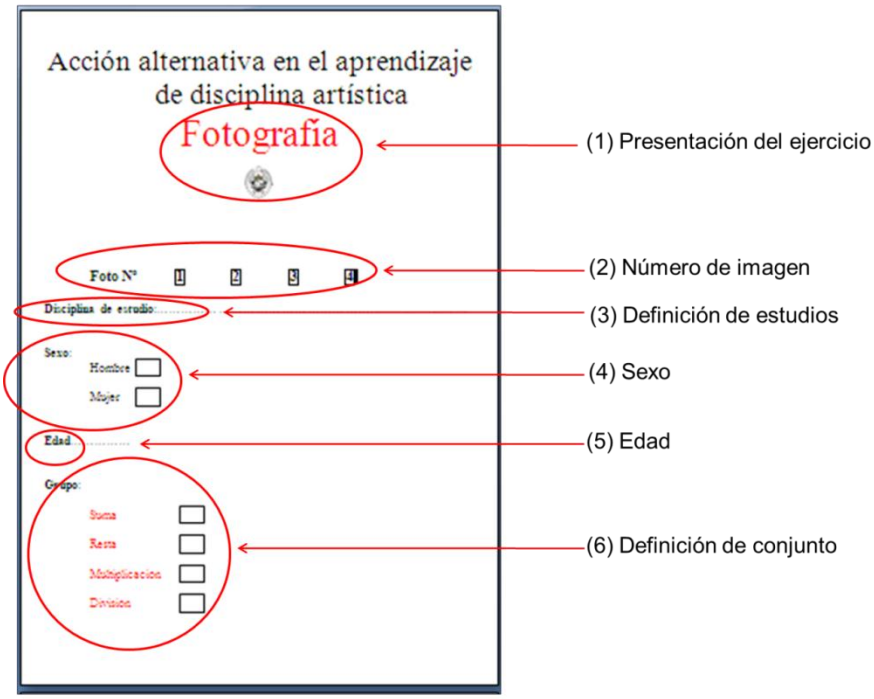


Figura 170. Cuestionario para la acción alternativa en el aprendizaje de disciplina artística

La apariencia del primer modelo consistía en un cuestionario compuesto por cuatro páginas. La primera incluye la presentación del proyecto, la organización y la materia preponderante principalmente (1). De este modo el alumno analizaría bajo una influencia visual encabezada por el área de fotografía.

Se darían cinco variables susceptibles de análisis:

(1) Las imágenes se ofrecieron durante un periodo de tiempo limitado (10 min.).

Es necesario considerar su **numeración** y **orden** con el fin de atender la evolución del ejercicio de principio a fin y según la atención expuesta en cada uno de los integrantes de la muestra.

(2) La carrera universitaria que están realizando podría influir en la **educación** visual que poseen y en la madurez intelectual, caracterizada como antes se ha visto a través del adjetivo como arma primordial del análisis. Existirán disciplinas más enfocadas hacia esta clase de ejercicios y otras que jamás se habrán enfrentado a este tipo de experimentos.

(3) Determinar si son hombres o mujeres los integrantes del grupo podrá verter datos muy consistentes sobre quiénes son aquellos que acumulan mayor número de registros dependiendo del **sexo** que los define.

(4) La **edad** representa también un dato muy real sobre las franjas más o menos sensibles.

(5) Y finalmente aquí reside la novedad del estudio. La conformación de grupos según la **forma matemática** que adquirieron al azar cada uno de los integrantes será aquello que marcará el ejercicio.

Estos datos serán rellenados por cada grupo, ya que es necesario explicar que la constitución de los mismos se realiza tomando como muestra la totalidad de los alumnos. Una vez se determina el número total de miembros que formarán parte del análisis de contenidos se lanza la pregunta de ***¿cuántas personas poseen conocimientos en la técnica fotográfica?*** Una vez respondida, estos funcionarán como representantes del grupo y sin conocer la verdadera finalidad del experimento. Si son más de uno se tratará de asignar el mismo número de representantes a cada grupo.

Se forman, acto seguido, los cuatro grupos que coinciden con las cuatro formas básicas de la ciencia matemática: **suma**, **resta**, **multiplicación** y **división**, y cada conjunto contendrá el mismo número de componentes (siempre se tenderá a ello, aún si la partición no puede ser exacta.

Y entonces se ofrece la explicación del *modus operandi* (se muestran las siguientes diapositivas de la explicación del experimento y de cómo responder):

Diapositiva 1:

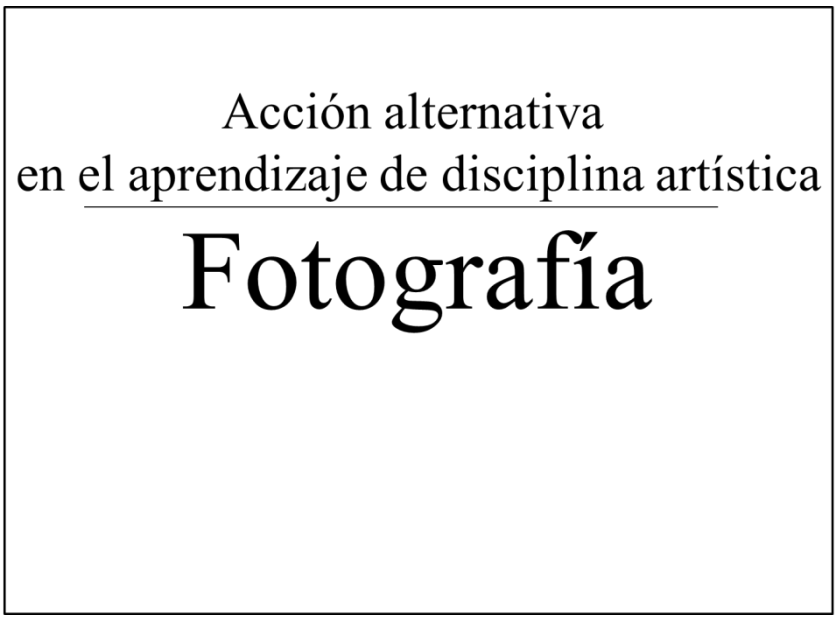


Figura 171. Diapositiva 1

Se presenta el producto. Se observa la organización que lo convoca e incluso se presenta al investigador para dar una breve descripción del ejercicio (las pautas de actuación son siempre las mismas y los comentarios al respecto también. No seguir un

mismo protocolo de actuación podría resultar peligroso por el efecto en el resultado). Será por lo tanto bien explicado cómo y de qué manera actuar

Diapositiva 2:

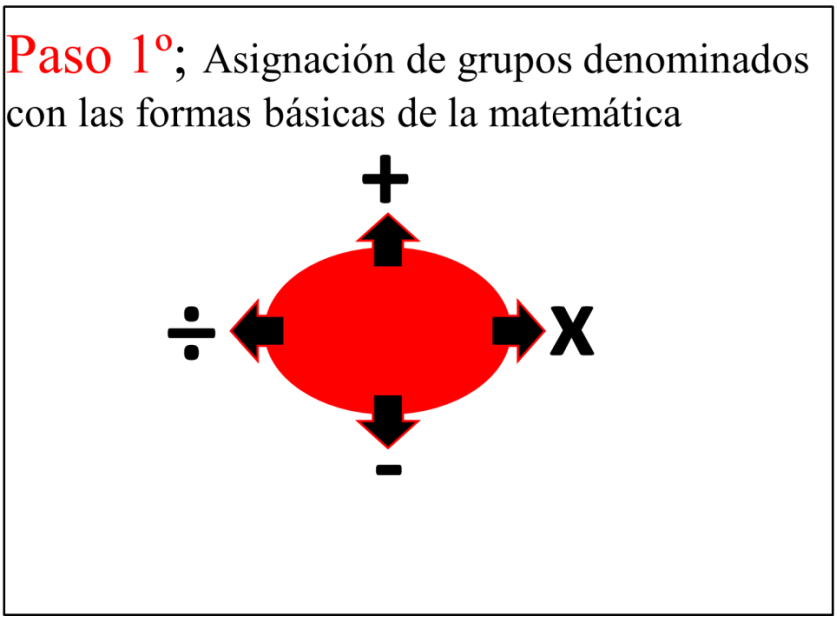


Figura 172. Diapositiva 2

Se expone la denominación de cada uno de los conjuntos que participan en la práctica "Acción alternativa en el aprendizaje de disciplina artística". Se considera la abstracción del ejercicio de análisis y se procede con la explicación previa a la actuación y ejecución.

Diapositiva 3:



Figura 173. Diapositiva 3

El segundo paso expresa el modo de distribución de los participantes. Cuatro serán los grupos repartidos aleatoriamente (suma, resta, multiplicación y división). Se hace especial hincapié en el punto de atención del ejercicio según el grupo matemático correspondiente. Toda la atención deberá girar en torno a la forma específica y no desviarse.

Diapositiva 4:

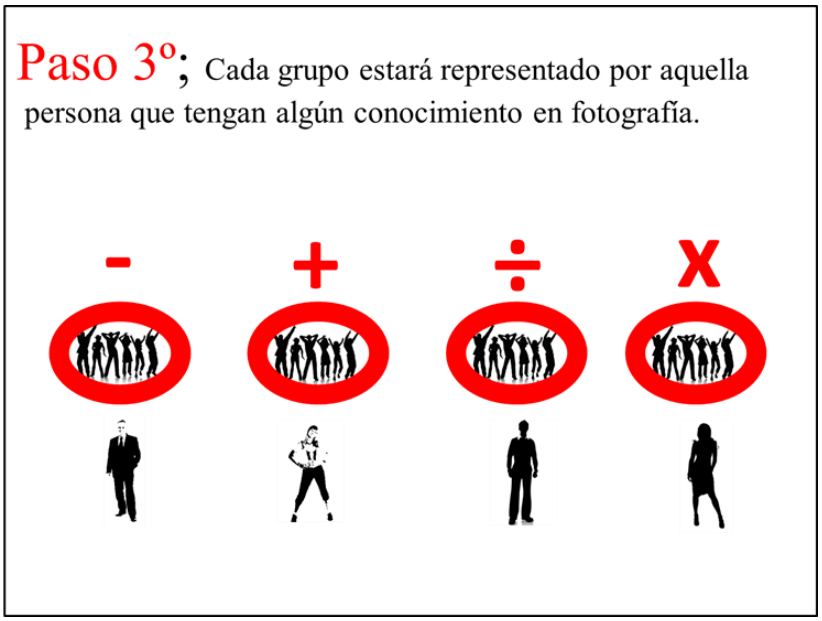


Figura 174. Diapositiva 4

La representación del grupo por medio del sujeto conocedor de la técnica fotográfica tiene una doble significación. El ejercicio deberá estar liderado por una persona experta en el poder visual, de la imagen y de la técnica que esconde. El método científico podrá ayudar a dar pistas cercanas a las ciencias exactas y al origen que vio nacer a la fotografía. Es necesario que el grupo entienda que la figura de este experto sirve para aportar un matiz más científico y tecnológico del que puede ofrecer un desconocedor de las ciencias visuales.

Diapositiva 5:

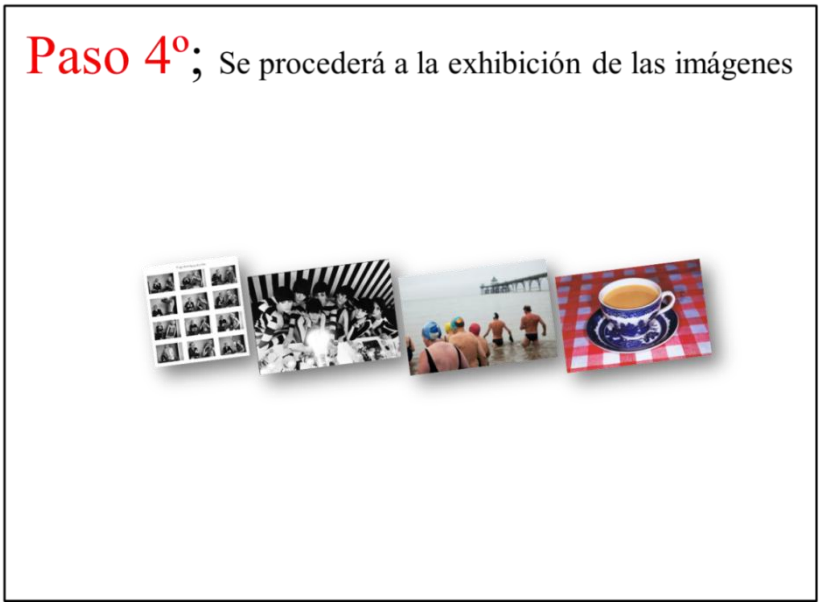


Figura 175. Diapositiva 5

Se expone el procedimiento científico de respuesta. La división en partes que contendrá el ejercicio será un misterio para el alumno que se expone al trabajo de campo. Se irá desvelando lentamente y de modo gradual a medida que avance el cuestionario o analizador de imágenes.

Esta diapositiva se muestra velozmente para no dar pistas, pero sí para observar la apariencia de la imagen. De este modo se analiza de modo global y sin ocultación de la verdad.

Contiene cuatro páginas que incluyen:

1. Variables de estudio

2. Primera cuestión antes de comenzar el visionado de imágenes: ¿Qué es la fotografía? A continuación se pedirá la búsqueda de la figura del grupo en la imagen y el posible planteamiento de hipótesis.

3. En la tercera página se demanda el segundo punto de vista tras realizar el ejercicio sobre el nuevo conocimiento adquirido tras la discusión y la exposición de los diferentes puntos de vista de los componentes. En un primer ejercicio piloto se observó la reiteración de esta pregunta en un momento donde seguramente no se observa aprendizaje alguno. Por ello se suprime para el segundo modelo planteado.

4. Se enumerarán los 3 comentarios más interesantes planteados.

Diapositiva 6:

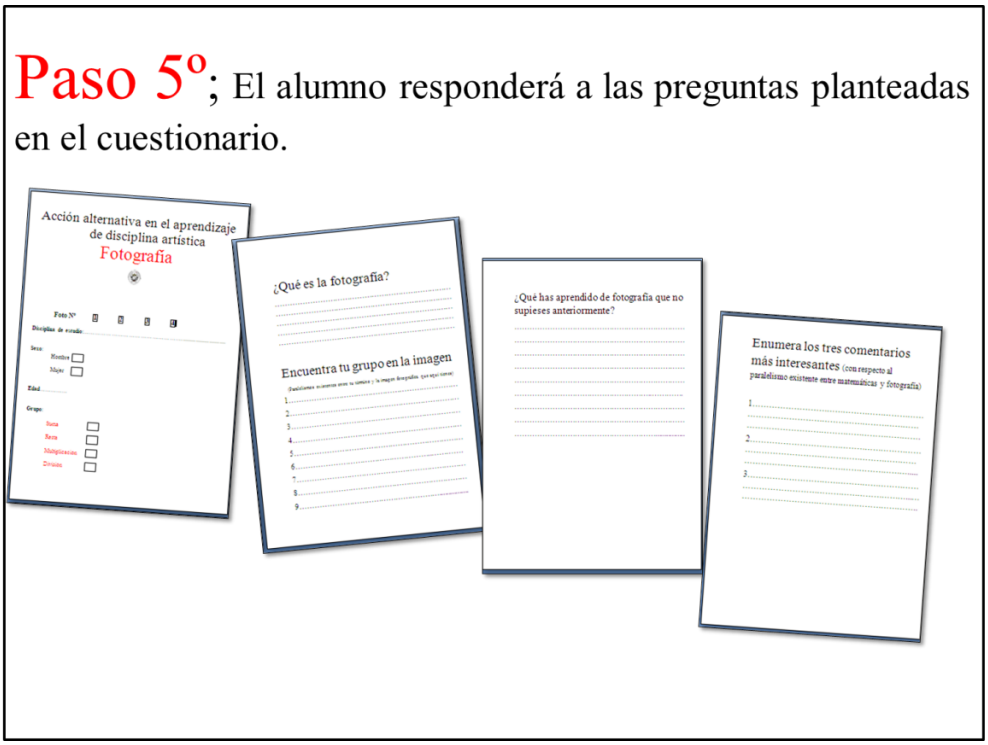


Figura 176. Diapositiva 6

En esta diapositiva no existe un detenimiento alguno ya que contiene un carácter más interesante para los evaluadores del ejercicio que para los propios representantes de la muestra. Se expone que la abstracción del concepto visual podrá llegar a extremos aún desconocidos del punto de vista novedoso y del futuro análisis de la imagen. Además se presenta la tesis de que es posible encontrar parte de algo en el todo y viceversa.

Se manifiesta que el propósito del ejercicio reside en la lógica de lenguajes y no tanto de las ciencias. La ciencia se esconde en el estigma de la racionalidad metódica y de la escasez de recursos espontáneos, pero por ello se desea poner en entredicho todo aquello que está ya predeterminado.

La ciencia matemática contiene una lógica idéntica a la que maneja la fotografía ya desde sus orígenes y sus adentros, hasta en la concepción y la reflexión que se pretenda dar en la composición de su forma estética y estática.

Se busca por lo tanto la construcción metódica y formalista de la composición visual. Pero se pretende aún más el encuentro del analista con el propio lenguaje ya conocido y analizado; las formas básicas de la matemática.

Diapositiva 7, 8, 9 y 10 (Imágenes 1, 2, 3 y 4). Se procede pues a la exposición de las cuatro imágenes.

- **Duración del visionado: 10 minutos por imagen**





Imagen 216. *Cavafy Cheats Playing Strip Poker.* Adaptado de Duane Michals.

Imagen 217. *Qui êtes vous Polly Maggoo.* Adaptado a largometraje de W. Klein, 1966. Recuperado en mayo, 2013, http://www.youtube.com/watch?v=Y34uDNzkYDk





Imagen 218. Swimming in the Severn Estuary. Adaptado de M. Parr, 2009. Recuperado en mayo, 2013, http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&STID=29YL53FHCGSN

Imagen 219. GB. England. Sand Bay. Adaptado de M. Parr, 2009. Recuperado en mayo, 2013, http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL5357TF

Figura 177. Batería de imágenes para el análisis visual

Tras finalizar el visionado, cada grupo matemático se transforma en una de las imágenes proyectadas. Es decir, el grupo **suma** será el encargado de evaluar la imagen de Duane Michals, el grupo **resta** evaluará la imagen de William Klein, **multiplicación**

se encargará de la tercera imagen, de Martin Parr, y el grupo **división** de la cuarta imagen del plato, también de Martin Parr.

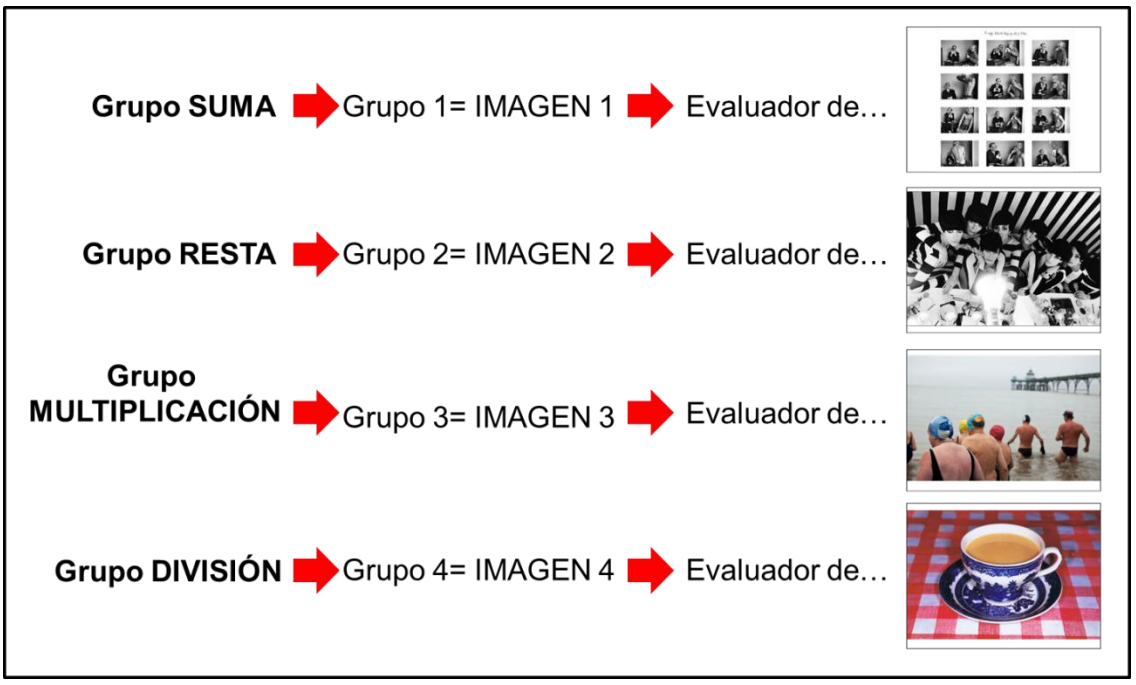


Figura 178. Denominación grupal

Los grupos recogerán las diferentes apreciaciones que contiene cada imagen respecto a las cuatro formas matemáticas, por ello es que cada uno de los grupos recibirá de su imagen a evaluar los cuatro comentarios provenientes del grupo suma, resta, multiplicación y división.

- 5 minutos de lectura de los comentarios vertidos de la SUMA, RESTA, MULTIPLICACIÓN y DIVISÓN.

La cuarta página repartida deberá recoger los 3 comentarios más interesantes.

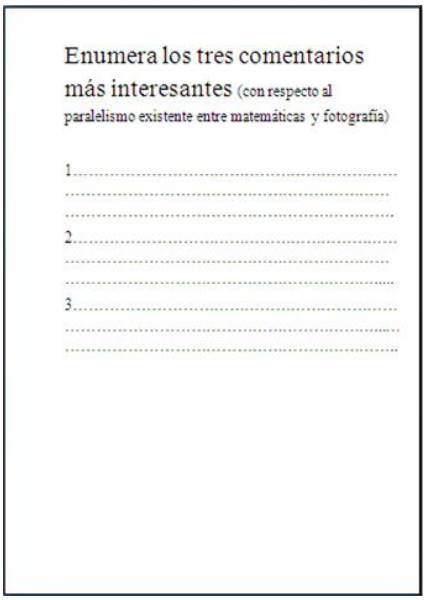


Figura 179. Conclusión

No es necesario que sea de cada grupo, sino más bien de la globalidad de los comentarios recogidos.

- PUESTA EN COMÚN de todos los comentarios interesantes. 10 minutos

---

Conclusiones de la primera recogida de datos (MODELO 1)

El ejercicio obtuvo bastante éxito en cuanto a la explicación y la organización de un proceso investigador. Se necesitó un tiempo de preparación considerable para la presentación realizada y diseño de la encuesta. Sin embargo, fue bastante difícil la puesta en escena ficticia que todo investigador debería contemplar, ya que cualquier imprevisto que se produzca durante el desarrollo del ejercicio podría ser fatal. Se debe estructurar un escenario imaginario, definiendo cada uno de los pasos a seguir, y cuanto más cercano a la realidad esté, menor será el margen de error en la actuación.

Durante la fase de explicación todo se desarrolló perfectamente. La primera imagen se proyectó y se esperaron diez minutos contabilizados a través de un temporizador. Esos 10 minutos sirvieron para que el investigador se diera cuenta de que no había reparado en que esos comentarios recogidos en las páginas entregadas individualmente no era necesario que se entregasen de este modo. Hubiese sido más práctico haber entregado al representante una sola hoja para que se hubiesen

consensuado los comentarios realizados. Por lo tanto ese tiempo sirvió para reaccionar; el encuestador decidió recoger todos los folios restantes y conservar uno por grupo.

Entre otras cosas porque no se había contemplado que de este modo se habrían necesitado 4 páginas por alumno y por imagen. Por lo tanto si había una muestra de 15 personas el total habría sido 15x4=60 páginas. Esto hubiera sido bastante ineficaz ya que los comentarios irían a parar todos a un mismo grupo. Así que se redujo la cantidad a 4x4=16 páginas totales (44 páginas el cómputo final). Por lo tanto mayor ahorro de los recursos disponibles.

La rápida improvisación por organizar nuevamente el experimento permitió caer en la cuenta de que era demasiado importante el hecho de no extraviar cada uno de los comentarios de cada imagen y de cada grupo. Por lo tanto era imprescindible para el nuevo modelo localizar fácilmente el modo de hacer señalar esta información. Se incorporaría la siguiente versión;

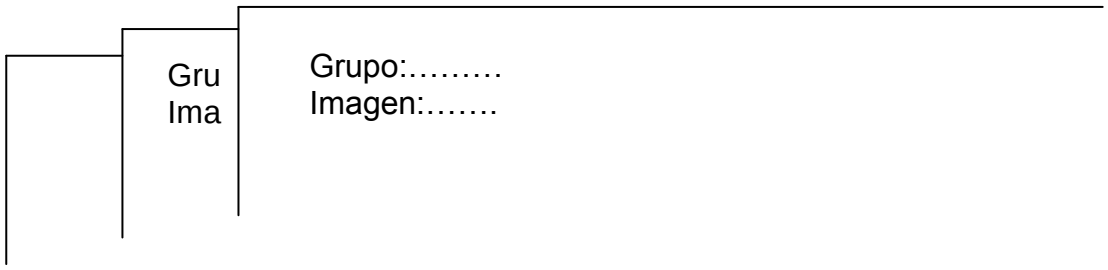


Figura 180. Grupo/Imagen

De este modo no habría confusión en caso de extravío o desorden durante la recogida de todos y cada uno de los comentarios. Hay que tener en cuenta que es muy importante recabar todas las páginas en su debido orden, de lo contrario los resultados serían ambiguos, confusos e inservibles.

Por lo tanto el conductor del experimento supo reaccionar a tiempo, seguramente porque la organización previa había sido buena y la reacción por lo tanto también. Simular la situación es crucial.

La puesta en común de "los 3 comentarios más interesantes" planteó un debate que finalmente se solucionaría incluyendo **todos los comentarios** en lugar de **los tres mejores comentarios**. De este modo no se condicionaría al hecho de encontrar tres y solo tres. Podría darse el caso de toparse con cuatro, con uno o con ninguno. Se dejaría pues en manos de la unanimidad del grupo.

Podrían ser interesantes también los propios comentarios del investigador, de este modo el resto de los presentes observaría su modo de abstracción y análisis de la imagen.

En cuanto a los resultados que se vertieron es necesario decir que no se verificó una gran presencia de elementos técnicos, que precisamente era la esencia del ejercicio. Se presuponía que el alumno debería vislumbrar de modo cuasi intuitivo el mecanismo fotográfico y su modo de operar, ya que por tratarse de un lenguaje lógico la ciencia exacta estaría por aparecer.

De los comentarios obtenidos y considerados como interesantes tan sólo hubo uno que hacía referencia a *datos técnicos*; se observó que la zona a foco **(profundidad de campo)** de la imagen hacía fijar la mirada en el lugar donde se desarrollaba la historia narrativa. La sorpresa residió en contemplar un altísimo grado de abstracción y conceptualización de la imagen. Las ideas y reflexiones que se fueron recopilando eran tan ciertas y susceptibles a la sensibilidad del alumno que ellos mismos se dieron cuenta de que la imagen puede ser contemplada desde muchísimos puntos de vista, interesantes desde el orden lógico y estético.

Realizar la puesta en común en conjunto ayudó a mirar la imagen desde un grado de abstracción diverso al que cada uno contemplaba.

MODELO 2:

Herramientas del investigador:

- Temporizador o cronómetro
- Cuaderno de notas para medir impresiones
- Proyector de imágenes
- Presentación PPP (Power Point Presentation)
- Cuestionario impreso previamente confeccionado
- Listado de comentarios para continuar con el PROTOCOLO

El ejercicio se desarrolló de modo exitoso en general. Es muy similar al primer modelo, sin embargo los comentarios al respecto son diversos.

Conclusiones de la segunda recogida de datos (MODELO 2)

El ejercicio se desarrolló perfectamente. El protocolo se comportó del mismo modo que en el primer experimento, por lo tanto todos los fallos que anteriormente se habían producido en este caso se verían subsanados.

Las páginas y grupos se organizarían y no darían lugar a errores en caso de extravío o desorden. Todas las hojas estaban perfectamente enumeradas y marcadas. Además se redujo a una copia por grupo y no a una por alumno y por imagen.

Sin embargo se produjo un grave error, cada uno de los modelos de cuestionario que se habían entregado estaba impreso a doble cara. El problema en este caso sería la distribución y división de los comentarios. Es decir, que si el grupo SUMA tenía cuatro comentarios de suma (uno por imagen), al darle la vuelta a la página estaría escribiendo en la imagen dos, por lo tanto jamás sería posible la división de los comentarios. No podrían entregarse al grupo 1 (imagen 1) y al grupo 2 (imagen 2) al mismo tiempo y por ello se ralentizaría el proceso.



Figura 181. Visionado global del cuestionario

Esta habría sido la impresión correcta, sin embargo, al hacerse a dos caras el resultado fue un tanto confuso, aunque fácilmente solucionable.

También se modificó el título referente a *Los tres comentarios más interesantes* por *los comentarios interesantes.*

Los resultados que se extrajeron fueron similares a los del primer modelo; no se hizo demasiada alusión a la parte técnica y no repararon en la figura del representante de grupo con conocimiento en fotografía. Tal vez esto podría haber supuesto una pista en cuanto a las instrucciones a ciegas que se dieron.

Se observó una gran dosis de interés en cuanto al desarrollo del ejercicio, a pesar de que se trataba en su gran mayoría de alumnos del primer año universitario (Comunicación Publicitaria). Se observaba un alto nivel de ruido en el aula aunque debido seguramente a la emoción por la novedad del ejercicio.

Se crearon expectativas en cuanto a la solución de la práctica y se observó una gran fascinación por el hecho de poder analizar las imágenes desde otro punto de vista. El debate posterior fue muy enriquecedor por la diversidad de opiniones. Fueron

bastante serios y objetivos en cuanto a los comentarios vertidos y el hecho de escoger uno de los suyos propios como entre los más interesantes resultó de enorme gratitud para ellos mismos debido a la seriedad del mismo.

4.3 Trabajo de campo 3. Figura retórica en campaña publicitaria

(Ejercicio realizado los días 11 y 8 de noviembre de 2011)

Este ejercicio pretende observar si la presencia del adjetivo se puede encontrar durante el proceso de creación como si de un soneto o poema se tratase.

Se lanza la idea de realizar una campaña en la que el propio alumno manejará dos códigos bien diversos; por un lado deberá confeccionar un briefing o una serie de instrucciones donde se vierte todo tipo de información referente al público objetivo, la conducta del mismo, la competencia directa, la idea principal o la franja de edad en la que debería encontrarse el futuro cliente o el consumidor fiel y habitual, además deberán relatar todo aquello que ellos mismos consideren oportuno, que por otro lado ellos mismos deberían confeccionar la ejecución de la producción gráfica. Es decir, que se van a conjugar dos actividades: la del ejecutivo de cuentas o agencia, y la del creativo encargado de la actuación.

Análisis de la presentación del PROYECTO

MODELO

Herramientas del investigador;

- Cuaderno de notas para recoger impresiones durante la presentación y explicación del trabajo realizado
- Proyector de imágenes
- Presentación PPP (Power Point Presentation)
- Listado de cuestiones para continuar con el PROTOCOLO

La presentación se produjo de la siguiente manera:

En primer lugar se muestra una presentación Power Point donde se presenta el ejercicio en calidad de **actividad obligatoria** para el desarrollo y desempeño del curso. En segundo lugar se ajustan las fechas de entrega y presentación en público de la campaña (se le da bastante importancia al poder de la palabra como actividad retórica, relevante para la defensa y argumentación de su labor ejercitada y producida. En el área de la publicidad tendrán que vender sus ideas a través no sólo de la expresión visual sino también mediante la reflexión resuelta previamente o también denominada filosofía de campaña). En tercer lugar se presenta la elaboración del briefing como eslabón y núcleo desencadenante de la propia campaña publicitaria; existirán tres posibilidades a su propia elección, que deberán focalizarse en torno a un "producto", "campaña de concienciación" o "campaña de opinión" (las elecciones anticipadas del 20-N de 2011 podrían resultarles atractivas debido a la coincidencia temporal del evento y del ejercicio).

Como punto final de esta primera diapositiva explicativa se especifica el propio formato: ***Campaña gráfica para revistas o periódicos***/ A una o a dos caras (determinar la numeración exacta). Horizontal / Vertical.

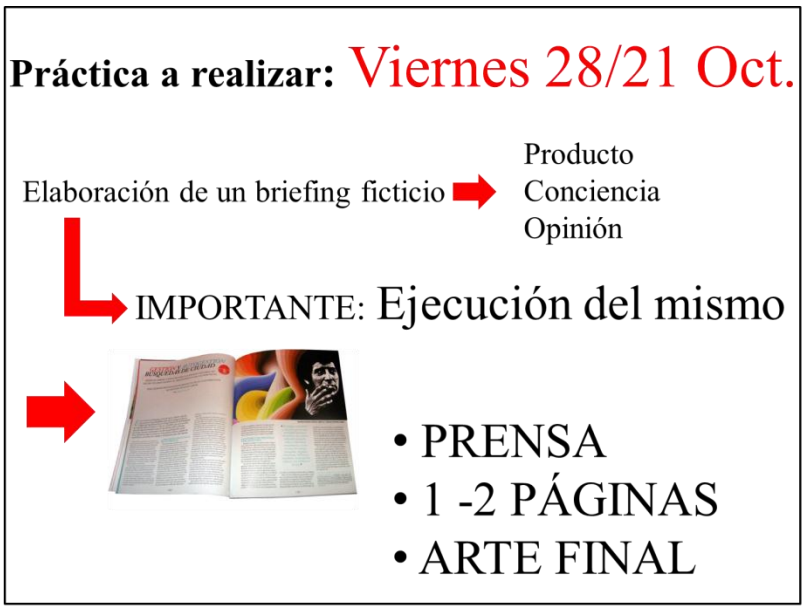


Figura 182. Diapositiva 1

En la siguiente proyección se reitera el orden y fecha del ejercicio, el documento que se va a crear y el formato de impresión.

Como elemento novedoso aparece la figura retórica como segundo propósito. Aquí se esconde la verdadera razón del ejercicio. Una vez más se pretende dirigir al creador, en este caso ejecutivo de cuentas y director de arte o copy, hacia la confección del producto creativo a través de unas estructuras bien organizadas y tradicionalmente utilizadas por la poética. Como bien es sabido, la publicidad ya no sólo se maneja en ámbitos lucrativos o fines simplemente comerciales, sino que también ha sido capaz de dar un salto cualitativo y acercarse a las artes, entendidas como entidades sociales que sirven de canal de comunicación e información. Por ello es que la publicidad debe y tiene la obligación de presentar su objetivo de modo coherente, bello, elegante y efectivo. La persuasión que suscite será mensurable a través del impacto traducido en forma de venta o de modo de actuación (campañas de concienciación social o de opinión), siendo similar a las instrucciones retóricas que nos aportaba Aristóteles (2007). La forma que contenga y el fondo que esconda deberán comportarse en torno a las disposiciones que marcan los recursos estilísticos. El porqué se esconde en una hipótesis: el significado poético que esconda será directamente proporcional al nivel de atracción persuasiva.

Por ello se exige la elección de una figura retórica concreta.

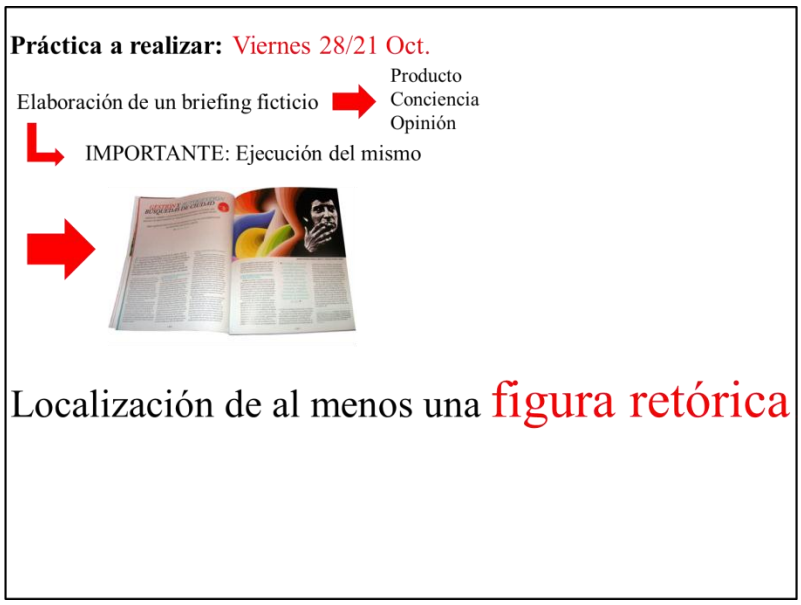


Figura 183. Diapositiva 2

La razón de la elaboración de briefing más su ejecución atiende a la siguiente razón: se tratará de medir la presencia del adjetivo en la forma verbal, que concluirá en forma visual y en recurso estilístico. Al analizar el discurso propuesto se proyectará su materialización y a nivel de comprensión de la figura retórica. Se podrá además observar cuáles son los adjetivos con los que ellos se enfrentan a la hora de crear su figura.

Para una correcta elaboración del proyecto se ilustró con varios ejemplos ya realizados y en los que la extracción poética era bastante evidente:



Imagen 220. Adaptado de Ch. Madoz.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.chemamadoz.com/b.html

Una imagen recogida del fotógrafo Chema Madoz (premiado en PHotoEspaña en 2000), donde se aprecia una clara y evidente metáfora visual. La significación de las letras T, de la letra U y del cuchillo hacen que se transforme ese significado en uno nuevo. El acercamiento y la proximidad de estos tres elementos permiten darse cuenta de una nueva lectura, que aunque no es poseedora de un único concepto sí será, evidentemente, abstracta y cercana a la poética.

El segundo ejemplo fue el siguiente:

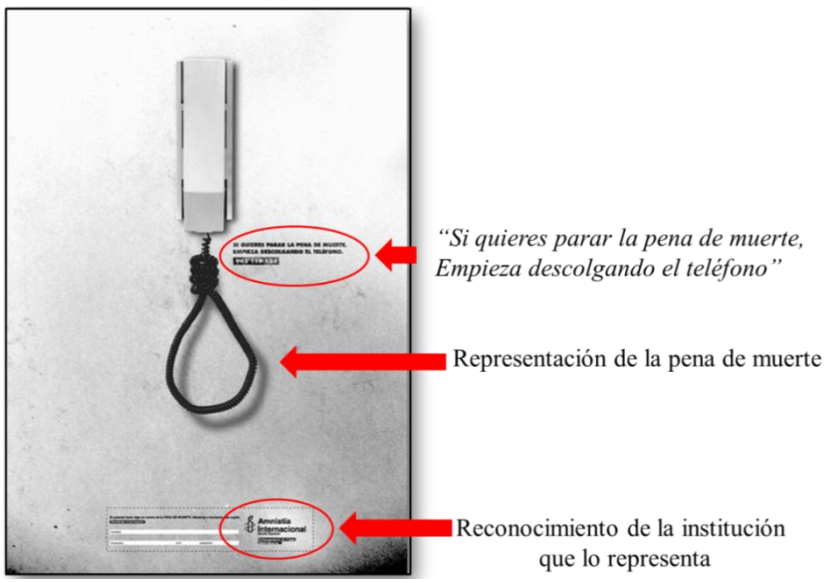


Figura 184. Campaña Amnistía internacional

Una vez más se vuelve a apreciar la presencia de la metáfora acompañada de su nueva significación.

Es cierto que la metáfora es un recurso muy recurrente y muy útil en la publicidad. Resulta muy atractiva visualmente e involucra al espectador en un juego intelectual, obligándolo al mismo a interactuar. Esta necesidad por reconocer todos y cada uno de los mensajes que se exhiben y se presentan ante nuestros sentidos hace que la asimilación de este símbolo haya sido totalmente aceptada. A nadie puede resultarle extraña esta codificación del mensaje. Por ello es que los participantes en este ejercicio con más razón debían absorber más velozmente el mensaje y la explicación (estudiantes de disciplinas audiovisuales y/o publicitarias).

El resultado que se vertió fue el siguiente:





Imagen 221. Miguel Moreno, 2011
Imagen 222. Miguel Moreno, 2011

Figura 185. Campaña Icloud. Simil/calambur

El alumno Miguel Moreno escogió la figura retórica simil o calambur para presentar una campaña ficticia acerca de un nuevo producto denominado i-cloud en referencia a las "nubes" que apoyarán a la capacidad de nuestros discos duros.

El símil es una evidencia aparente, fácilmente observable y, sin embargo, capaz de atraer emocionalmente al espectador. Los colores están escogidos de modo correcto y el énfasis "etéreo" del concepto *nube* refleja una simbiosis bien resuelta entre la realidad y lo que se acerca a ella.

La siguiente alumna trabaja la alegoría entendida como conjunto de metáforas en un mismo mensaje.

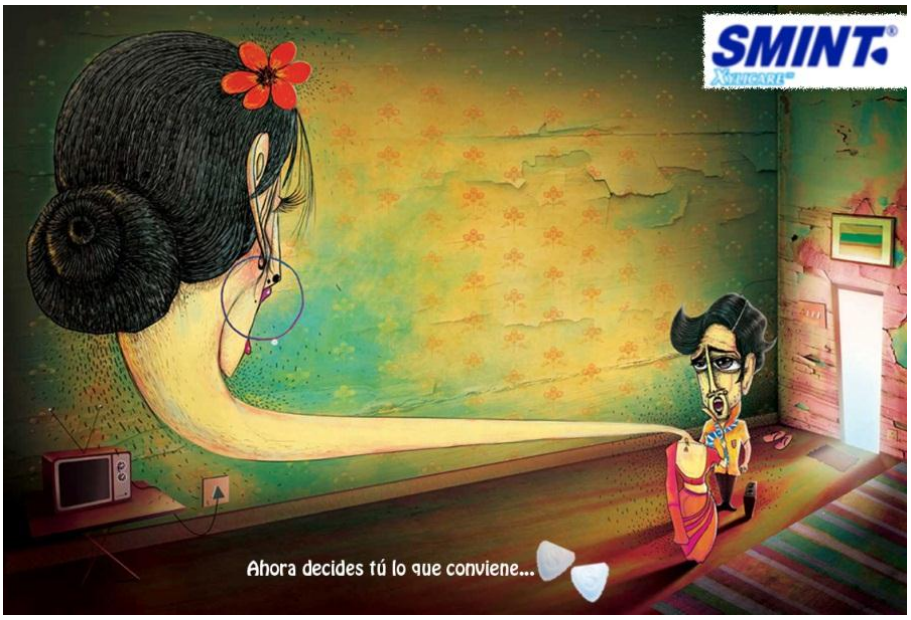


Figura 186. Campaña Smint, Loreto Orejas, 2011. Alegoría. Imagen tomada de internet Recuperado en mayo, 2011, http://www.diarioimagen.net/?p=54557

La imagen anterior se extrajo de internet para ilustrar su idea o pensamiento creativo. El autor del diseño no se especifica. Por lo que como deficiencia o crítica del ejercicio, no se ajusta cien por cien a las instrucciones previas pero puede resultar útil de cara a la justificación de la presencia poética a través de la figura retórica.



Imagen 223. Beatriz Arín**,** 2011

Figura 187. Campaña violencia de género. Alegoría

La alumna Beatriz Arín presentó una idea muy original e innovadora. Destaca un primer acercamiento al dibujo básico del niño en sus primeros años de vida, introduce al espectador en el entramado psicológico que esconde para posteriormente lanzar un mensaje dramático sobre una realidad que acontece actualmente, la violencia de género. El atractivo inicial que puede suscitar una campaña de este tipo reside en la paradójica apariencia dulce y cándida para más adelante descifrar el dramatismo.

La alegoría demuestar un sentido explícito y otro figurado, donde el entendimiento del mensaje se origina en el mensaje implícito.



Figura 188. Campaña ING Direct, Carlos Sánchez, 2011. Paradoja. Imagen tomada de internet Presentado en mayo, 2011, (blog personal) http://csanchezalcaide.wordpress.com/formacion/

Lo paradójico de la imagen es el contraste cromático (color frente a blanco/negro) y la irrealidad de la misma. Se focaliza el salto del caballo a través de las líneas horizontales que lo componen y de la velocidad de obturación lenta que enfatiza la sensación de movimiento.

Se aprecian demasiados elementos que posiblemente podrían interrumpir la clara lectura del mensaje y lo poco atractivo del diseño, el cual omite una línea estética interesante. Sin embargo, y a favor del alumno, se recurrió al mismo rasgo característico de ING que define la entidad bancaria: color naranja y apariencia corporativa reconocible.

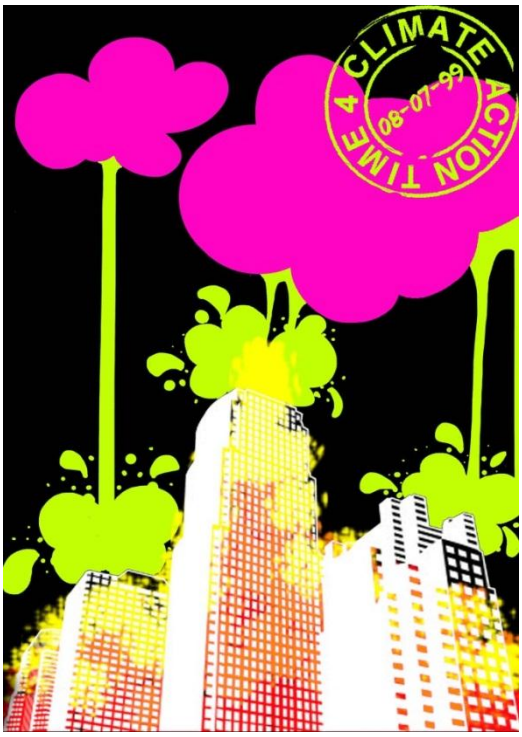


Imagen 224. Cruz Montero, 2011

Figura 189. Campaña Climate Action. Hipérbole



Imagen 225. Jerica Chávez, 2011

Figura 190. Campaña IMSS. Hipérbole



Imagen 226. Juan Cardenal, 2011

*Figura 191***.** Campaña Marca. Alegoría
Imagen recuperada en mayo, 2011, http://nomadistas.com/2012/11/06/consejos-viajar-con-ninos-avion



Figura 192. Campaña PSOE, Leny Karen Pérez, 2011. Metáfora. Imagen tomada de internet



Figura 193. Daniel Quezada, 2011. Apóstrofe. Imagen tomada de internet Recuperado en mayo, 2011, http://nevseoboi.com.ua/oboi-wallpapers/kreativ/page,2,11793-creative-wallpapers-14-70-oboev.html



Figura 194. Campaña Valentine, Melissa Miallet, 2011. Hipérbole. Imagen tomada de internet Recuperado en mayo, 2011, http://album.aufeminin.com/album/662965/les-plus-beaux-dessins-en-trompe-l-oeil-a-la-craie-15713519.html



Imagen 227. Lucía Celemín, 2011

Figura 195. Campaña Dr Martens. Hipérbole

La segunda parte del ejercicio consistió en la revisión del briefing o instrucciones que usualmente la agencia confecciona con el fin de la creación correcta de una campaña. Como el alumno es quien se encarga también de crear esas mismas reglas de actuación, además de la imagen lo que se extrajo fue esa cantidad de elementos que son más que necesarios para la creación del discurso. Es decir, las palabras y en concreto el adjetivo descriptor de conceptos. Este elemento gramatical será el punto de inflexión de la investigación que se está realizando con objeto de ampliar la creación artística.

Conclusiones:

El ejercicio fue positivo y los resultados bastante adecuados. El nivel creativo del curso era aceptable y este tipo de ejercicios supusieron un reto para la mayor parte de los estudiantes. La enorme cercanía que poseían los alumnos con los mensajes comerciales o publicitarios resultó un estímulo confortable para la confección del mensaje poético e incluso les proporcionó una herramienta sencilla, útil y fácil de localizar en los lenguajes poéticos, apta para ser desarrollada en su futuro profesional (agencia de publicidad o departamentos creativos).

Con respecto a los proyectos entregados en fases anteriores y con otros motivos más afines a la asignatura "laboratorio de creación y desarrollo visual", la clausura del curso lectivo con este experimento observó un crecimiento cualitativo muy interesante, capaz de verificar que la figura retórica posee un carácter atractivo y sugerente no solo admitido en registros cercanos a la poética sino a cualquier estímulo visual. Por supuesto, este ejercicio contempla un aspecto muy superficial y bastante alejado de la

verdadera esencia de este proyecto de investigación pero de algún modo deja entrever que la belleza resulta muy sugerente al sentido de la vista y de la percepción, y asumiendo que detrás del contenido poético, independientemente de si su manifestación es artística o lucrativa, se encuentran estructuras que deben ser asumidas como parte intrínseca de ellas mismas, y por ello resultará lógico un formalismo en el modo de construir mensajes bellos y armónicos.

Una vez agrupados los datos recabados durante el trabajo de campo, es necesario trasladarlos a una esfera estadística interpretativa con fines axiomáticos. De este modo se establecen teorías procedentes de universos cuantitativos e interpretaciones con bases cualitativas.

Como esencia elemental de esta investigación, tanto el rigor y formalismo de las ciencias exactas pretenderán un acercamiento a la belleza estética que la exactitud otorga. El método científico requiere del pensamiento lógico y por ello la verificación de las hipótesis aquí planteadas comienzan desde un principio numérico que más tarde será trasladado a la explicación cualitativa de los hechos recabados.

A través de la estadística matemática se contemplarán los datos en forma de números naturales y se verterán a su vez análisis numéricos que fueron establecidos partiendo de una muestra representativa.

Por lo tanto, siguiendo con la estructura lineal que la estadística aplicada reconoce, se estimarán las dos tipologías vigentes: **estadística descriptiva y la estadística inferencial**. La primera contemplará los datos de la media, moda, mediana, desviación típica y varianza y con la segunda se conformarán modelos según los datos acumulados en el trabajo de campo, para responder de este modo a las premisas prefijadas.

Los parámetros estadísticos que se estudiarán serán los referidos a la centralización, a la posición y a la dispersión:

1. **Centralización**. Agrupación de valores y observación del comportamiento en términos representativos
   1.1 Media aritmética. Valor promediado de la distribución
   1.2 Mediana. Punto intermedio que limita la distribución superior e inferior
   1.3 Moda. Valor de mayor frecuencia de la distribución
2. **Posición**:
   2.1 Percentiles. Pudiendo escoger la posición divisoria de toda la muestra, el valor escogido extrapolará en valores porcentuales para observar el comportamiento en porcentajes. En este caso será un dato irrelevante que simplemente servirá de soporte %.
3. **Dispersión**;
   3.1 Rango: Diferencia existente entre el valor inferior y el superior
   3.2 Desviación media: Media aritmética de los valores absolutos de las desviaciones respecto a la media

$$D_m = \frac{1}{N}\sum_{i=1}^{n}|x_i - \overline{x}|$$

3.3 Varianza: Media aritmética del cuadrado de las desviaciones respecto a la media de una distribución estadística. Es un dato que las matemáticas estiman para reconocer la misma información que la desviación típica pero estimándola en valores absolutos (no negativos). Hay que tener en cuenta que no serán expresados en mismas unidades que los datos ya que las desviaciones están elevadas al cuadrado precisamente para evitar los valores negativos.

3.4 Desviación típica: Medición de la dispersión de los datos respecto del promedio y se representa como la raíz cuadrada de la varianza.

$$\sigma = \sqrt{\frac{1}{N-1}\sum_{i=1}^{N}(x_i - \overline{x})^2}$$

- Adjetivos en el discurso analizado

Valor estimado	Adjetivos del discurso en términos generales
Media ($\bar{x}$)	50,6
Mediana	48
Moda	47
Rango	124
Desviación Típica	22,43
Desviación Media	17,30
Varianza	503,304

- Adjetivos en el discurso (Hombre)

Valor estimado	Adjetivos del discurso
Media ($\bar{x}$)	48,7
Mediana	50
Moda	Multimodal; 35,37,41,43,57,70,81
Rango	72
Desviación Típica	21,58
Desviación Media	17,40
Varianza	466,114

- Adjetivo en el discurso (Mujer)

Valor estimado	Adjetivos del discurso
Media ($\bar{x}$)	52,04
Mediana	57

Moda	54
Rango	114
Desviación Típica	25,55
Desviación Media	19,07
Varianza	653,01

- Figuras retóricas en términos generales

Valor estimado	Figuras retóricas denotadas de la adjetivación vinculante
Media ($\bar{x}$)	91,56

- Figuras retóricas (Hombre)

Valor estimado	Figuras retóricas denotadas de la adjetivación vinculante
Media ($\bar{x}$)	83,79

- Figuras retóricas (Mujer)

Valor estimado	Figuras retóricas denotadas de la adjetivación vinculante
Media ($\bar{x}$)	97,44

Tras anticipar los datos a estudiar, se va a proceder al desarrollo de los mismos.

Aludir al **análisis** implica especificar la dificultad del término que fundamentalmente se encargará de ahondar en cada una de las secciones que componen el discurso. El análisis debe considerar tanto la *estructura superficial* como una *estructura latente*. Entenderá lo sucedido tanto en la fase fenomenal como en la generativa.

A pesar de que los objetivos de cada investigación difieren unos de otros, la realidad científica obliga a actuar con un protocolo similar y siguiendo un *modus operandi* concreto y común con todas las investigaciones. Así se pone de manifiesto que existen varios diseños en los que se agrupan todas las investigaciones según su fin de existencia u objetivo principal: descripción de la realidad, explicar un hecho y que posea carácter exploratorio.

Se establece en primera instancia un orden donde se vislumbre un escalafón o línea jerárquica. Pudiendo optar como investigadores por dos tipologías diversas de análisis;

MODELO 1

(a) Descripción
(b) Exploración de datos

MODELO 2

(c) Análisis explicativo
(d) Confirmatorio

Si el análisis es primero ***descriptivo***, entonces los datos que se han recopilado durante el trabajo de campo se podrían sintetizar en una simple fórmula matemática (NxM), siendo N= Número de unidades de análisis (en el caso de esta investigación sería el número de personas que se enfrentan al análisis de contenidos, siendo 100 la muestra), y M= Número de características o variables (edad, sexo, disciplina de estudio y universidad de procedencia).

	Edad	Sexo	Disciplina de estudio	Univ. de procedencia
Casos				
1	22	Mujer	**Arquitectura**	UEM
2	18	Mujer	**C.A.V + Multimedia**	UEM
3	19	Mujer	**C.A.V + Multimedia**	UEM
4	20	Mujer	**BB.AA**	UEM
5	21	Hombre	**BB.AA**	UEM
6	23	Mujer	**BB.AA + Arquitectura**	UEM
7	≥23	Hombre	**Postgrado-Doctorado**	UCM
8	≥23	Mujer	**Postgrado-Doctorado**	UCM
9	18	Hombre	**Pub. y RR.PP**	UEM
10	22	Hombre	**BB.AA + Arquitectura**	UEM
11	20	Mujer	**BB.AA**	UEM
12	18	Mujer	**Arquitectura**	UEM
13	≥23	Hombre	**Postgrado Doctorado**	UCM
14	20	Mujer	**Pub. y RR.PP**	UEM
15	≥23	Hombre	**Postgrado Doctorado**	UCM
16	20	Hombre	**C.A.V + Multimedia**	UEM
17	-	-	**-**	-
18	-	-	**-**	-
19	-	-	**-**	-
20	-	-	**-**	-
21	19	Hombre	**Triple grado**	UEM

Tabla 11. Variable de control

A través de las tablas y de los gráficos visuales se esboza un *análisis descriptivo*. Se dan diferentes variables, con las que se determinará una visión general de los posibles datos susceptibles de ser cruzados.

Se podrán hacer estimaciones de los alumnos de doctorado mayores de 23 años y estudiantes de la Universidad Complutense frente a los estudiantes varones de la triple licenciatura de Comunicación que se encuentren estudiando en la Universidad Europea de Madrid, por ejemplo, además de muchas otras combinaciones.

Se trazarán valores de variable como *Moda*, *Media*, *Mediana*, *Desviación Típica* e incluso el valor de *Índice de Asimetría*. Siempre con el fin de observar las curvas de la gráfica, la posición de ascenso o descenso y en general el aspecto que esta tiene.

En el momento que se opta por el análisis *descriptivo* (MODELO 1. Fase 1ª) se debe tener en consideración cuáles son los instrumentos de análisis que se necesitan. Son prescindibles en ocasiones, y en otras completamente necesarios, pero el protocolo de actuación en este tipo de análisis es lo que resulta fundamental.

El análisis es *exploratorio* (MODELO 1. Fase 2ª) cuando el investigador puede conocer los datos de los que dispone y sus características, y entonces partirá de estos para llegar a un modelo ajustado. Este tipo de estudio posee un carácter estrictamente inductivo donde lo que se va a pretender es extraer, a partir de determinadas observaciones o experiencias particulares, el principio general que en ellas está implícito.

En cuanto a la segunda opción planteada de análisis, se puede encontrar el ***Explicativo*** y ***Confirmatorio*** (MODELO 2), que se refiere al carácter implícito que lleva un modelo de estas características, y su aplicación supone ya a priori la confirmación del supuesto. Por ello es que el analista o responsable de la investigación deberá realizar un estudio exhaustivo de las variables, donde exista una clasificación relativa a:

- Variables Nominales
- Variables de Intervalo

En esta sección se establece el procedimiento más interesante en cualquier proyecto de investigación, que dejará entrever la capacidad de abstracción de los datos para comenzar así con el tratamiento analítico de los mismos. Se va a realizar el esquema *intuitivo, observacional* y *conclusivo* en forma teórica.

En un primer momento se desplegará una lectura externa y superficial donde los pilares fundamentales y en los que se apoya la investigación quedarán bien asentados. Por ello se considera de enorme relevancia implantar las tres fases de actuación del investigador frente al objeto de estudio:

1. **Selección del Universo y Muestra** que serán sometidos al experimento
2. Formulación de **Hipótesis** y **Objetivos**
3. Confección de **Figuras** que servirán para justificar la interpretación última

Las actividades realizadas se enumerarán a continuación:

- *Previa* **lectura introductoria** para entrar en contacto con el objeto analizable y lanzamiento de las primeras impresiones.

- Objeto susceptible de ser estudiado ya determinado y por lo tanto asignación de **Universo** (referida a la totalidad de imágenes que se presentan como vencedoras del certamen PHotoEspaña en la categoría Beaume & Mercier y en la categoría a la mejor trayectoria artística en la primera década del siglo XXI).

- Constitución del **Corpus**; es decir, las imágenes que fueron preparadas para ser analizadas (realizando una distinción entre diez imágenes "Altamente simbólicas" y otras diez "Sutilmente simbólicas"). Estas dos categorías son fundamentales para un análisis de contenidos donde posteriormente se constataría la exhaustividad, homogeneidad, representatividad e importancia de las fotografías.

- **Tratamiento de datos**. Peso fuerte de la investigación y subdivisión de las tareas:

  - *Clasificación y agrupamiento* de los datos en cuanto a temáticas, ideas y conceptos se refiere. Esta parte vendrá precedida de la lectura previa de los test a analizar. La catalogación no solo estará insertada en los datos, sino también en el marco teórico y las disciplinas tratadas, es decir, en un **Proceso de codificación** donde serán tratados la totalidad de los datos brutos bajo unos criterios muy específicos. Este tendrá a su vez tres momentos:

    1. *Análisis cuantitativo*
    2. *Enumeración*
    3. *Clasificación*

  - *Formación de Categorías Centrales*. Una vez determinadas ciertas categorías se podrá proceder al cruce de datos, comparación, interpretación, etcétera. A partir de este momento surgen categorías centrales con nuevas informaciones al respecto.

- **Codificación de los datos obtenidos**. Fase de conversión de datos. Transferencia de datos cuantitativos a tablas de enumeración y posterior análisis cualitativo.

Una vez resuelto el dilema de la correcta selección del modelo más adecuado para un análisis de mayor precisión, la investigación determina que ambos deben yuxtaponerse y fundirse en uno. La investigación precisa de toda la información posible que ayude a una fiel posición contextual, por lo que se comienza con una primera descripción de los resultados obtenidos, además de los instrumentos requeridos durante

el ejercicio de recogida de datos o trabajo de campo. Una vez establecido esto, es entonces el momento de verter una primera teoría analítica que será contrastada con los datos obtenidos a su vez bajo el segundo modelo, que establece un protocolo de actuación de mayor intensidad y tal vez de mayor veracidad objetiva.

El segundo modelo, y reiterando lo antes dicho, parte de la confirmación del supuesto que afirma una *tendencia hacia la adjetivación del discurso fotográfico* vinculado a las artes visuales; se encarga del estudio de las variables nominales y de intervalo. A través de la intuición, observación y consecuente conclusión se podrán establecer ciertas teorías basadas y fundamentadas en datos numéricos reales. El paso siguiente se basa en la instauración del *universo*, la *muestra* y la *observación exhaustiva* de la/s hipótesis planteadas con el fin de concluir de forma precisa, concisa, constructiva y elaborando cierto conocimiento de gran relevancia científica.

La fase que procede es la consideración del corpus del trabajo de análisis, los porqués de la elección de las imágenes, la recogida definitiva de los valores y las notas tomadas durante las diversas sesiones físicas del ejercicio. Los datos y su manipulación son las únicas herramientas que ayudan a la confección de teorías a través de su **elevación** y **extrapolación** relativa. Es además imprescindible la elaboración de categorías que permitan establecer relaciones porcentuales y su cruce posterior.

5.1 Descripción cuantitativa/cualitativa de los datos

Han sido realizados 86 cuestionarios (contando 79 con validez para el ejercicio) o **test proyectivos** en forma de presentación de imágenes, donde los encuestados presentaban unas características comunes para de este modo no desviar la posible influencia que podrían provocar ciertas imágenes de impacto.

Los 86 test fueron desarrollados en aulas universitarias de diferentes facultades y universidades, dividiéndose por *disciplinas de estudio*:

- Grado Publicidad y RR.PP H/M
- Grado BB.AA H/M
- Grado Arquitectura H/M
- Postgrado-Doctorado H/M
- G. Comunicación Audiovisual H/M
- G. Publicidad y RR.PP + CAV H/M
- Grado BB.AA + Arquitectura H/M

- Grado en C.A.V + Multimedia H/M

Se procederá por lo tanto a la presentación e introducción de los datos ofrecidos, muestra y cruce de variables constituidas en la fase inicial del trabajo de investigación, donde el diseño del mismo ya estableció el grado de importancia que tendrían las magnitudes determinadas por las *leyes de la probabilidad.*

Se hará sin embargo una distinción significativa de las dos secciones que verdaderamente dotan de cierto sentido a este trabajo de indagación: frecuencia del adjetivo en el análisis de contenidos y frecuencia de la figura retórica en el proceso de vinculación con el adjetivo, anteriormente posicionado en las tablas de análisis requeridas para dicho estudio:

A: Frecuencia de aparición del Adjetivo en el discurso

B: Frecuencia de la figura retórica

A) La primera medición se centraría en la **frecuencia de aparición del Adjetivo en el discurso** de cada test, obteniendo los siguientes resultados:

Disciplina de Estudio	Encuestados	Núm. Adjetivos	Media Adj /Alumno
G. Publicidad y RR.PP	27	1475	54,62
G. BB.AA	10	648	64,8
G. Arquitectura	3	118	39,3
Postgrado-Doctorado	8	404	50,5
G. Com. Audiovisual	7	378	55,28
G. Publicidad RR.PP + CAV	11	469	42,63
G. BB.AA + Arquitectura	4	200	50
G. C.A.V + Multimedia	9	306	34

Tabla 12. Frecuencia del adjetivo. Primera fase

En esta primera aproximación a un análisis cuantitativo se puede observar cuáles son los datos más numerosos en cuanto a la presencia del adjetivo en el discurso elaborado frente a las imágenes se refiere. Se destacan los discursos con mayor frecuencia de adjetivos, estando a la cabeza los alumnos del primer año del Grado en Bellas Artes, con un promedio de 64,8 adjetivos en cada test, frente a los estudiantes del Grado en Comunicación Audiovisual y Multimedia que han vertido 34 adjetivos. Los

valores medios obtenidos son producto de la suma de todas las magnitudes con carácter continuo y sin existir valores intermedios, y dividida por la suma total de todas las unidades de cada componente individual.

Obsérvese la siguiente gráfica, donde aparece representada la frecuencia adjetival del discurso en cada disciplina de estudio:

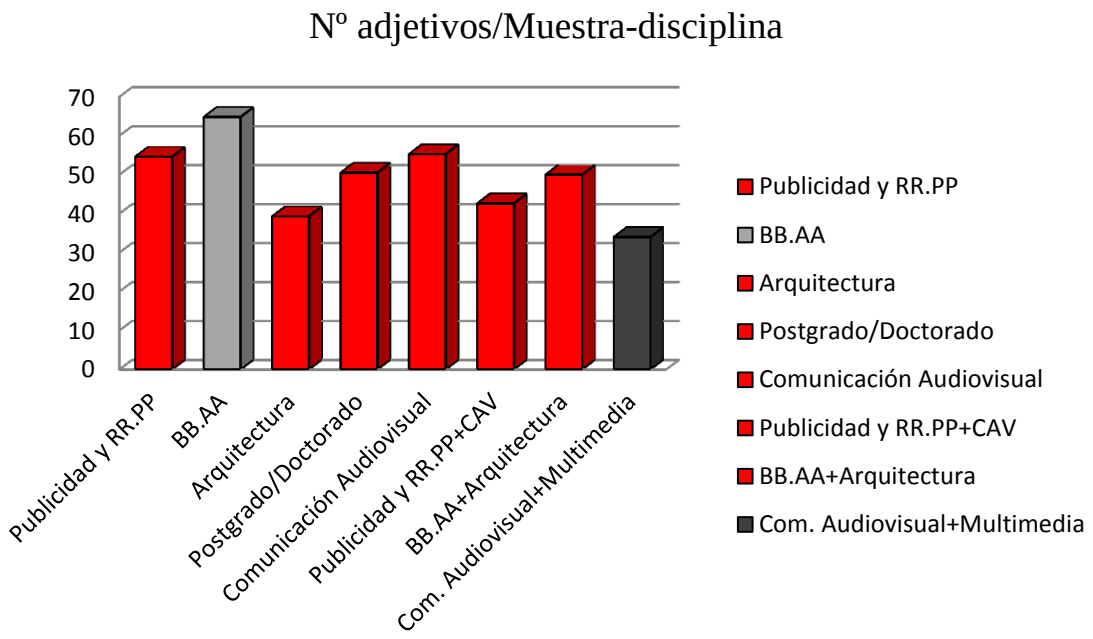


Figura 196. Adjetivación por disciplina

Tras una primera y superficial lectura e interpretación de los datos, se deja entrever una ligera y primerísima conclusión en la que se plantea que los alumnos más sensibles a los discursos artístico-visuales son los estudiantes del Grado en Bellas Artes (independientemente del curso o la edad). Los que presentan menor grado de receptibilidad son los estudiantes de Comunicación Audiovisual y Multimedia.

Han sido presentados los **Datos en promedios generales**, que serán estos;

TOTAL ALUMNOS ENCUESTADOS	79
Presencia de Adjetivos	3998
Media aritmética	50,6 Adjetivos/Persona

Tabla 13. Media aritmética. Adjetivación/persona

Hay un dato aún más significativo: **la media ponderada** de frecuencia del adjetivo en el discurso de la totalidad de alumnos sería 50,6 adjetivos por test realizado, lo que significa o deja entrever que:

- Los alumnos de Publicidad y RR.PP superan la media en 4,02 adjetivos más que la media.
- Los alumnos de Bellas Artes destacan con 14,2 adjetivos más que la media.
- Los alumnos de Arquitectura se sitúan en 11,3 adjetivos por debajo de la media.
- Los alumnos de Postgrado o Doctorado se sitúan en 0,1 adjetivos por debajo de la media.
- Los alumnos de Comunicación Audiovisual se sitúan en 4,68 adjetivos por debajo de la media.
- Los alumnos de Publicidad y RR.PP + Comunicación Audiovisual se sitúan en 7,97 adjetivos por debajo de la media.
- Los alumnos de BB.AA + Arquitectura se sitúan en 0,6 adjetivos por debajo de la media ponderada, siendo además el grupo que más se aproxima al valor ponderado y medio obtenido.
- Los alumnos de Comunicación Audiovisual + Multimedia se sitúan en 16,6 adjetivos por debajo de la media, comportándose además como la disciplina que mayor distancia presenta entre los valores medios obtenidos en su disciplina y la general recogida, entendida como la suma de todas ellas.

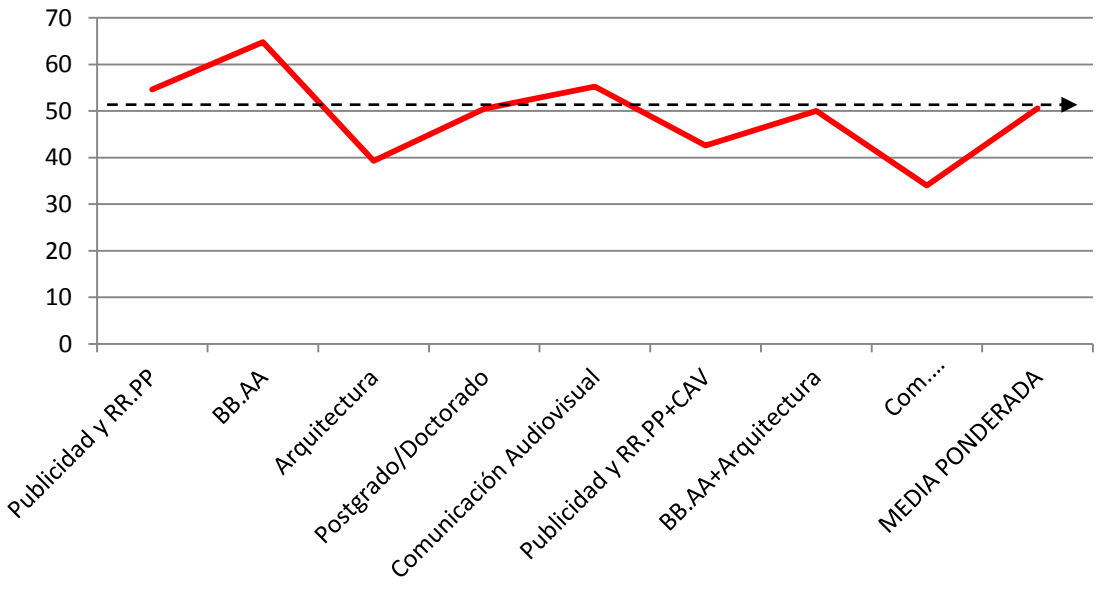


Figura 197. Polígono de frecuencia. Adjetivo/persona y disciplina

Conclusión: los estudiantes del grado en Publicidad/RR.PP y especialmente los de Bellas Artes se presentan mucho más sensibles a cierta adjetivación en el discurso visual que los estudiantes de Postgrado-Doctorado, Arquitectura, CAV, Publicidad y RR.PP + CAV, BB.AA + Arquitectura y CAV + Multimedia.

Los promedios generales de la **variable** *hombres* y *mujeres* aparece en la siguiente tabla de frecuencias del adjetivo en el discurso:

Muestra TOTAL (test válidos)	**79**	Media aritmética adj/Muestra	**50,66**
HOMBRES	**34**	Media aritmética adj/hombres	**48,7**
MUJERES	**45**	Media aritmética adj/mujeres	**52,04**

Tabla 14. Media aritmética. Adjetivo/género

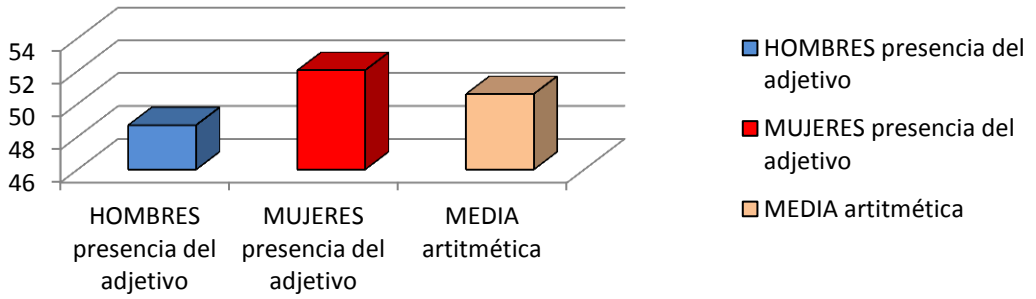


Figura 198. Diagrama de la adjetivación por género

En términos generales, las mujeres presentan una tendencia a la adjetivación ligeramente mayor que los hombres; 3,34 adjetivos separan a ambos grupos. Incluso la categoría *mujer* está por encima de la media aritmética de la suma total de todos los componentes de la muestra expuestos a este ejercicio de investigación, ya que la supera en 1,44 adjetivos.

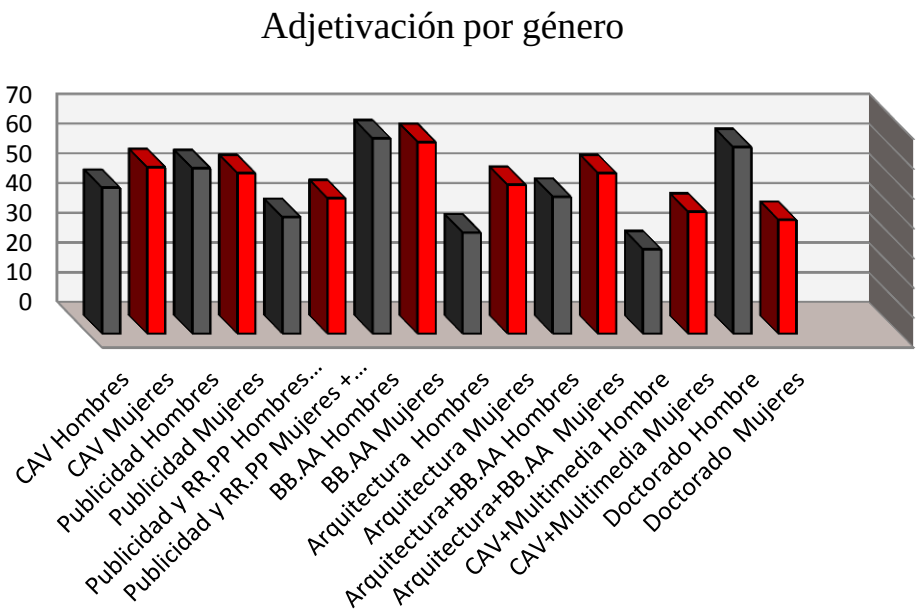


Figura 199. Diagrama de la adjetivación por género y disciplina de estudio

Al introducir la variable *sexo* o *género*, podrá ser también determinada la presencia del adjetivo en cuanto Hombre-Mujer y disciplina de estudio.

Alumnos	Adjetivos	Encuestados	Media adj/muestra
CAV Hombres	98	2	49
CAV Mujeres	280	5	56
Publicidad Hombres	612	11	55,63
Publicidad Mujeres	863	16	53,93
Publ. y RR.PP+CAV	196	5	39,2
Publ. y RR.PP+CAV	273	6	45,5
BB.AA Hombres	197	3	65,6
BB.AA Mujeres	451	7	64,4
Arquitectura H	68	2	34
Arquitectura M	50	1	50
Arq.+BB.AA	92	2	46
Arq.+BB.AA M	108	2	54
CAV+Mult. H	142	5	28,4
CAV+Mult M	164	4	41
Doctorado H	251	4	62,75
Doctorado M	153	4	38,25

Índice de mayor registro adjetival
Índice de menor registro adjetival

Tabla 15. Bipolaridad del registro adjetival

El índice de mayor registro de adjetivos presentes en el discurso analizado corresponde a los estudiantes masculinos de Bellas Artes, con un promedio de 65,6 adjetivos hallados en el discurso o análisis de contenidos al que se vieron sometidos.

Por el contrario, se dió una ínfima aparición, de 28,4 adjetivos, en los estudiantes masculinos del Grado en Comunicación Audiovisual + Multimedia. La realidad del universo en este último caso es relativa, ya que la muestra del subgrupo es tan sólo de una persona y por lo tanto la representación y extrapolación de los resultados es poco precisa y descartable, en cuanto a información veraz se refiere. Debería por lo tanto ampliarse la muestra en un futuro en aras de obtener información más exhaustiva.

B) La segunda medición establece la **frecuencia de la figura retórica** en el proceso de vinculación con el adjetivo.

Disciplina de Estudio	Encuestados	Fig. retóricas	Media Adj /Alumno
G. Publicidad y RR.PP	27	2532	93,77
G. BB.AA	10	1256	125,00
G. Arquitectura	3	228	76,00
Postgrado-Doctorado	8	874	109,25
G. Com. Audiovisual	7	648	92,57
G. Publicidad RR.PP + CAV	11	639	58,09
G. BB.AA + Arquitectura	4	354	88,5
G. C.A.V + Multimedia	9	703	78,11

Tabla 16. Frecuencia de figura retórica según disciplina de estudio

La gráfica correspondiente sería:

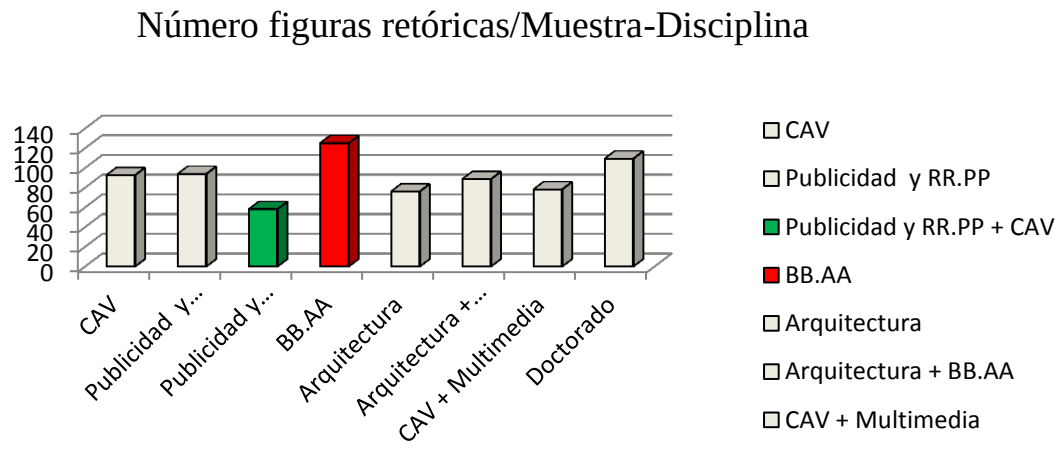


Figura 200. Frecuencia de figura retórica según disciplina de estudio

Se establece una relación directa entre la calidad del adjetivo y la estrecha vinculación con las figuras retóricas que existen, gracias al carácter de la designación gramatical adjetivada. La presencia de mayor frecuencia retórica o recursos estilísticos se encuentra en el grupo de estudiantes del primer año del Grado en Bellas Artes, mientras que la menor frecuencia se encuentra situada en los estudiantes del Grado en Publicidad y Relaciones Públicas + Comunicación Audiovisual. Se aprecia de este modo que la diferencia exponencial entre el valor más cercano, tanto en la mayor como en la menor frecuencia, es bastante elevado si se tienen en cuenta las diferencias entre los valores intermedios.

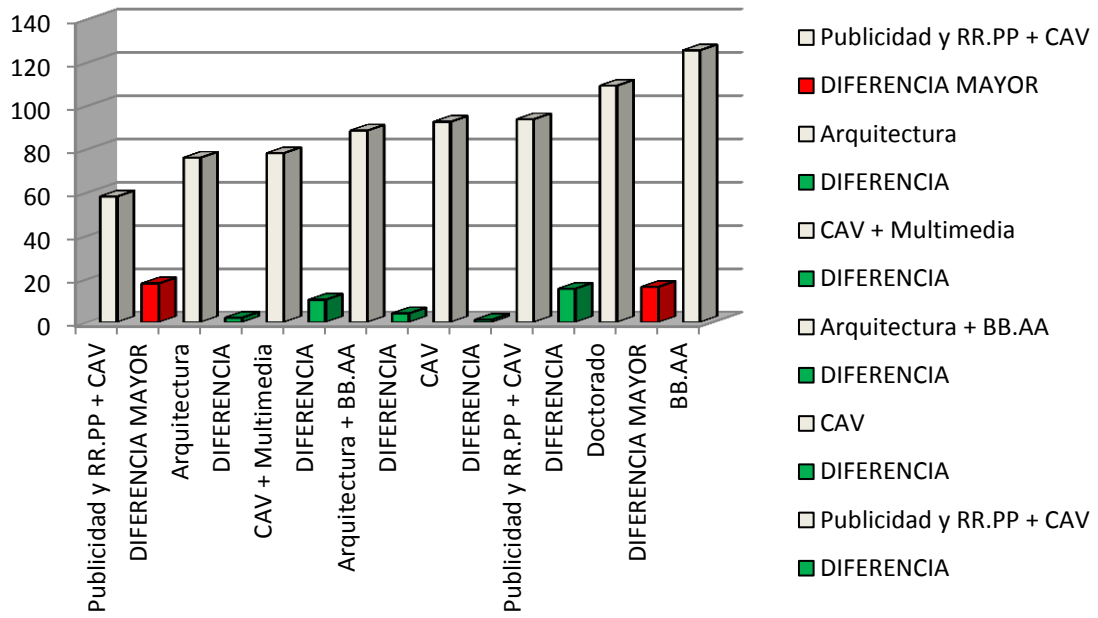


Figura 201. Datos extremos de la presencia retórica

La media aritmética o los datos de **promedios generales** que explican el valor de la figura retórica y su presencia en el total de la muestra poseen el siguiente comportamiento;

TOTAL ALUMNOS ENCUESTADOS	79
Presencia de Figuras retóricas	**7234**
Media aritmética	**91,56 Figura retórica/Persona**

Tabla 17. Media aritmética. Figura retórica por individuo

Subdivisión según género:

Muestra válida (número de test)	79
Figuras retóricas en el discurso TOTAL	7234
Media aritmética F. Ret/Muestra	91,56

Muestra válida (test) HOMBRES	34
Figuras retóricas en discursos. H	2849
Media aritmética F. Ret/ Muestra H	83,79

Muestra válida (test) MUJERES	45
Figuras retóricas en discursos. M	4385
Media aritmética F. Ret/ Muestra M	97,44

Tabla 18. Media aritmética. Figura retórica por género

La **media ponderada** de la frecuencia de la figura retórica o recurso estilístico se ha obtenido como resultado de la división del total de figuras retóricas aparecidas en los 79 test validados y considerados aptos para el ejercicio de indagación, obteniéndose una presencia **media (x) de 91,56** por cada persona individual. Es necesario precisar que a pesar de que el vínculo del adjetivo con la figura retórica existe, puede ser que se conexione o no e incluso que un mismo adjetivo esté interconectado con diversos recursos al mismo tiempo. Por esta simple razón el valor de las figuras excede en una proporción doble a la cantidad de adjetivos que en cada discurso han sido extraídos.

- Los alumnos de Publicidad y RR.PP superan en 2,21 figuras retóricas más que la media.
- Los alumnos de Bellas Artes también sobrepasan 34,04 figuras retóricas por encima de la media. Representan el grupo que **mayor presencia retórica** registra de la totalidad de los grupos de la muestra.
- Los alumnos de Arquitectura se sitúan en 15,56 figuras retóricas por debajo de la media.
- Los alumnos de Postgrado o Doctorado se sitúan en 17,69 figuras retóricas por encima de la media.
- Los alumnos de Comunicación Audiovisual se sitúan en 1,01 figuras retóricas por debajo de la media.
- Los alumnos de Comunicación Audiovisual + Multimedia se sitúan en 13,44 figuras retóricas por debajo de la media.

- Los alumnos de BB.AA + Arquitectura se sitúan en 3,06 figuras retóricas por debajo de la media ponderada.

- Los alumnos de Publicidad y RR.PP + Comunicación Audiovisual se sitúan en 33,46 figuras retóricas por debajo de la media, comportándose además como la disciplina que **mayor distancia presenta entre los valores medios obtenidos** en su disciplina y la recogida general, entendida como la suma de todas ellas. La diferencia entre quien presenta mayor número de recursos estilísticos y el presente grupo, como representante de la menor presencia es de 67,5 adjetivos respecto al grupo de Bellas Artes y el grupo de Publicidad y RR.PP + CAV.

Del mismo modo se subdividen por **categoría de géneros**:

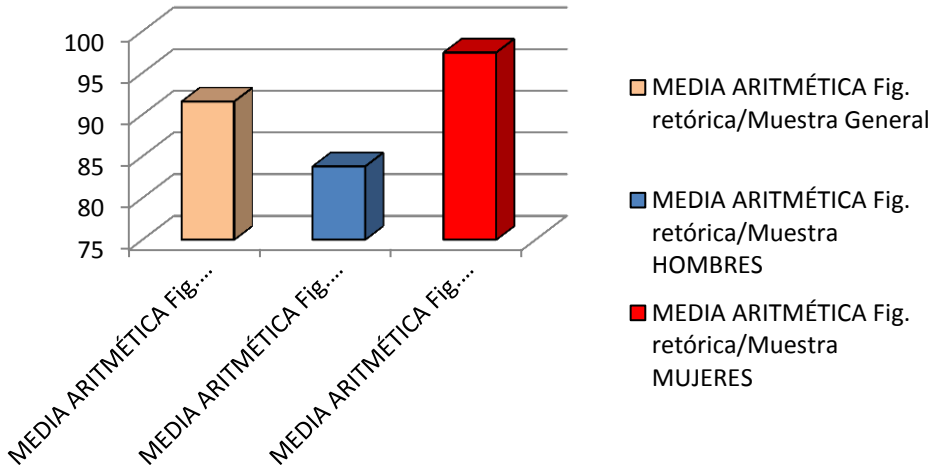


Figura 202. Figura retórica individual versus figura retórica por género

Las mujeres presentan mayor existencia de adjetivos y de figuras retóricas también en el discurso. Hay que recordar que la apariencia del adjetivo no está siendo determinante para la existencia de recursos estilísticos, sino más bien prevalece la calidad del adjetivo y por lo tanto la *vinculación directa* con algunas de las figuras utilizadas en el alegato poético. La cantidad de palabras adjetivadas no ofrece la seguridad necesaria requerida para este ejercicio de investigación. Sin embargo, en el caso de la subdivisión de géneros está garantizado cierto balance positivo y paralelo en cuanto a la relación existente entre tamaño de la muestra general, tamaño de la muestra Hombre/Mujer, presencia del adjetivo y resultado en forma de figura retórica existente y de forma connotada en el discurso visual.

Los resultados obtenidos entre hombres y mujeres se aproximan bastante en términos generales. Los hombres explícitamente estructuran la imagen en forma de

83,79 figuras de carácter poético, mientras que las mujeres lo convierten en **97,44**, existiendo por lo tanto una desviación con tendencia a la baja de 7,77 adjetivos en hombres y 5,88 adjetivos por encima de la media total y general en mujeres.

La división de valores que se establecen por género o sexo y disciplina de estudio también vierte un esquema de este formato:

Alumnos	Fig. retóricas	Encuestados	Media f. retórica/muestra
CAV Hombres	115	2	57,5
CAV Mujeres	533	5	106,6
Publicidad Hombres	933	11	84,81
Publicidad Mujeres	1599	16	99,93
Publ. y RR.PP+CAV H	234	5	46,8
Publ. y RR.PP+CAV	405	6	67,5
BB.AA Hombres	374	3	124,6
BB.AA Mujeres	882	7	126
Arquitectura H	118	2	59
Arquitectura M	110	1	110
Arq.+BB.AA H	171	2	85,5
Arq.+BB.AA M	183	2	91,5
CAV+Mult. H	317	5	63,4
CAV+Mult M	386	4	96,5
Doctorado H	587	4	146,75
Doctorado M	287	4	71,75

Tabla 19. Mayor y menor registro retórico

La gráfica de la presencia de **la figura retórica en el discurso por géneros H/M** es la siguiente:

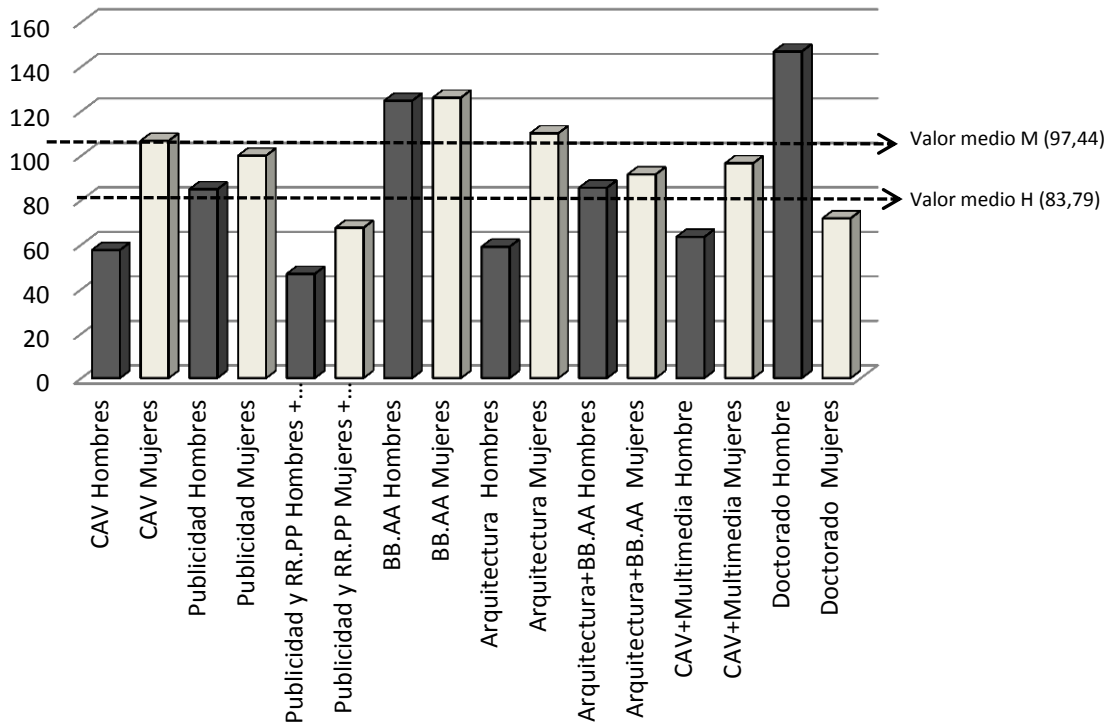


Figura 203. Comparativa retórica según género

Los datos ofrecidos establecen una elevadísima situación de los recursos estilísticos en los discursos de los estudiantes *hombres* en postgrado/doctorado (146,75) frente al promedio establecido en su categoría por género (91,56). Del mismo modo el dato más bajo se ha encontrado en los discursos de las *hombres* estudiantes de Publicidad y RR.PP + Comunicación audiovisual (46,8). La **desviación** de ambas se ha establecido en 55,19 figuras retóricas por encima de la media aritmética (91,56) y 44,76 por debajo de la misma. Entre ellas existe una clarísima diferencia de 101,99 recursos estilísticos que alejan a ambos subgrupos.

De los **valores medios** obtenidos según el grupo de la muestra bajo la categorización *disciplinas de estudio*;

CAV	Publicidad	Publi.+CAV	BB.AA	Arquitectura	Arq.+BB.AA	CAV+M	Doctorad
92,5	93,77	58,09	125,6	76	88,5	78,11	109,25

Tabla 20. Valores medios retóricos por disciplina de estudio

Por lo tanto la tabla obtenida se comportaría del siguiente modo;

Valores medios	Desviaciones	Observación de la desviación	Desviaciones al cuadrado
92,57142857	1,011428571	POSITIVA	1,022987755
93,77777778	2,217777778	POSITIVA	4,918538272
58,09090909	-33,46909091	NEGATIVA	1120,180046
125,6	34,04	POSITIVA	1158,7216
76	-15,56	NEGATIVA	242,1136
88,5	-3,06	NEGATIVA	9,3636
78,11111111	-13,44888889	NEGATIVA	180,8726123
109,25	17,69	POSITIVA	312,9361
	TOTAL 79		TOTAL 3030,12

Tabla 21. Desviación típica y varianza de la presencia retórica

Siendo su representación gráfica;

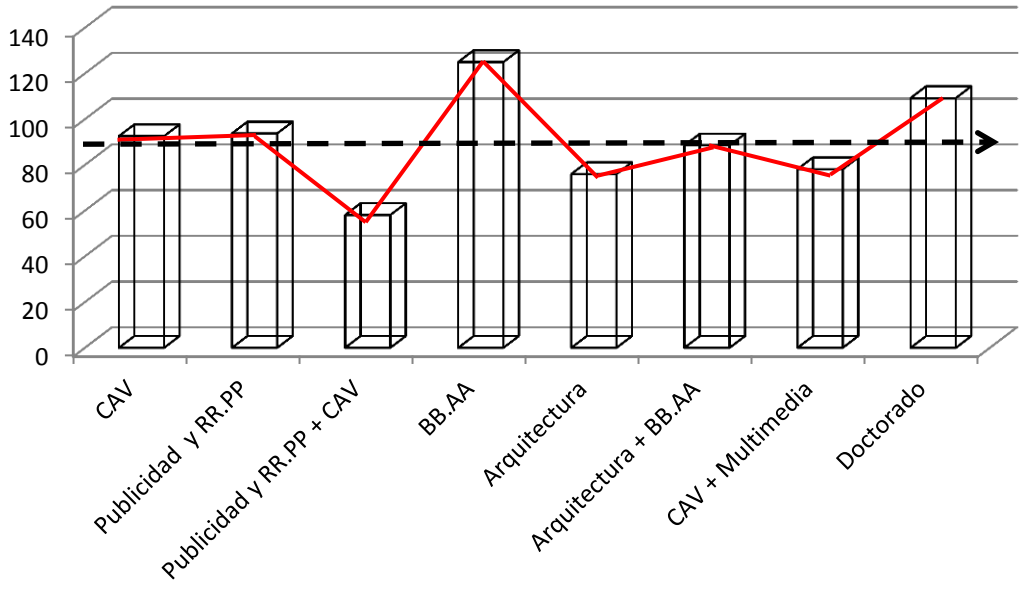
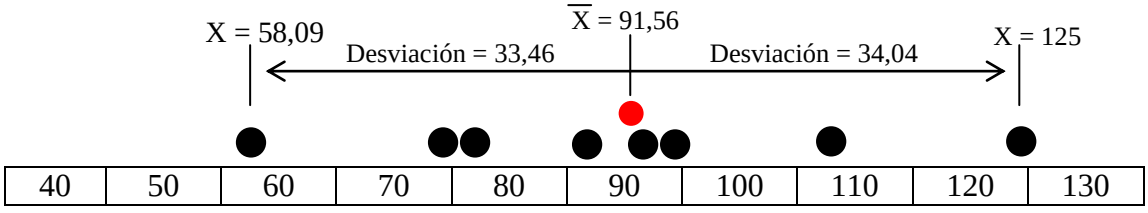


Figura 204. Polígono de frecuencia retórica según disciplina

Es decir, la desviación se comportaría así:



● = Xi
● = $\overline{X}$

$\sigma^2 = \sum n(xi-x) =$

Figura 205. Desviación típica

Para añadir el valor de la varianza (S^2)

$$S^2 = \frac{1}{n-1} \sum (xi-x) = \frac{1}{8-1=7} (3030,129) =$$

Resultado; $\sqrt{432,875} = 20,80$

Una de las conclusiones vertidas más interesantes es la que determinó la figura retórica más frecuentes y las menos frecuentes:

En término generales y sin diferenciación de sexos, las figuras retóricas más frecuentes son las siguientes;

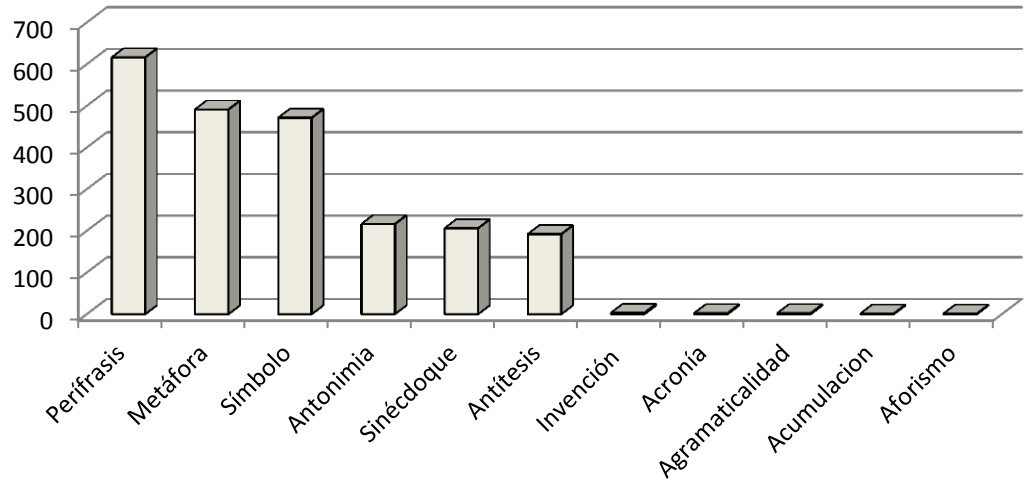


Figura 206. Recursos estilísticos de mayor y menor frecuencia

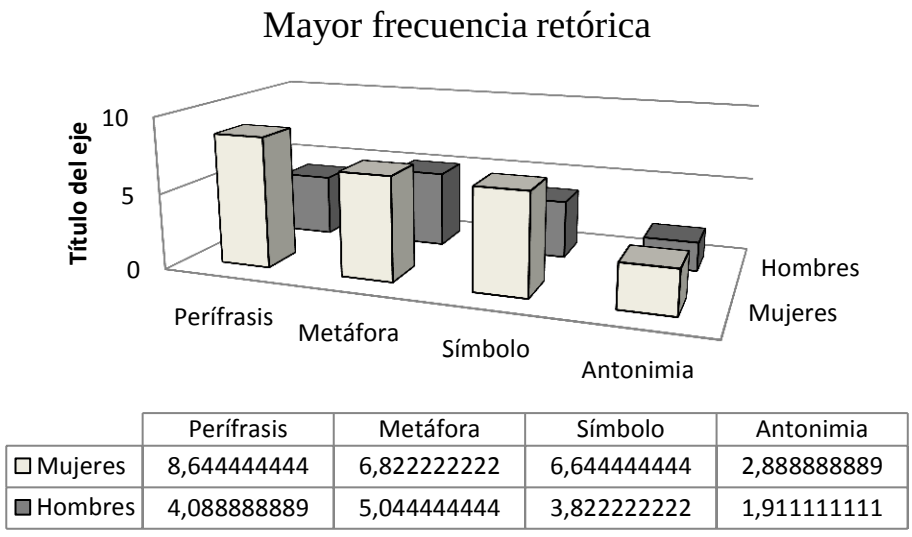
La presencia mayoritaria corresponde a la cuantificación recogida en perífrasis, metáfora y símbolo, seguida por antonimia, sinécdoque y antítesis. Sin embargo es necesario precisar que a los tres recursos más presentes en los discursos de todos los participantes les separa una diferencia de más de 200 puntos con respecto a los tres que les preceden (antonimia, sinécdoque y antítesis).

En el otro extremo se sitúan las figuras retóricas menos citadas directamente o menos vinculadas a los adjetivos que encadenaban de modo directo a la propia figura retórica: **invención**, **agramaticalidad**, **acumulación** y **aforismo**.

Siendo los adjetivos vinculantes los siguientes:

Figura retórica	Adjetivos conexionados
Perífrasis	Poético, sentido, figurado, armónico, estético, perfecto, elegante…
Metáfora	Metafórico, alegórico, simbólico, figurado…
Símbolo	Simbólico, icónico, alegórico, metafórico…
Antonimia	Contradicción, incoherente, paradójico, ilógico, absurdo, disparatado, discordante…
Sinécdoque	Sintetizado, reducido, dividido, pequeño, abreviado, mínimo, inacabado, básico…
Antítesis	Contraposición, oposición, contrario, antagónico, antitético, contradictorio, encontrado, enfrentado, incompatible, rival, adversario, enemigo…
Invención	Inventado, imaginado, ideado…
Agramaticalidad	Incompleto, desordenado, (poco) estructurado o desestructurado...
Acumulación	Enumeración, relación, listado, cuenta, cómputo, recuento…
Aforismo	Aleccionador, jurídico, medico, político…

Tabla 22. Vinculación adjetival con el recurso estilístico



	Perífrasis	Metáfora	Símbolo	Antonimia
Mujeres	8,644444444	6,822222222	6,644444444	2,888888889
Hombres	4,088888889	5,044444444	3,822222222	1,911111111

Figura 207. Mayor frecuencia retórica

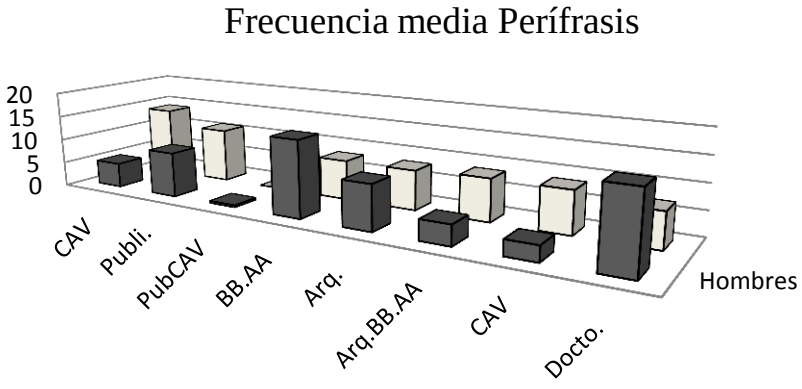
En esta gráfica se observa cuál es la representación de las figuras retóricas más asiduas en los discursos de ambos sexos. Los promedios se han realizado siguiendo las leyes matemáticas de la probabilidad y como se aprecia la mujer siempre, en las cuatro figuras más frecuentes, presenta mayor sensibilidad poética. El margen entre la figura más frecuente de hombres (4,08 perífrasis) y de mujeres (8,64 perífrasis) asciende un 105,8% en el caso de las mujeres.

El análisis que procede debe consistir en el reconocimiento del proceso llevado a cabo para su interpretación:

Por ejemplo, **Perífrasis**: Figura que consiste en expresar por medio de un rodeo de palabras algo que hubiera podido decirse con menos o con una sola, pero no tan bella, enérgica o hábilmente. (RAE, 2010).

El procedimiento de transformación del recurso retórico a la adjetivación se activa al localizar la esencia fundamental de la figura y su definición. En este caso se afirma literarmente que perífrasis se trata de la "Figura que consiste en expresar por medio de un rodeo de palabras algo que hubiera podido decirse con menos o con una sola, pero no tan bella, enérgica o hábilmente" (RAE, 2010), es decir, en el momento que el discurso de quien analiza la imagen alude a la belleza, a la estética representación, a la armonía que acompaña al mensaje, es en este caso cuando el dispositivo que conexiona a la **perífrasis** y al adjetivo *bello* u otros sinónimos se activa. Lo específico y descriptible se ve sustituido por la belleza.

Los 86 cuestionarios o test analizadores de contenidos vertieron que lo bello, lo metafórico, lo simbólico, la mínima expresión y el contraste u oposición es lo más fácilmente reconocible de cualquier mensaje poético visual y fotográfico, de todos aquellos que los artistas proponen.



	CAV	Publi.	PubCAV	BB.AA	Arq.	Arq.BB.AA	CAV	Docto.
Hombres	5	9,09	0,4	15,33	9	4	3	15
Mujeres	14	11	0	8	8	8,5	8,5	7

Figura 208. Frecuencia media de perífrasis según disciplina

El estudiante *hombre* de la disciplina de BB.AA es el que cuenta con la tasa más alta de perífrasis en su discurso. La estudiante mujer en el grado de Publicidad + Comunicación Audiovisual y Multimedia registra una tasa nula de perífrasis. Es coincidente el dato que estipula el mayor índice de adjetivos en el discurso con la mayor frecuencia de perífrasis. Ambos corresponden al **hombre de BB.AA.**

La **metáfora** en muchísimas ocasiones es citada de modo directo y sin circunloquios. Es fácilmente reconocido su matiz estético y probablemente crea confusión con la definición de **poesía**. Lo *poético* no es forzosamente metafórico pero lo metafórico sí que siempre es poético.

Por el contrario, aquellos recursos vinculados a la imaginación (**invención**) se consideran intrínsecos al mensaje artístico. Nadie cuestiona su naturaleza libre y premeditada, producto de la reflexión, y que pone de manifiesto la originalidad que toda personalidad creativa suscita. En los discursos fotográficos los encuestados reconocen el mensaje imaginado o inventado pero en tan sólo tres casos se alude al carácter creador. Simplemente se da por hecho. El desorden y la escasa estructura suscitan rechazo, y se cuestiona de este modo el concepto de caos. El debate en torno a ello es inconsciente y, aunque pueda formar parte del esquema cultural y educacional, va más allá aunque aproximándose a las leyes innatas de la percepción humana. El carácter contable, computable desaparece del interés del análisis (**acumulación**) y las lecciones juradas de modo sentencioso y rotundo no conforman un especial interés ni del artista ni de la interpretación.

6.1 Versión en castellano

El presente apartado concluye el estudio de investigación desarrollado a lo largo de cinco años y en el que se han obtenido los siguientes resultados, tomando como marco referencial las hipótesis planteadas y los datos cuantitativos y cualitativos vertidos:

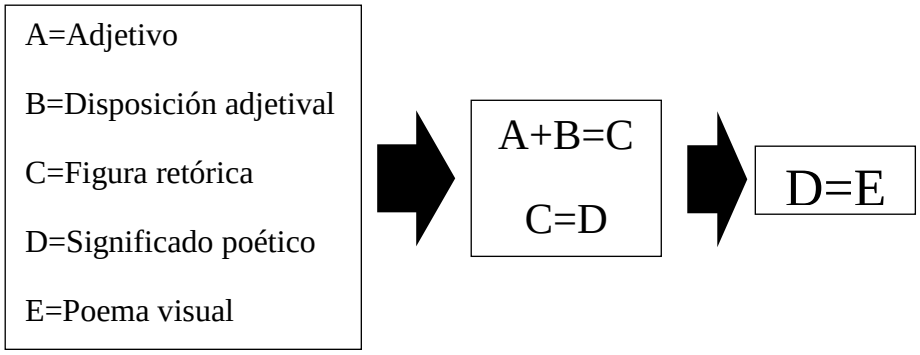
1- **El adjetivo (lingüístico/visual) es el eslabón desencadenante para la creación y confección de significado poético dentro del lenguaje fotográfico.**

Se recoge una alta frecuencia del adjetivo en los discursos analizados por los estudiantes de diversa tipología que fueron sometidos a la totalidad de las sesiones. Se contabilizaron **3.998 adjetivos** en los 79 test válidos, los cuales pudieron ser vinculados en **7.234** ocasiones con la tradición poética, es decir, con las figuras retóricas. Se obtuvo, de este modo, una media aritmética total de **91,56 recursos estilísticos** por persona y **4,578 por imagen analizada** (todas ellas correspondientes al festival de PHotoEspaña en la primera década del siglo XXI). De este modo, se verifica una altísima frecuencia de adjetivos vinculantes con la figura retórica y por lo tanto con el significado poético.

Si la media de adjetivos por persona en cada imagen individual es de **2,53 adjetivos** y la misma operación estadística, pero esta vez aplicada a la cuantificación de la vinculación del adjetivo con la figura retórica, da como resultado **4,578** recursos estilísticos, se observa que el ascenso producido desde el proceso adjetivo-figura retórica aumenta en un **90,47%** el valor inicial de partida. Se obtiene así una segunda conclusión que afecta a la unión del adjetivo con la figura retórica específica: se vierte una realidad que implica que de un mismo adjetivo es capaz de vincularse, ya no solo a una figura retórica sino más bien a más de un solo recurso poético. Por lo tanto, se verifica cuantitativamente la presencia del adjetivo como unidad intrínseca al significado poético.

2- **El adjetivo dispuesto de una manera controlada implica la presencia de la figura retórica en la imagen fotográfica.**

El universo connotado de las imágenes fotográficas premiadas en el festival PHotoEspaña deja constancia de la importancia de la ubicación del adjetivo en el discurso hablado, y por lo tanto en el escenario visual. Se cumple y verifica la ecuación planteada:



Se ejemplifica este modo:

- Color Blanco + (posición opuesta al color Negro) = Oposición = Antítesis = Contenido poético
- Elemento Exagerado + (posición evidente del mismo) = Exageración = Hipérbole
- etcétera

La verdadera posición del adjetivo determinará el significado del poema visual, siendo lo más relevante la existencia del componente específico capaz de conformar una figura retórica que aportará el elemento poético que el fotógrafo está buscando.

3- El recurso estilístico en la imagen fotográfica implica un valor añadido: la poesía visual

La presencia de 7.324 figuras retóricas encontradas en los 79 cuestionarios realizados en las diversas sesiones de trabajo certifica el reconocimiento de la partícula poética por parte de los encuestados. La estructura que compone el recurso retórico es bastante amplia y ambigua, pero el vínculo previo adjetivo-figura ha verificado su existencia a través de la masiva respuesta en forma de estructura embellecedora del mensaje visual.

Otras conclusiones

1. La constante exposición de la población a mensajes visuales (estímulos comerciales, publicitarios, señalética…) representa el aprendizaje y la evolución de la sensibilidad visual y por lo tanto se produce un

enfrentamiento con la obra poética y su significado, y como consecuencia una correctísima extracción del significado connotado.

2. Aquellos componentes de la muestra que gozan de un discurso de mayor riqueza lingüística establecen una conexión más profunda y madura con la obra que están observando.
3. A mayor presencia de adjetivos, mayor riqueza en el contenido sensible de la obra fotográfica.
4. Las figuras retóricas que con más frecuencia aparecen en los discursos son en primer lugar las **perífrasis**, en segundo las **metáforas** y en tercer lugar el **símbolo**. Todas ellas establecen una relación muy directa con los entramados simbólicos capaces de esconder mensajes poéticos.
5. Las figuras retóricas con menor o nula incidencia en los discursos son **invención**, **agramaticalidad**, **acumulación** y **aforismo**.
6. Los 86 cuestionarios o test realizados vertieron que lo bello, lo metafórico, lo simbólico, la mínima expresión y el contraste u oposición es lo más fácilmente reconocible de cualquier mensaje poético visual y fotográfico, entre todos aquellos que los artistas proponen.
7. Todos los factores que construyen un excelente léxico también representan con mayor claridad la interpretación que el espectador hace de la fotografía a la que se enfrenta.
8. Las mujeres son más susceptibles de extraer el significado poético que los hombres, y por consiguiente presentan mayor sensibilidad artística y lingüística. Se sitúan por encima de la media porcentual.

Media Aritmética nº f .retóricas/nº total personas	91,56962025
Media Aritmética nº adjetivos/ nº total personas	50,60759494

TOTAL HOMBRES encuestados	
	34
TOTAL nº Adjetivos en el discurso	1656
MEDIA Adjetivos/persona	48,7
TOTAL f. retórica en discurso	2849
MEDIA f. retórica/muestra H	83,79411765

TOTAL MUJERES encuestadas	
	45
TOTAL nº Adj. en el discurso	2342
MEDIA Adjetivos/persona	52,04
TOTAL f. retóric en discurso	4385
MEDIA f. retórica/muestra M	97,44444444

Tabla 23. Síntesis conclusiva de los datos obtenidos

Por lo tanto, y ya para concluir, la verificación en forma numérica de la presencia del adjetivo en el discurso escrito, su posterior transformación en figura retórica y su culminación a través de una respuesta poética, establece un nuevo enfoque práctico para el fotógrafo que ayudará a acelerar la producción artística.

Si a su vez este procedimiento invirtiese sus pasos y el fotógrafo estableciese una relación inicial que partiese del adjetivo lingüístico, lo transformase en figura retórica o localizase en el listado confeccionado para este trabajo de investigación, seguramente y con total certeza se obtendría un resultado ciertamente poético exento de indiferencia por parte del espectador.

Desde el punto de vista del fotógrafo o artista de la imagen, esta verificación puede significar una útil herramienta poética.

Desde el punto de vista **didáctico** del profesor de fotografía, este conocimiento puede a su vez ofrecer un enfoque menos tradicional, de mayor amplitud creativa y como se pudo observar en el experimento relacionado con la figura retórica y la publicidad, bastante sencillo y con un resultado evidente cercano a la poética, aun tratándose de mensajes comerciales y no artísticos.

El formalismo y la materialización de reglas de comportamiento en aras de construir un un universo poético, no excluye la libertad del artista por crear un poema fotográfico, es más aumenta sus posibilidades de innovación.

6.2 Versión en italiano

Questa sezione conclude lo studio di ricerca sviluppato in cinque anni e nel quale si ha ottenuto i seguenti risultati, utilizzando come quadrodi referenza le ipotesi e i resultati qualitativi e quantitativi:

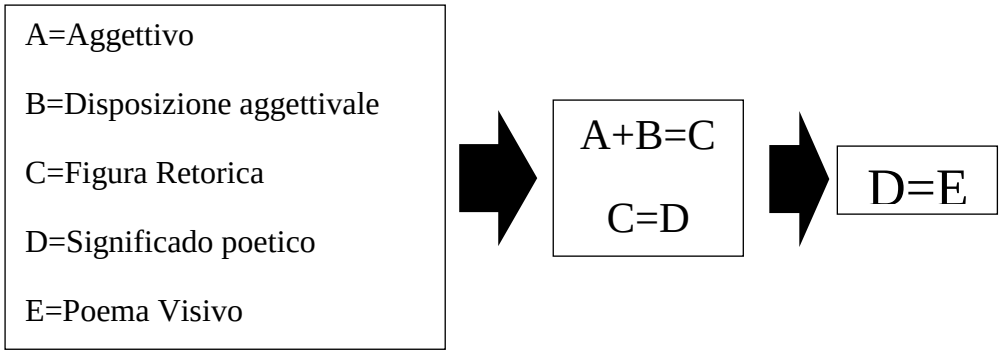
1- **L'aggettivo (linguistico / visivo) è l'elemento che provoca la creazione e la produzione di senso poetico nel linguaggio della fotografia.**

Si racoglie una enorme frequenza dell´aggettivo nei discorsi analizzati per gli studenti. Sono state contabilizzate **3.998** aggettivi nei 79 test validi, e collegate posteriormente con **7.234** figure retoriche diverse, e perció con la tradizione poetica. Pertanto, la media aritmetica è stata **91,56** figure retoriche/persona e **4,578** per imagine osservata (tutte quelle appartenevano al festival PHotoEspaña nel primo decennio del secolo XXI)

Se la presenza media degli´aggettivi nel discorso individuale è di **2,53** aggettivi in ogni singola immagine, la stessa operazione statistica ma questa volta applicate alla quantificazione della legatura fra aggettivi e figura retorica è **4,587**. Si può osservare che la salita prodotta in questo proceso aumenta un **90,47%** il valore iniziale di partenza. Si ottiene perciò una seconda conclusione che affetta a questo legame, interpretando che un aggettivo stesso potrebbe avere la capacità di essere collegato non soltanto con una figura retorica, ma con molte di più. Dunque, si verifica cuantitativamente la presenza del aggettivo come unità intrínseca al significato poético.

2- **L´aggettivo disposto di modo controllato coinvolge la presenza della figura retorica nell´immagine fotográfica**

L'universo connotato delle immagini fotografiche al festival PHotoEspaña premiate evidencia l'importanza della posizione dell'aggettivo nel discorso parlato, e quindi nella scena visiva. Si formalizza e verifica l'equazione previamente impostata:



Si esemplifica di questo modo:

- Colore Bianco + (colore opposto al nero) = Opposizione = Antitesi = contenuto poetico
- Elemento Esagerato + (azione sproporzionata) = Esagerazione = Iperbole
- Eccetera

La vera posizione dell'aggettivo determinerà il significato della poesia visiva. L'elemento specifico capace di creare la figura retorica sarà pertanto il responsabile del valore poetico cercato per il fotografo.

3- Il dispositivo stilistico nell'immagine fotografica coinvolge valore addizionale: poesia visiva

La presenza di 7.324 figure retoriche incontrate nei 79 questionari nelle varie sessioni di lavoro certifica il riconoscimento della particola poetica dagli intervistati. La struttura che compone il dispositivo retorico è abbastanza ampio e ambiguo, ma il collegamento fra l'aggettivo-figura ha verificato la loro esistenza attraverso la massiccia risposta in forma di composizione abbellita del messaggio visivo.

Altre conclusioni:

1. La costante esposizione della popolazione ai messaggi visivi (stimoli commerciali, pubblicità, segnaletica...) rappresenta l'apprendimento e lo sviluppo della sensibilità visiva. Si produce un´incontro della poesia e il significato, essendo il risultato una corretta estrazione del significato connotato.
2. I componenti del campione che hanno un ricco discorso linguistico stabiliscono una connessione molto profonda e matura con il lavoro fotografico che stanno osservando.
3. Una maggiore presenza di aggettivi rappresenta una maggiore ricchezza del contenuto sensibile del lavoro fotografico.
4. Le figure retoriche che appaiono più spesso nei discorsi sono in questo ordine: *perifrasi*, *metafora* e *simbolo*. Tutte stabiliscono un rapporto diretto con gli spazi simbolici capaci di nascondere messaggi poetici. (vedere capitolo 2.3.6.)
5. Figure retoriche con poco o nessun impatto sul discorso sono: *invenzione* (invención), *agramaticalidad*, *accumulazione* (acumulación) e *aforisma*. (vedere capitolo 2.3.6.)

6. I questionari analizzati verificano che il *bello*, il *metaforico*, il *simbolico*, il minimo e il *contrasto* oppure *opposizione* è facilmente riconoscibile in ogni messaggio poetico-visivo tra tutti quegli proposti per gli artisti.
7. Tutti i fattori che costruiscono un ottimo lessico anche rappresentano con grande chiarezza l'interpretazione che lo spettatore fa della fotografia che visualiza.
8. Le donne sono più suscettibili di estrarre il significato poetico rispetto agli uomini, e quindi hanno una maggiore sensibilità artistica e linguistica. Si trova al di sopra della media percentuale.

Media aritmetica nº f .retoriche/nº totale persone	91,56962025
Media aritmética nº aggettivi/ nº totale persone	50,60759494

TOTALE UOMINI intervistati	
	34
TOTALE nº Aggettivi nel discorso	1656
MEDIA Aggettivi/persona	48,7
TOTAL figura retorica nel discorso	2849
MEDIA figura retorica/uomo	83,79411765

TOTAL MUJERES intervistate	
	45
TOTALE nº Aggettivi nel discorso	2342
MEDIA Aggettivi/persona	52,04
TOTAL figura retorica nel discorso	4385
MEDIA figura retorica/donna	97,44444444

Tabla 24. Dati ottenuti

Pertanto, e per concludere, nella verifica numerica della presenza dell'aggettivo nel discorso scritto, ulteriore trasformazione in forma retorica e il suo culmine attraverso della risposta poetica, offre un nuovo approccio pratico per accelerare la produzione poetica del fotografo.

Secondo i dati raccolti, se la procedura tradizionale del agire del fotografo è invertita stabilendo prima l´aggettivo linguistico come punto di partita e poi trasformando questo in modo di figura retorica, allora si ottiene un risultato poetico

esente d´indifferenza da parte dello spettatore. Dal punto di vista dell´artista visivo, questa verifica certifica la existencia di uno strumento utile per la conformazione poetica dell´immagine.

Dal punto di vista didattica del´ insegnante di fotografía, la conoscenza del rapporto fra aggettivo e figura retorica può offrire un approccio meno tradizionale, più creativa, molto semplice da capire e con un risultato evidente e inmediato per l´ottenimento di poética visiva nei messaggi commerciali, artistici o di un altra natura.

Il formalismo e la materializzazione di certe regole con uno scopo di costruire un universo poetico, non esclude la libertà dell'artista di creare il poema fotografico, anzi, incrementa le possibilità di innovazione.

6.3 Versión en inglés

This section concludes the research study developed in the last five years and in which the following quantitatives and qualitatives results have been obtained, using the different hypothesis as an initial framework:

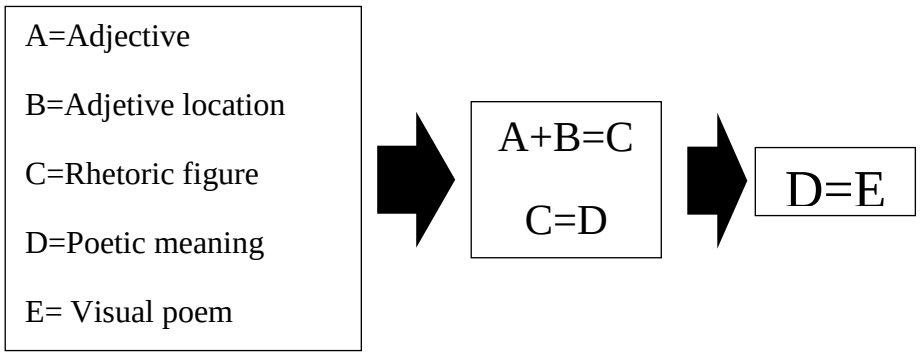
1- The adjective (linguistic / visual) is the trigger link in poetic meaning creation in the language of photography.

A *high adjective frequency* in the analyzed speeches made by students who were exposed to images in all the sessions is appreciated. **3.998** adjective were counted in the 79 valid test and they could be linked to **7.234** times with the poetry tradition, which it means the same number of rhetoric figures. Therefore, the arithmetic average is **91.56** rhetoric figures per person and **4,578** per person in every single analyzed image (all of them correspond to PHotoEspaña festival in the first decade of this century).

If the *adjectives per person* average in every individual image is **2,53** and the quantification of the *adjective in relation with rhetoric figures* is **4,578**, the estimated rise produced from the adjective-rhetoric figure were increased the **90,47%**. It derives in a second conclusion which affects to this link, considering the idea that a single adjective can be linked to more than one poetic figure. The adjective presence understood as intrinsic characteristic to poetic meaning is verified in a quantitative way.

2- The adjective arranged in a controlled manner implies the presence of a rhetoric figure.

The connotation in the photographic images awarded in the PHotoEspaña festival accepts the importance of the adjective location in the spoken discourse, and therefore in the visual scene. The next equation is verified:



It is exemplified in this way:

- White color + (Black contrary position) = Oposition = Antithesis = Poetic meaning
- Exaggerated element + (clear position) = Exaggeration = Hyperbole
- etcetera

The real adjective position determinates the meaning of the visual poem. The existence of specific element capable to constitute the rhetoric figure represents is the most relevant and it provides the poetic component which the photographer is looking for.

3- El recurso estilístico en la imagen fotográfica implica un valor añadido; poesía visual

7.324 rhetoric figures were found in 79 questionnaires certifies the acknowledgement of poetics particles by respondents. The structure that makes up the rhetorical figure is quite broad and ambiguous, but the previous adjective-figure link has verified its existence through the massive response in form of structure to beautify the visual message.

Other conclusions:

1. The continuous exposure to visual messages (commercial stimuli, advertising, informative signs...) represents the learning of visual sensitivity development and therefore there is a confrontation between the poetry and meaning. The consequence will be a correct extraction of meaning.
2. Those components of the sample who have a richer linguistic in the discourse establish a deeper and more mature connection with the photographic work.
3. The more presence of adjectives, the richer the sensitive photographic content is.
4. The rhetoric figures with less presence (frequency) in the discourses are *invention*, *ungrammaticality*, *accumulation* and *aphorism.*
5. The rhetoric figures with more presence (frequency) in the discourses are periphrasis, metaphors and symbol. All of them establish a direct relationship with the symbolic frameworks capable of hiding poetic messages.

6. The 86 questionnaires reported that the beauty, the metaphoric, the symbolic, the minimum expression and the contrast or opposition are the most and easily recognizable of any visual, poetic and photographic message proposed by artists.
7. All factors which build an excellent vocabulary also represent more clearly the interpretation that the viewer makes with photography.
8. Women are more susceptible to remove poetic meanings than men, and therefore they have more artistic and linguistic sensitivity. They are above the average percentage.

Arithmetic average. Number of rhetorical figure per persons	91,56962025
Arithmetic average. Number of adjectives per persons	50,60759494

Male respondent	
	34
TOTAL nº Adjectives in the discourse	1656
Average Adjectives per person	48,7
TOTAL Rhetoric figure in the discourse	2849
Average Rhetoric figure / Sample Male	83,79411765

Female respondent	
	45
TOTAL nº Adjectives in the discourse	2342
Average Adjectives per person	52,04
TOTAL Rhetoric figure in the discourse	4385
Average Rhetoric figure / Sample Female	97,44444444

Tabla 25. Summary of data obtained

Therefore and concluding, the numerical verification offered the adjective presence in the written discourse, the transformation in form of rhetorical figure and its culmination through a poetic response provides a new practical approach to practical for photographers during the poetic production.

If this procedure inverted its steps and the photographers established an initial relationship starting from linguistic adjective and transformed into rhetorical figure, surely a poetic and exempt of indifference by the viewers would be obtained.

From the photographer point of view, this verification glimpses a brand new poetic. From the didactic point of view, this knowledge offers a less traditional approach, more creative and quite easy to use while the photographer is looking for the visual poems.

The formalism and the materialization of rules in order to build a poetic universe does not exclude the artist freedom to create a photographic poem, just it helps to hasten the creative process.

Esta sección es una de las partes más relevantes de la investigación. Se debe estimar un debate en cuanto a los resultados obtenidos durante el trabajo y su posterior análisis se refiere. La evaluación del experimento y del carácter hipotético de las premisas derivará en un resultado objetivo y veraz.

Todas las reflexiones aquí expuestas poseen una opinión crítica sobre el procedimiento de las pesquisas y sobre el protocolo de actuación, además supondrán una rica aportación para toda la comunidad científica, concretamente en el área aquí retratada y abarcando las disciplinas de origen. Las futuras líneas de investigación ampliarán aún más las aportaciones que a la poética de la imagen se produzcan.

Con respecto al análisis vertido del ejercicio y a la conclusión final emanada de este proyecto de investigación surge una novedosa alternativa a la convencional construcción del poema visual que la imagen fotográfica establece:

1. **Existencia de retórica masiva**. La presencia del recurso estilístico de la imagen fotográfica ligado a las artes es un acontecimiento que se produce de forma intensiva y más concretamente por la existencia del proceso comunicativo que la construye dicha imagen.
2. **Traducción literal** al lenguaje fotográfico. El tratamiento comunicativo trasciende la lengua y traslada al sistema visual todas aquellas herramientas que construyen el discurso oral o visual, pero siempre mental.
3. **Evidencia poética** en grupos de mayor sensibilidad. Los estudiantes de Bellas Artes cuentan con una susceptibilidad de ser más receptivos ante mensajes denotados pero con un elevado componente connotado. Por lo tanto no se aprecia ningún cambio aparente con respecto a la conducta clásica de los futuros artistas. Surge así una cuestión que tal vez interese investigar en el futuro:
    - ¿Es posible acercar esa distancia emotiva intergrupal a través del aprendizaje de las reglas a las que se ha hecho alusión reiteradamente en este estudio?
4. **Incertidumbre muestral**. El tamaño de la muestra no implica una grandísima diferencia entre la magnitud del primer trabajo y el segundo, en el que se amplió en un 100% con respecto a la inicial. Surge de este modo una cuestión que también podría ser revisada en el futuro:
    - ¿Cuál es la diferencia cuantificada de resultados que se vierten al ampliar la muestra?
    - ¿Compensa el grado de esfuerzo aplicado al aumentar las sesiones en el trabajo de campo con respecto a los resultados obtenidos en fases precedentes pero con la mitad de componentes de la muestra?
    - ¿Desde qué tamaño de muestra el margen de error es mínimo y se debe cesar en el afán por aumentar la muestra debido a su escasa aportación?

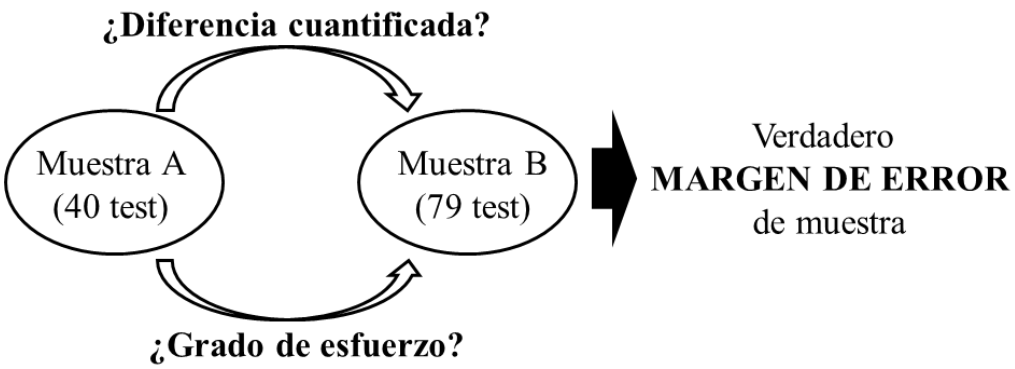


Figura 209. Margen diferenciador de la muestra representativa

5. **Mayor grado emocional de las mujeres**. Se certifica una vez más la tesis que sustenta que las mujeres son más sensibles a la localización de las emociones y por consiguiente al control de las mismas. Sin embargo, es siempre en términos generales. El dato de mayor registro, en cuanto a percepción poética se refiere, se encuentra en los estudiantes hombres de Bellas Artes. Por lo tanto tan sólo se puede contemplar una conclusión específica:
    - Los estudiantes (hombres y mujeres) de Bellas Artes, los artistas o cualquier individuo relacionado con las artes visuales presentará mayor sensibilidad a los mensajes poéticos que se ofrezcan.
    - El dato medio indica que la mujer, en términos generales, se presenta con un grado sensitivo más elevado que el hombre. Sin embargo, el hombre se situará a la cabeza de los personajes más sensibles emocionalmente.

    El género de los vencedores de **PHotoEspaña** en la última generación de fotógrafos ha sido:

    - ✓ 2000 Ch. Madoz HOMBRE
    - ✓ 2001 D.Michals HOMBRE
    - ✓ 2002 Nan Goldin MUJER
    - ✓ 2003 Helena Almeida MUJER
    - ✓ 2004 W. Eggleston HOMBRE
    - ✓ 2005 W. Klein HOMBRE
    - ✓ 2006 H. Sujimoto HOMBRE
    - ✓ 2007 Robert Frank HOMBRE
    - ✓ 2008 Martin Parr HOMBRE
    - ✓ 2009 Malick Sidibé HOMBRE
    - ✓ 2010 Graciela Iturbide MUJER
    - ✓ 2011 Thomas Ruff HOMBRE
    - ✓ 2012 Alberto García-Alix HOMBRE

    - El porcentaje de hombres ganadores del premio más prestigioso del festival **PHotoEspaña** en las últimas doce ediciones representa el 76,92%, mientras que el 23,07% corresponde a las mujeres.

6. **Factor Madurez**. Representa otra de las realidades completamente justas de las conclusiones vertidas. La madurez intelectual de los encuestados que se sometieron al ejercicio extractor de representación de la imagen será la responsable primordial de los datos obtenidos. Los alumnos de postgrado ofrecieron los más altos índices poéticos, vinculando el elemento adjetivado con la propia figura retórica y posicionándose por encima de los estudiantes de Bellas Artes. Esto también indica que aunque los análisis de mayor calidad se encontraban en los estudiantes de Bellas Artes, la verdadera esencia del experimento debía esconder la poética de la imagen bajo estructuras conocidas.

En segunda instancia se citarán las incidencias registradas durante el experimento relativo al análisis de contenidos, encargado de verter los datos utilizados para la confección de resultados, tratando así de subsanarse en futuras investigaciones:

1. Complejidad del análisis. Cada uno de los test realizados ha retrasado enormemente la investigación. La subdivisión de las tareas que contuvieron cada uno de los 79 análisis individualizados supuso un total de 2 horas y 10 minutos aproximadamente. Una labor desglosada en las siguientes fases:

(a) *Fase de localización del adjetivo* en el análisis de contenidos: 20-30 minutos/test
(b) *Fase de vinculación adjetivo-figura retórica*: 1 hora 30 min-1h 40 min/test
(c) *Fase de cuantificación*: 5 horas

La enorme duración del proceso de análisis, sin ni tan siquiera estimar el espacio temporal que han supuesto cada una de las 7 sesiones de 2 horas (total: 14 horas), establece cierto debate en cuanto a la relativa representación de la muestra. Tal vez se podrían haber estimado la mitad de las encuestas o test para dedicar un mayor y exhaustivo esfuerzo a la intensa labor de la vinculación adjetivo-figura retórica.

Total tiempo estimado de trabajo en **170,9 horas**, es decir, equivalente a 21 días estableciendo jornadas de 8 horas.

2. Escaso margen representativo. Teniendo en cuenta que en la primerísima fase del ejercicio de investigación se realizaron 40 test a diversos grupos que componían la muestra que derivaron en los siguientes resultados:

(a) Fase inicial (años 2009-2010)

Nº alumnos	40	Media adj/Pers.	56,52
Hombres	15	Media adj/Pers.	52,8
Mujeres	25	Media adj/Pers.	58,76

Tabla 26. Datos obtenidos de la adjetivación en primera fase

La segunda de las fases que amplió la muestra en un 105% (84 test de los cuales 79 fueron válidos) obtuvo un margen mínimo en cuanto resultados:

(b) Fase última (años 2009-2012)

Nº alumnos	79	Media adj/Pers.	50,60
Hombres	34	Media adj/Pers.	48,7
Mujeres	45	Media adj/Pers.	52,04

Tabla 27. Datos finales obtenidos de la adjetivación

Cada una de las tablas comparativas entre los diversos años y según las diferenciaciones que se han estado apreciando durante la fase del análisis (véase apartado de *Análisis e interpretación de los datos*), es decir, según disciplinas, sexos, edades, curso de grado,...se establecen con datos paralelos comparativamente.

3. **Menor capacidad analítica**. La ampliación de la muestra podría haberse completado siguiendo los subgrupos ya existentes en la primerísima fase. En lugar de ello se procede a ampliar la muestra de los grupos, ampliando simplemente en número de componentes y por lo tanto creando más categorías de la que ya existían. Aparecen los grupos pertenecientes a estudiantes de Com. Audiovisual y Multimedia, Arquitectura + BB.AA y Publicidad y RR.PP + Com. Audiovisual. Se pasa de 4 a 7 grupos, se amplía la muestra en 44 alumnos. El error, por lo tanto, reside en la escasa representatividad por grado o postgrado de estudio debido a la pequeña muestra en cada subgrupo. La comparativa por género es la única verdaderamente relevante. En el caso de esta investigación no supone un gran problema debido a que la esencia permanece en la tendencia a la adjetivación, a la figura retórica por extensión y por lo tanto a la poética de la imagen derivada de la estructura adjetivada que le da nombre.

4. La extensa elaboración del análisis del trabajo podría haberse acelerado y haber vertido conclusiones inmediatas. El posterior conocimiento de la existencia de cierto software de análisis de textos denominado **Tropes** habría vertido datos inmediatos de los adjetivos y habría podido, además, estudiar la aparición de adjetivos más frecuentes; habría discriminado las estructuras que han podido causar cierto trastorno al analista del ejercicio, tales como los adjetivos sustantivados o los sustantivos adjetivados. Podría a su vez haberse visto complementado por el **Wordsmith tools 6.0**, que también realiza estudios semánticos del texto. Para ello los test se deberían haber realizado en soportes informáticos y no de modo manual. Entonces la muestra podría haber crecido exponencialmente.

5. No se estimó la posibilidad de que los grupos contuviesen alumnos extranjeros o con **escaso dominio del castellano**. Especialmente aconteció con los grupos del grado

en Arquitectura. Sin poseer un dominio adecuado de la lengua no se pudo continuar con rigurosos análisis y por lo tanto tuvieron que ser excluidos del ejercicio analítico. Paradójicamente, esto vertió una conclusión muy eficaz y útil en la que se detallaba que *las teorías que de aquí surgieran tan sólo podrían aplicarse a universos castellanoparlantes*. La lengua va a determinar una fluida comunicación siempre y cuando se tenga de ella un conocimiento mínimo exigible.

6. Test no cumplimentados correctamente. Durante las siete sesiones que han conformado el total de los test recopilados se han producido infinidad de incidencias que han sido resueltas con grandísimo índice de éxito por parte de la/s personas que así lo subsanaron. Sin embargo, uno de los mayores incidentes que se ha producido han residido en la incorporación tardía de alumnos al análisis de contenidos. Esto podría haber tenido nefastas soluciones ya que el recuento de los adjetivos en primera instancia habría derivado en errores injustos de contabilización, por ello se ideó el modo de suavizarlo. Se contabilizaron los adjetivos de las imágenes analizadas (20 imágenes en total en cada test) por los alumnos que se incorporaron tarde al experimento, se extrajo la media aritmética y se sobrestimó la hipotética presencia de adjetivos en cada análisis. Por lo que, y siguiendo el ejemplo:

- 7 imágenes analizadas (de un TOTAL de 20) con una cuantificación final de 37 adjetivos
- 37/7 = 5,28 adjetivos por imagen
- 5,28 adjetivos x 20 imágenes = 105,71 estimables en la supuesta totalidad del ejercicio

El problema imposible de satisfacer que de aquí se derivó, fue por el contrario, el vínculo del **adjetivo ficticio** con figuras retóricas reales. La contabilización estimada del adjetivo por media ponderada resultó relativamente asumible, sin embargo la infinidad de recursos estilísticos existentes no ofrecerían en ningún caso una veracidad objetiva si se aplicase la misma fórmula, pero en cada adjetivo individual. Por lo tanto, se precisaría para futuros ejercicios un **mayor grado de involucración**.

Con respecto al ejercicio que se realizó para determinar la presencia del adjetivo a través de imágenes apareció una constante: **la atención**. Esta va estar en estrecha relación con el tiempo de proyección y en diferentes sesiones se observó una falta de atención motivada por los tiempos de duración del ejercicio.

El resto de las insuficiencias registradas, en cuanto al método se refiere, no constituyen un problema acuciante aunque posiblemente proyectarían una mayor eficacia en los resultados finales. La experiencia previa adquirida en las primeras sesiones piloto confeccionó un método mucho más formalizado y posicionó al

entrevistador en una situación de mayor seguridad capaz de anticipar posibles incidencias.

Con respecto al método de **anexión adjetivo-figura retórica**, el procedimiento consistió en establecer una conexión cuasi objetiva e inquebrantable. Se tomó en primera instancia como referencia una fuente que dotaría al ejercicio de cierta base *sustentadora y argumentativa*. El adjetivo se apoya en la *Nueva gramática de la lengua española* (2010) y la figura retórica en el *Diccionario de retórica y poética* (Beristain, 1995). El **adjetivo** se fija en su propia denominación, materializada a través de una comisión de lingüistas que así lo establecieron, reconociendo la diversidad tipológica capaz de dotar al sustantivo de las características propias de la estructura: designación, descripción, cualidad, calificación, especificación… La **figura retórica** por el contrario es la encargada de enfatizar emociones y sensaciones. Son igualmente denominados **tropos** y son utilizados por los autores como meras estructuras capaces de jugar con la interpretación del *lector* o en este caso el *espectador*. La semántica y la sintaxis jugarán un papel especial en la construcción de dicha anexión. No se rigen desde un punto de vista tan sensato como la lengua convencional y poseen cierto grado de libertad con respecto a las estructuras aceptadas por cierta comisión encargada de estipular las leyes del lenguaje hablado.

7.1 Futuras líneas de investigación

Una vez revisadas y verificadas cada una de las hipótesis que se han planteado aquí, se han podido extraer infinidad de resoluciones que tras la primera experiencia investigadora seria y formal ofrecen una conclusión bastante evidente. Esta inicial incursión científica versa en torno a la necesidad de continuar y asentar aún más la poética de la imagen fotográfica y la construcción de la misma, aunque esta vez estableciendo parámetros de conducta que agilicen el trabajo del artista de la imagen, del docente que imparte el aprendizaje de disciplinas artísticas vinculadas a la imagen y del alumno o aprendiz de dichas materias.

En este primer trabajo de indagación se han establecido porcentajes cuantificados que garantizan un vínculo ciertamente existente entre partículas mínimas del lenguaje conocido y la imagen fija capturada por máquinas fotográficas, siendo además capaces de proporcionar una relación comunicativa entre al menos dos entidades (emisor y receptor). Una síntesis de los valores conceptuales considerados sería la siguiente:

- **Imagen fotográfica**, especificando un área que conexiona la imagen fija con las artes en la imagen.
- **Observación y estudio** de ciertas categorías determinadas por los poetas como desencadenante fiel de los significados poéticos (**adjetivos**) que deberían remitir

inmediatamente a las emociones a través de herramientas que justifiquen el embellecimiento de la lengua, las **figuras retóricas**

- **Construcción clásica del sistema lingüístico**, fijando especial atención en las estructuras que lo componen, las reglas que lo gestionan y la existente coherencia que se precisa para el uso del buen hablar.
- Elección del **adjetivo** como fuente detonante del discurso fotográfico con pretensiones poéticas.

Indirectamente surgen áreas de conocimiento que deben formar parte de las iniciativas aquí previamente replanteadas: **naturaleza del lenguaje** y **teorías de la comunicación.** Ambas fueron retratadas bajo parámetros propios de la **filosofía** y desde el estudio de la **estética** como vertiente imposible de desligar.

Sin embargo, la mayor cercanía ha residido en la **semiótica**, entendida como la ciencia que estudia los signos, previsiblemente aquellos que utiliza el lenguaje a la hora de materializar los constructos mentales previamente originados desde el intelecto y conectados con significados consensuados desde cualquier tipo de lengua. Por lo tanto, pudiendo también definirse como **lingüística**.

Durante el ejercicio surgieron intereses que jamás antes fueron contemplados pero que sin embargo han formado parte de la esencia del mismo de modo indirecto, como fueron los mecanismos lógicos que todo procedimiento formal debe contener. Interesaron además del lenguaje como disciplina humana contenedora de mensajes originados desde las emociones, las ecuaciones matemáticas y por lo tanto las operaciones exactas que todo sistema lógico debería comprender. Durante los análisis de contenidos que han ido dando forma a los resultados vertidos, funcionando a su vez como verificadores de premisas, se realizaron ejercicios capaces de dar explicación a la posibilidad de encontrar la lógica innata que hace funcionar un dispositivo fotográfico. Los resultados evidenciaron una respuesta positiva por parte de aquellos que fueron sometidos al ejercicio. Por lo tanto las líneas futuras de investigación serán:

- Presencia de la estructura lógica en la fotografía (desde las ciencias exactas)
- Control del lenguaje interno de la imagen capturada (desde las ciencias exactas)

A su vez, ciertos resultados aún por considerar en el trabajo de investigación doctoral ayudarían a concluir de modo aún más conciso. La presencia de la figura retórica es incuestionable, ya que se multiplica por dos con respecto al adjetivo y la adjetivación previa determinada para cada recurso retórico específico (Ejemplo: exagerado = hipérbole). Resulta satisfactoria para el investigador, sin embargo se intuye ciertos asuntos aún por concluir:

- Visualización específica de los elementos físicos que darán forma a cualquiera de las configuraciones estilísticas.

- Detallar el soporte poético a través de ejemplificaciones que garanticen un perfecto consenso y por lo tanto entendimiento por parte de docentes de fotografía, alumnos y artistas visuales.
- Profundización en las estructuras poéticas que con más frecuencia se presentaron en el trabajo de campo. Encontrar los porqués.

Y por supuesto el siguiente paso trasladará cierto funcionamiento a otras áreas muy vinculadas con la fotografía como la publicidad y el cine.

La disposición interna que sustenta todas y cada una de las disciplinas visuales formará parte de la incógnita que pretende dar explicación a la verdadera, única y objetiva significación de los signos, teniendo en cuenta que el idioma será el principal y original organismo con potestad para determinar los consensos lingüísticos que vincularán al arte fotográfico con los significados.

Esta investigación no habría tenido ningún sentido si todo el diseño programado para la verificación de sus hipótesis no hubiese derivado en una materialización real del trabajo a realizar tanto por los docentes como por los estudiantes. Por ello se van a proponer tres modelos o ejercicios a realizar por cada una de las entidades en esta investigación consideradas:

1. Dirigida a los **docentes de la imagen** que pretendan divulgar un conocimiento alternativo.
2. Dirigida a los **artistas/alumnos** que pretendan confeccionar un proyecto fotográfico.
3. Dirigida a los **evaluadores o críticos de arte** que pretendan analizar y valorar la calidad de proyectos fotográficos ajenos

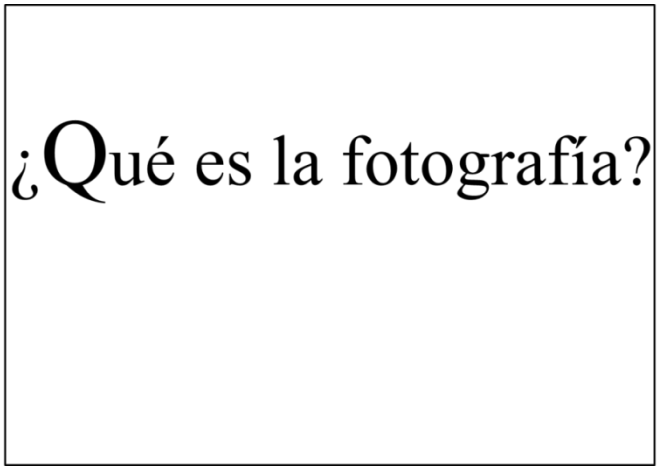
En un *primer* lugar se encuentra la labor del *docente* de la materia *fotografía* con voluntad de cambio, en cuanto al modo didáctico tradicional y en dicha disciplina se refiere. Por ello, y tras los resultados en forma adjetival obtenidos, aquí se propone un ejercicio listo para ser resuelto en las aulas:

DENOMINACIÓN: Acción adjetival como desencadenante del poema visual

El docente procederá a la explicación del adjetivo lingüístico como determinante para crear un poema a través de la fotografía. Se apoyará de un proyector y de una presentación que explique visualmente los conocimientos requeridos para una perfecta ejecución.

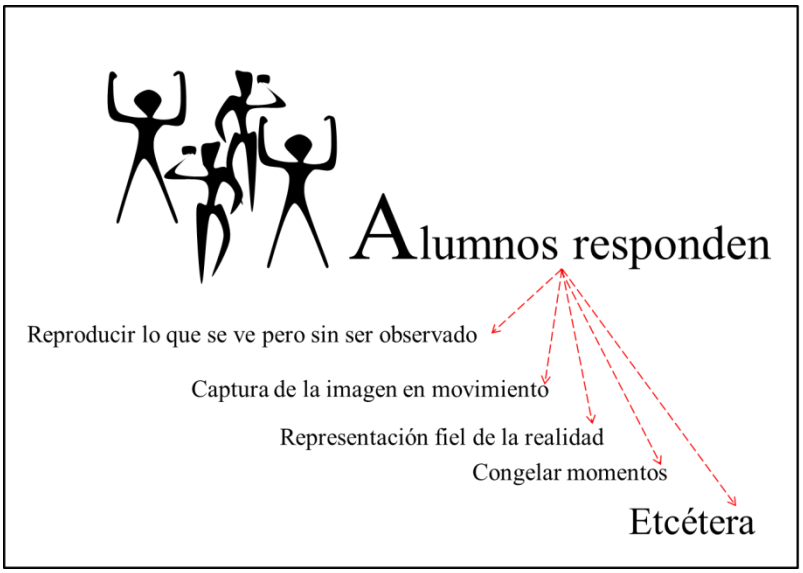
El desarrollo de las clases debe ser paulatino y la dinámica; activa y participativa por parte del estudiante y el profesor. Se procede a través de una primera fase dedicada a cuestionar qué es la fotografía y cuál es su principal función:

Fase A. **Reconocimiento de la fotografía**

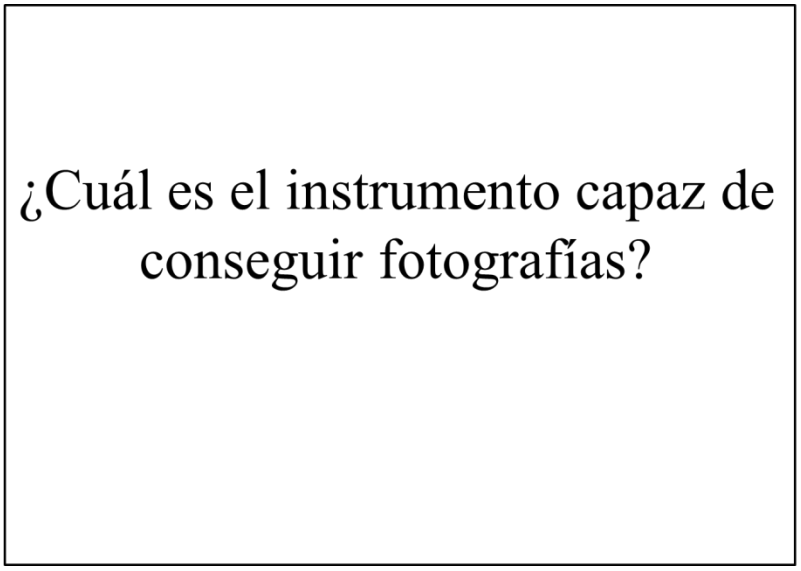


Diapositiva 1

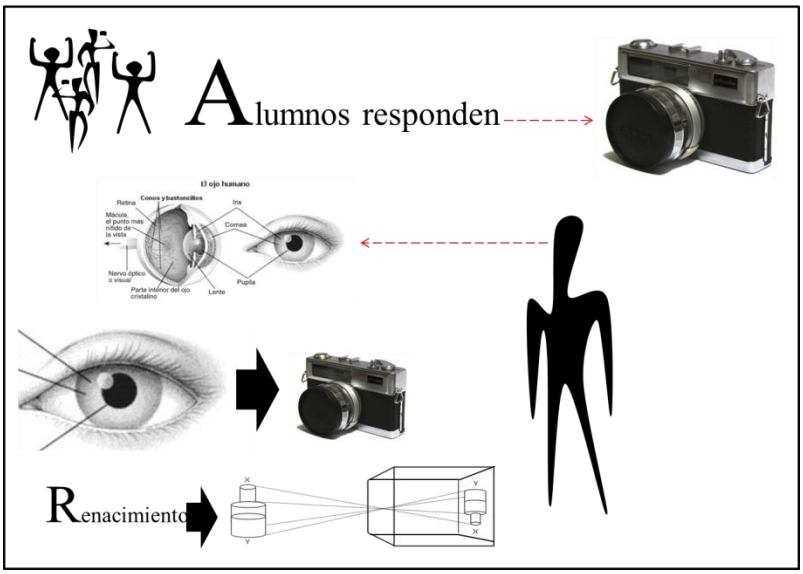
Diapositiva 2



Diapositiva 3



Diapositiva 4



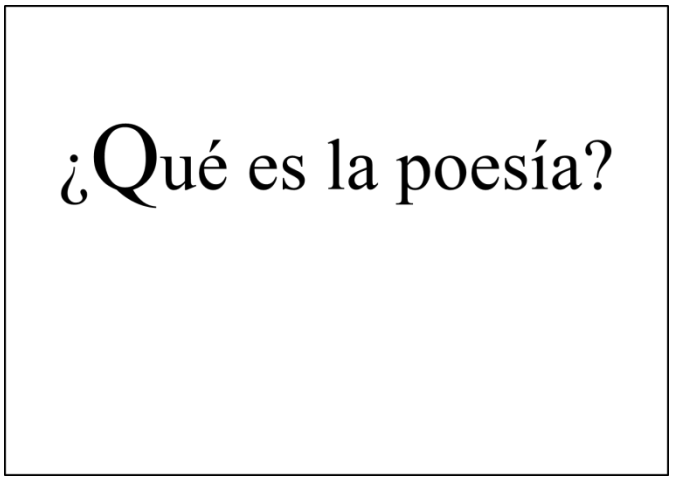
Diapositiva 5



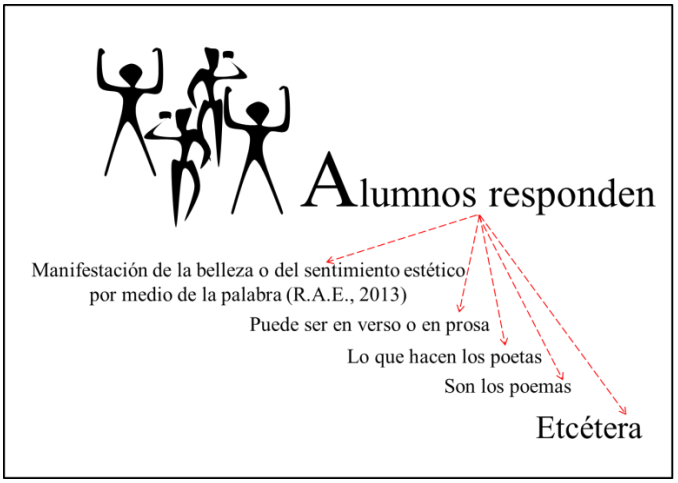
Véase figuras 172 a 180. En este proceso, comprendido de la fase A, se realizará la alternativa didáctica propuesta para la concepción de la fotografía a partir del conocimiento matemático y lógico.

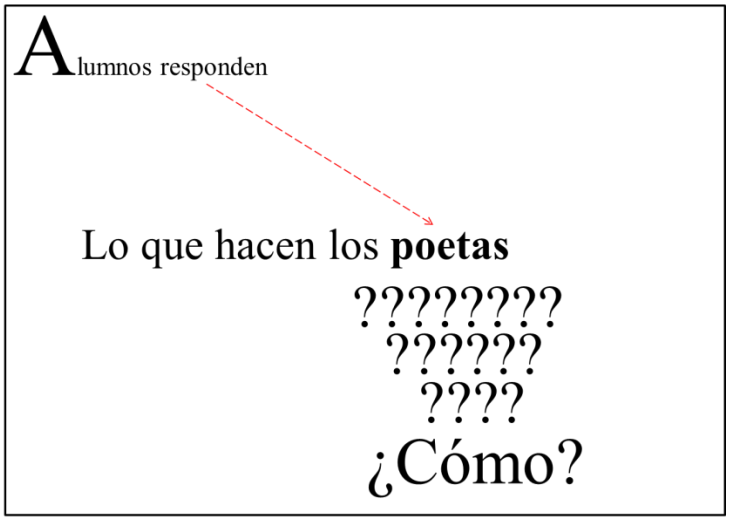
Fase B. **Establecimiento poético en la imagen**

Diapositiva 6

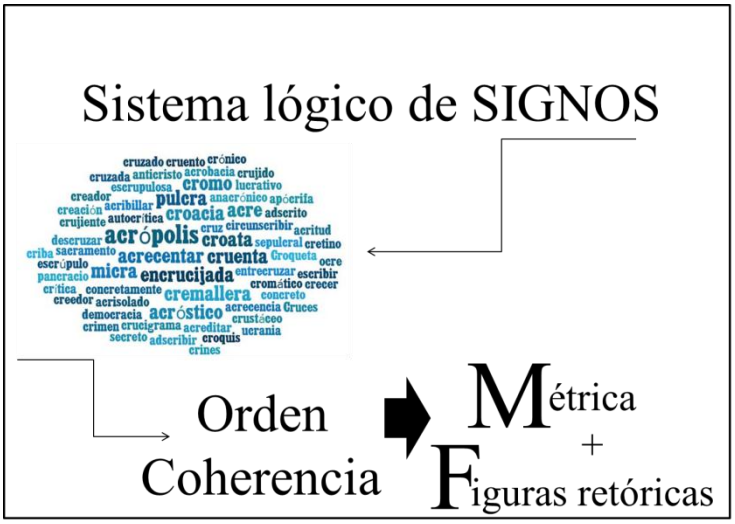


Diapositiva 7

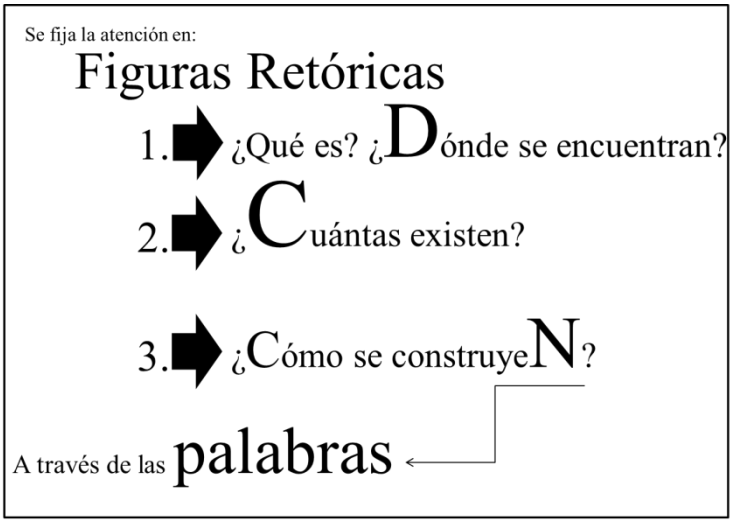




Diapositiva 8



Diapositiva 9



Diapositiva 10



Diapositiva 11



Diapositiva 12



Diapositiva 13

Diap.14

Exagerado, abultado, engrandecido, extremado, desorbitado, encarecido, agigantado, extravagante

Trasladar a la imagen estos conceptos

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

exagerado, da.

(Del part. de *exagerar*).

1. adj. Dicho de una persona: Que exagera. *No seas exagerado en tus alabanzas.* U. t. c. s.
2. adj. Excesivo, que incluye en sí exageración. *Precio exagerado.*

Real Academia Española © Todos los derechos reservados

Conjugar **exagerar.**

(Del lat. *exaggerāre*).

1. tr. Encarecer, dar proporciones excesivas.
2. tr. Decir, representar o hacer algo traspasando los límites de lo verdadero, natural, ordinario, justo o conveniente.

Real Academia Española © Todos los derechos reservados

Diap. 15

1. Exagera
2. Exageración
3. Excesivas

→ Exagerado

¿Cómo representar lo exagerado en fotografía?



*Imagen 228.*Adaptado de E. Recuenco. Recuperado en julio, 2013, http://www.eugeniorecuenco.com/fichas/1024.html

Diapositiva 16



Imagen 229. Adaptado de T. Walker
Recuperado en julio, 2013, http://mondomad.com/nov_articulo.php?registro=32

Imagen 230. Adaptado de T. Walker
Recuperado en julio, 2013, http://emilycharlottegreene.blogspot.com.es/2010/11/tim-walker.html

Diapositiva 17



Definición recuperada en julio, 2013, http://retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-sintacticos/paralelismo

Imagen 231. Adaptado de Ch. Madoz
Recuperado en julio, 2013, http://www.chemamadoz.com/a.html

Diapositiva 18



Imagen 232. Brasserie Lipp. Adaptado de H. Cartier-Bresson, 1969, París.
Recuperado en http://lacomunidad.elpais.com/elmomentodecisivo/category/fotografias

En *segundo* lugar, y una vez ofrecida la propuesta docente anterior, el alumno entendido también como artista realizará un proyecto fotográfico donde a través de los pasos señalados en la presentación se materializará un *proyecto fotográfico poético*. Se originará un discurso introspectivo, sensible y que invite a la reflexión del espectador.

A través del discurso reflejado mediante el uso de la palabra, se extraerán los adjetivos que mayor carga emocional contengan, se dispondrán aisladamente y se dará forma tangible.

En el ejemplo siguiente, el artista Javier Vallhonrat establece en su proyecto *Acaso 2001-2003* un discurso acompañando a sus imágenes, narrado por Santiago Olmo en 2008 para la muestra realizada en el Canal de Isabel II y coincidiendo con el festival PHotoEspaña. Se va a proceder a la localización del adjetivo para observar si realmente la ejecución en forma visual es acorde y coherente a la teoría aquí propuesta.

***ACASO,* 2001-2003** **Elaborada** siguiendo un modelo **descriptivo**, el autor utiliza en la serie Acaso estrategias **visuales** afines a modelos **fotográficos documentales**.

Los objetos y situaciones **fotografiados**, pertenecen simultáneamente a ámbitos **opuestos o contradictorios**. El territorio de la performance **descontextualizada** o **banal**, objetos a mitad entre la instalación y el juguete, construcciones **fuera de escala**.... Estos son algunos de los dispositivos **utilizados** para construir un ámbito de intercambio con el espectador fundado en un principio de **ambiguedad** y potencialidades.

El formato, acusadamente **panorámico**, alude a una posible cinematografía del momento **contradecida** por la **sobriedad** formal y la estabilidad de la imagen que bien podría remitir a un modelo **pictórico**. Los objetos y situaciones **descritos**, **revestidos** por la gravedad y el peso de la imagen-cuadro, aparecen así mismo con toda la ligereza y la transitoriedad de los gestos que nacen de la inmediatez del puro juego.

Las acciones, situaciones u objetos, tensados con la efimeridad del momento, adquieren sentido en el acto de ser fotografía, de **revestirse** en imagen. Se da así una especie de transferencia de poderes: la acción o el objeto, abandonan su poder de convocatoria en tanto que "obra", y se lo ceden a la imagen **fotográfica**. Las fotografías, a su vez parecen sólo existir en su aparentemente intermedia cualidad de documento, de ficha registral de un objeto o evento **externos** al hecho de fotografiar.

La búsqueda, **lúdica** y **obsesiva**, de un gesto **fundacional** de asentamiento en un mundo que se desliza entre la realidad y la ficción, se convierte en la afirmación de una necesidad y en la negación de su consecución **definitiva**. Es en este deslizamiento, en este espacio vacío, donde se instala esta serie; en un espacio de potencialidad.

Texto recuperado en julio, 2013,
http://www.javiervallhonrat.com/index.php/project/textos-acaso/

A través del discurso elaborado con motivo de la muestra *Acaso 2001-2003*, se ha procedido a enumerar un listado de sus adjetivos relevantes y cargados de verdadera fuerza significativa. Se discriminan aquellos que no interfieren en el significado (posesivos, determinativos, indefinidos…).

Una vez estudiado el contexto, el autor dictamina el modo en que mostrará ciertos objetos determinados de la imagen (los adjetivos que haya elegido. No es necesario que aparezcan todos, tan sólo los de mayor carga simbólica) en aras de establecer un universo poético. Para ello debe disponer del listado de figuras retóricas y sus correspondientes adjetivos aquí propuesto.

- Elaborada
- Descriptivo
- Visuales
- Fotográficos
- Documentales
- Fotografiados
- Opuestos..... ➡ **Antítesis**
- Contradictorios..... ➡ **Antinomia**
- Descontextualizada
- Banal
- Fuera de escala..... ➡ **Locución adjetival = Desproporcionado** ➡ **Hipérbole**
- Utilizados
- Ambigüedad..... ➡ **Sustantivo adjetivado = Ambiguo** ➡ **Ambigüedad**
- Panorámico
- Contradecida
- Sobriedad..... ➡ **Sustantivo adjetivado = Sobrio** ➡ **Sinécdoque**
- Pictórico
- Descritos
- Revestidos..... ➡ **Metonimia**
- Fotográfica
- Externos
- Lúdica
- Obsesiva
- Fundacional
- Definitiva

Obsérvese la resolución que Javier Vallhonrat establece a través de sus imágenes:

El componente *desproporcionado* se encuentra en esta imagen; Edificios/campo. No poseen una escala real.



Imagen 233. Serie *Acaso*. Adaptado de imágenes de J. Vallhonrat.
Recuperado en julio, 2013, http://www.javiervallhonrat.com/index.php/project/imagenes-acaso/

La expresión reducida o el elemento sobrio al que se hace alusión es una práctica habitual en la mayor parte de las imágenes de este proyecto. La limpieza de las formas enfatiza el objeto en cuestión.



Imagen 234. Serie *Acaso*. Adaptado de imágenes de J. Vallhonrat.
Recuperado en julio, 2013, http://www.javiervallhonrat.com/index.php/project/imagenes-acaso/

Sin lugar a duda el componente más habitual en el proyecto es la causa desconocida, la *ambigüedad*. El modo de representación tan complejo anima al espectador a la reflexión, al descubrimiento del mensaje.



Imagen 235. Serie *Acaso*. Adaptado de imágenes de J. Vallhonrat.
Recuperado en julio, 2013, http://www.javiervallhonrat.com/index.php/project/imagenes-acaso/

Por lo tanto, en este proyecto se han recuperado 6 figuras retóricas derivadas de los adjetivos con mayor carga significativa. Si la ejecución del proyecto fotográfico resulta correcta entonces se garantiza el mensaje poético.

Y en *tercer* y último lugar se encuentra el modo de evaluar del crítico: el arte posee intrínseca una carga emotiva y sensible que, sin embargo, debe ser evaluada por agentes externos, como puedan ser los críticos de arte, que justa o injustamente serán los responsables de ensalzar o destruir la figura del creador. Por ello es necesario

comenzar a exigir una serie de criterios evaluativos objetivos y con elevado peso constructivo.

Siguiendo con el modelo propuesto, donde el lenguaje de la imagen debe llegar a considerarse desde el mismo punto de vista que el sistema lingüístico, se presupone que contiene ciertas entidades necesarias para poder comenzar a hablar de mensaje expresivo. El adjetivo es el punto de partida del docente que pretende ofrecer un modus operandi diverso, del artista con necesidad creadora inmediata y economizando su tiempo de trabajo, pero también lo va a ser de quien analiza el procedimiento y trabajo final del artista. Se está refiriendo al crítico de arte.

Un ejemplo hipotético y continuando con el proyecto de Javier Vallhonrat, se va a tomar el proyecto *Acaso 2001-2003*.

En realidad la labor del crítico consistiría en invertir el orden del modelo propuesto. Por ello uno se debe meter en situación y mantener el instante de la obra y del crítico, lo que se encuentra al llegar a la galería de art. Por lo tanto:

Fase A: Introducción de la obra

ACASO, 2001-2003 Elaborada siguiendo un modelo descriptivo, el autor utiliza en la serie Acaso estrategias visuales afines a modelos fotográficos documentales.

Los objetos y situaciones fotografiados, pertenecen simultáneamente a ámbitos opuestos o contradictorios. El territorio de la performance descontextualizada o banal, objetos a mitad entre la instalación y el juguete, construcciones fuera de escala.... Estos son algunos de los dispositivos utilizados para construir un ámbito de intercambio con el espectador fundado en un principio de ambiguedad y potencialidades.

El formato, acusadamente panorámico, alude a una posible cinematografía del momento contradecida por la sobriedad formal y la estabilidad de la imagen que bien podría remitir a un modelo pictórico. Los objetos y situaciones descritos, revestidos por la gravedad y el peso de la imagen-cuadro, aparecen así mismo con toda la ligereza y la transitoriedad de los gestos que nacen de la inmediatez del puro juego.

Las acciones, situaciones u objetos, tensados con la efimeridad del momento, adquieren sentido en el acto de ser fotografía, de revestirse en imagen. Se da así una especie de transferencia de poderes: la acción o el objeto, abandonan su poder de convocatoria en tanto que "obra", y se lo ceden a la imagen fotográfica. Las fotografías, a su vez parecen sólo existir en su aparentemente intermedia cualidad de documento, de ficha registral de un objeto o evento externos al hecho de fotografiar.

La búsqueda, lúdica y obsesiva, de un gesto fundacional de asentamiento en un mundo que se desliza entre la realidad y la ficción, se convierte en la afirmación de una necesidad y en la negación de su consecución definitiva. Es en este deslizamiento, en este espacio vacío, donde se instala esta serie; en un espacio de potencialidad.

Fase B: Localización adjetival

***ACASO,* 2001-2003 Elaborada** siguiendo un modelo **descriptivo**, el autor utiliza en la serie Acaso estrategias **visuales** afines a modelos **fotográficos documentales**.

Los objetos y situaciones **fotografiados**, pertenecen simultáneamente a ámbitos **opuestos o contradictorios**. El territorio de la performance **descontextualizada** o **banal**, objetos a mitad entre la instalación y el juguete, construcciones **fuera de escala**.... Estos son algunos de los dispositivos **utilizados** para construir un ámbito de intercambio con el espectador fundado en un principio de **ambiguedad** y potencialidades.

El formato, acusadamente **panorámico**, alude a una posible cinematografía del momento **contradecida** por la **sobriedad** formal y la estabilidad de la imagen que bien podría remitir a un modelo **pictórico**. Los objetos y situaciones **descritos**, **revestidos** por la gravedad y el peso de la imagen-cuadro, aparecen así mismo con toda la ligereza y la transitoriedad de los gestos que nacen de la inmediatez del puro juego.

Las acciones, situaciones u objetos, tensados con la efimeridad del momento, adquieren sentido en el acto de ser fotografía, de **revestirse** en imagen. Se da así una especie de transferencia de poderes: la acción o el objeto, abandonan su poder de convocatoria en tanto que "obra", y se lo ceden a la imagen **fotográfica**. Las fotografías, a su vez parecen sólo existir en su aparentemente intermedia cualidad de documento, de ficha registral de un objeto o evento **externos** al hecho de fotografiar.

La búsqueda, **lúdica** y **obsesiva**, de un gesto **fundacional** de asentamiento en un mundo que se desliza entre la realidad y la ficción, se convierte en la afirmación de una necesidad y en la negación de su consecución **definitiva**. Es en este deslizamiento, en este espacio vacío, donde se instala esta serie; en un espacio de potencialidad.

Fase C: Visualización de la obra



Imagen 236. Serie completa *Acaso*. Adaptado de imágenes de J. Vallhonrat. Recuperado en julio, 2013, http://www.javiervallhonrat.com/index.php/project/imagenes-acaso/

Fase D: Coherencia retórica y poética

Fase de la comprobación adjetival vinculada a los recursos estilísticos. Disponer de la tabla elaborada en este trabajo de investigación puede ayudar a comprender la técnica tomada por el artista. De confirmarse la existencia de alguna figura retórica, podría también significar una marca de identificación lírica. (Véase tabla en anexos)

Fase E: Análisis del significado

Podría estipularse un novedoso mecanismo de evaluación artística a través de la analogía lingüística. El crítico podrá tomar una decisión diversa a través de este enfoque alternativo

Acaso López-Bosch, M. (1998). *Nuevas tecnologías en la didáctica de la expresión plástica: el CD-ROM como alternativa multimedia a los métodos tradicionales de educación artística.* (Tesis inédita de doctorado). Universidad Complutense de Madrid, España.

Acaso, M. (2009). *El lenguaje visual.* Barcelona: Paidos

Adorno, Th. (1980). Teoría estética. Madrid: Taurus

Alarcos Llorach, E.: *Gramática de la lengua Española*. Madrid, Espasa Calpe, 2005.

Alonso Erausquin, M. (1995). *Fotoperiodismo: formas y códigos*. Madrid: Síntesis

American Psychological Association (2010*). Publication manual of the American Psychological Association*. Washington, DC:

Anceschi, L. (1976). *Autonomia ed eteronomia dell´arte: Saggi di fenomenología delle poetiche*. Milano: Garzanti

Aristóteles (2007). *Retórica*. Introducción, Traducción y notas de Alberto Bernabé. Madrid, Alianza Editorial

Aristóteles (2009).*Poética*. Introducción, Traducción y notas de Alicia Villar Lecumberri. Madrid, Alianza

Arnheim, R. (1979*). Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza

Arnheim, R. (1982). *The power of the centre.* Los Angeles: University of California Press

Arnheim, R. (1986*). El pensamiento visual*. Barcelona: Paidos

Assouline, P. (2005). Henri Cartier-Bresson : a biography. London : Thames & Hudson

Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós, 1992

Axelsson, Ö. (2007). Individual differences in preferences to photographs. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 1(2), 61-72. DOI 10.1037/1931-3896.1.2.61

Badger, G. (2012). *The genius of photography. How photography has changed our lives*. London: Quadrille

Baeza, P. (2001). *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Gustavo Gili

Balboni, M. T. (1977). *La pratica visuale del linguaggio: dalla poesia concreta alla nuova scrittura.* Pollenza : La nuova Foglio

Barilli, R. (1969).*Poetica e retorica*. Milano: Mursia

Barthes, R. (1961).: *Le message photographique*. Communication

Barthes, R. (1964).: *Rhétorique de l´immage*. Communication

Barthes, R. (1982).*Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*. Barcelona: serie comunicaciones

Barthes, R. (1985). *L´ovvio e l´ottuso*. Torino: Einaudi

Barthes, R. (1990). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidos comunicación

Barthes, R. (1991). *La retorica antica*. Milano: Bompiani

Barthes, R. (2002). *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona: Paidos

Barthes, R. (2004). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Traducción de Joaquín Sala-Sanahuja, Barcelona: Paidós Ibérica

Bassat, L. (1994). *El libro rojo de la publicidad.* Barcelona, Ediciones Folio.

Batchen, G. (2004). *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili

Baudelaire, Ch. (1973). *Poesie e Prose*. Milano: A. Mondadori

Beljón, J.J. (1993). *La gramática del arte*. Madrid: Celeste

Beltrán, M. (1985). Cinco vías de acceso a la realidad social. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 29, 7-42.

Benjamin, W. (1977). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilita técnica*. Torino : Einaudi

Benjamin, W. (1992). *Discursos Interrumpidos I.* Madrid: Taurus Humanidades

Benjamin, W. (2007). *Sobre la Fotografía*. Edición y traducción de José Muñoz Millanes, Valencia: Pretextos

Bense, M. (1974). *Estetica*. Milano: Bompiano

Benveniste, E. (1980).*Problemas de lingüista general II*. México: Siglo XXI

Benveniste, E. (2009).*Essere di parola : semantica, soggettività, cultura*. Milano: Bruno Mondadori

Berger, J. (1980). *About looking.* London: Writers & Readers

Berger, J. (1980). *Arte y comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili

Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili

Beristain, H. (1995). *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa

Bianchi, M. (2010). *Collage. Una poetica del frammento*. Museo Villa dei Cedri. Bellinzona: Pagine d´Arte

Birhoff, G. D. (1928, Septiembre). *A new criterion of stability*. Presentado en las actas del Congresso dei matematici, Bologna, Italia

Biro, M. (2012). From Analogue to Digital Photography: Bernd and Hilla Becher and Andreas Gursky. *History Of Photography*, *36*(3), 353-366.

Black, J. & Smith, K. (2008). Inspired by the poetic moving image. *Art Education*. 61 (2). 25-29.

Bloomfield, L (1983). *Introduction to the study of language*. Philadelphia: John Benjamins

Bolton, R. (Ed.) (1989). *The contest of meaning. Critical histories of Photography. Massachusetts Institue of Technology*. Cambridge (Mass): The MIT press

Bonetti, F. (2008). Le Strutture e la Storia; La critica italiana dallo Strutturalismo alla Semiotica. *MLN*. 123 (1), 201-204.

Bordieu, P. (2003). *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili

Bosque, I.: *Repaso de la sintaxis tradicional*. Madrid, Arco/Libros, 1995.

Breton, A. (1952). *Entretiens : 1913-1952*. Paris : Gallimard

Breton, A. (1970). *"Entretiens". El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona: Barral Editores,

Brossa, J. (1998). *El tentetieso*. Barcelona: Plaza Janés

Brossa, J. (1985). *Antología. Madrid*: ediciones libertarias

Brossa, J. (1989). *Poemas civiles*. Madrid: Visor

Brossa, J & Madoz, Ch. (2003). *Fotopoemario*. Madrid: La Fábrica

Brossa, J. (2012). *La trasgresión de la poesía*. Manía Web.Recuperado en http://www.ub.edu/MANIA/brossa2.htm (27/07/2012)

Brown, L. S. (Ed) (1957). *Animals in motion. Eadweard Muybridge.* New York: Dover publications

Bühler, K. (1983). *Teoria del linguaggio : la funzione rappresentativa del linguaggio*. Roma : A. Armando

Buyssens, E. (1943). *Le langage et le discours*. Bruselas: Office de Publicité.

Caballo Ardila, D. (coord.) (2003).*Fotoperiodismo y edición : historia y límites jurídicos*. Madrid: Universitas

Calderón de la Barca, P. (1983). *La vida es sueño.* Madrid : Cátedra, D.L.

Campagnino, G. (1979). *Metafisica dell´immagine. Platone e il lenguaggio della poesia fra magia e retorica.* Catania: Tringale editore

Cartier-Bresson, H. (2009). *Fotografiar del natural. Barcelona*: Gustavo Gili

Casajús Quirós, C. (1998). *Manual de arte y fotografía*. Madrid: Universitas

Cassirer, E. (1998). *Conoscenza, concetto, cultura*. Firenze: La Nuova Italia

Castellanos, U. (2010). *Manual de fotoperiodismo*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana, 2010

Centro de investigaciones Sociológicas (1979). *Cultura y Socialización: medios de comunicación de masas; educación.*

Chevrier, J.F (2007). *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona. Gustavo Gili

CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. MINISTERIO DE CULTURA (1991). *Brossa 1941-1991*. Milan: Gruppo editoriale Fabbri

Cicerón, M.T. (1976).*Opere retoriche*. Torino: UTET traducción G. Norcio

*Collage/Collages dal cubismo al new Dada (2008). GAM Galleria Civica d´Arte Moderna.*Torino: Electa

Colli, L.M. (1982). *Arte artigianato e técnica nelle poetiche di Le Corbusier*. Roma: Laterza

Cordón, J., Alonso, J., Gómez, R. & López, J., (2010). *Las nuevas fuentes de información*. Madrid: Pirámide

Costa, G. (1998). *Nan Goldin. Ten years after.* Italia: West Zone

Costa, J. (1977). *El lenguaje fotográfico.* Barcelona, Ibérico Europeo de Ediciones

Cupchik, G. (2007). Introduction to the special issue. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts,* 1 (1), 3-5. DOI 10.1037/1931-3896.1.1.3

De la Torre, A. (Com.) (1999). *Gerardo Rueda. Collages 1956-1996. Fundación LUDWIG de Cuba*. Madrid: Ediciones del Umbral

Deleuze, G. (1971). *La lógica del sentido.* Barcelona: Editorial Barral

Derrida, J. (2005). *De la gramatología*. Mexico: Siglo XXI

Dowling, C. G. (2012). Weegee's World. *American History*. 47 (3). 62-67

Drucker, J. (1999).Who's afraid of visual culture?. *Art Journal*. 58 (4), 36-47.

Eastlake, L. E. (1857). Photography. *Quarterly Review*, 101, 442-448.

Eco, U. (1976): *Il segno.* Italy: ISEDI

Eco, U. (1980): *La sttrutura assente*. Milano: Bompiani

Eco, U. (1985). *Tratado de la semiótica general*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Editorial Lúmen

Eco, U. (1986): *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Traducción Francisco Serra Cantarell. Barcelona: Lúmen

Eco, U. (1988). *Signo*. Barcelona: Editorial Labor

Eliot, T.(1999). *Función de la Poesía y función de la crítica.* Edición, traducción y prólogo de Jaime Gil Biedma, Barcelona: Tusquets

Eliot, T. (1990). *On poetry and poets*. London: Faber and Faber

Empson, W. (1966). *Seven Types of ambiguity.* New York: New directions publishing corporation

Espejo, B. (2011). Thomas Ruff. "Mis retratos son una reacción al efecto gran hermano". *El Cultural*. Recuperado de http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/29329/Thomas_Ruff

Estébanez Calderón, D.(1996). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza

Fauconnier, Gilles & Mark Turner. (2001). "Conceptual integration networks". Recuperado de http://www.inform.umd.edu/EdRes/Colleges/ARHU/Depts/English/engfac/ Mturner/cin.web.

Ferrarro, G. (2005). *Semiotica. Teoria e tecniche*. Milano: Arcipelago Edizioni

Flusser, V. (2001). *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis

Fontcuberta, J. (1998). *Ciencia y fricción. Fotografía, Naturaleza, Artificio*. Murcia: Mestizo

Fraser, B. (2009).Imagen, materia, cine: Bergson, Deleuze y cinelandia de Ramón Gómez de la Serna. *Hispanic Review,* 77 (4), 449-470

Freeland, C. (2007). Portraits in painting and photography. *Philosophical Studies, 135*(1), 95-109. doi: http://dx.doi.org/10.1007/s11098-007-9099-7 Frith, W. P. (1893*). The Studio*, 1, 6.

Freud, S. (2002). *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza editorial

Freud, G. (2004). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili

Frillici, P. F. (2007). *Sulle strade del reportage : l'odissea fotografica di Walker Evans, Robert Frank e Lee Friedlander*. Bologna : Editrice Quinlan

Fundación FOESSA. (1970). *Informe sociológico sobre la situación social en España*. Madrid: Ed. Euramérica

García Ferrando, M., Ibañez, J. & Alvira, F. (1996). *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*. Madrid: Alianza Editorial

García Pérez, A. (1998). *Problemas resueltos de estadística básica*. Madrid: UNED

García Velasco, D. (2003). *Funcionalismo y Lingüística: La gramática funcional de S.C. Dik*. Oviedo: Universidad de Oviedo

Garrido, M. A. (2004). *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Síntesis

Garroni, E. (1975). *Proyecto de Semiótica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili

Gentili, C. (1984). *Poetica e mimesis*. Modena: Mucchi editore

Gernsheim, H. & A. (1968). L. J. M. *Daguerre : the history of the diorama and the daguerreotype.* New York : Dover publications

Gernsheim, H. (1969). *Lewis Carroll photographer*. New York: Dover

Getto, G. & Sanguineti, E. (1957). *Il sonetto. Cinquecento sonetti dal Duecento al Novecento.*Milano: Mursia

Ghedina, F. (1967). *La fotografia nella pubblicitá*. Milano: Il Castello

Gili y Gaya, S. (1989). *Curso Superior de Sintaxis Española*. Barcelona: Ediciones Biblograf

Gisele, F. (1993). *La fotografía como documento social*. Mexico: Gustavo Gili

Givone, S. (1990). *Historia de la estética*. Madrid: tecnos.

Gleason, T. R. (2011). Martin Parr in Mexico: Does Photographic Style Translate?. *Journal Of International & Global Studies*, *3*(1), 47-56.

Goethe, J. W. (1999). *Teoría de los colores.* Valencia: Consejo General de la Arquitectura técnica de España

Gómez Redondo, M. (1995). *El objeto fotográfico: la fotografía como representación. (*Tesis inédita de doctorado). Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Madrid, 1995.

Gómez de la Serna, R. & Madoz, Ch. (2009). *Nuevas greguerías*. Madrid: La Fábrica

Gómez Torrego, L. (1992). El buen uso de las palabras. Madrid: Arco/LibroSe

Gómez Torrego, L. (1998). *Gramática Didáctica del Español*. Madrid: Editorial SM.

Gómez Torrego, L. (2006). *Hablar y escribir correctamente: gramática normativa del español actual*. Madrid: Arco Libro

Gonzalez Ochoa, C. (1986). *Imagen y sentido. Elementos para una semiótica de los mensajes visuales*. México: Instituto de investigaciones filológicas

Gorgias (1980). *Fragmentos*. Traducción Pedro C. Tapia Zúñiga. México: Universidad Autónoma de México. Instituto de investigaciones filológicas

Greimas, A.J. (1976). *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona: Editorial planeta

Greimas, A.J. (1986). *Sèmantique structurale*. Paris: Presses Universitaires de France

Greimas, A.J. (1989). *Del sentido II. Ensayos semióticos*. Madrid: Editorial Gredos

Grigera, L. (1991). Gregorio Mayáns y Siscar, Obras completas, III, Retórica (Book). (Spanish). *Hispanic Review*, *59*(1), 93-98.

Groupe [M]. (1987). *Retórica General*. Barcelona: Paidós

Groupe [M] (1993). *Tratado del Signo visual: Para una retórica de la imagen*. Traducción Manuel Talens Carmona. Madrid: Cátedra

Gunthert, A. (2009). *El arte de la fotografía. De los orígenes a la actualidad.* Barcelona: Lunwerg

Hakim, J., Russ, S. & Williams, K. (2009). The story of science. *Nexus Network Journal*, 11 (1), 89-94. DOI 10.1007/s00004-008-0098-6

Halliday, M. A. K. (1973). *Explorations in the functions of language.* London : E. Arnold

Hjelmslev, L. (1928) *Principes de grammaire general*. Kobenharn: Biano Lunos Bogtrykkeri

Hemmig, W. (2009). An empirical study of the information seeking behaviour of practicing visual artista. *Journal of Documentation*. 65 (4), 682-703. DOI 10.1108/00220410910970302

Horacio, Q. (1996). Sátiras, Epístolas, Arte Poética. Edición traducida Horacio Silvestre. Madrid: Cátedra

Jacobson, R. E. (1996). *Manual de fotografía*. Barcelona: Omega

Jakobson, R. (1966). *Saggi di lingüística generale.* Milano: Feltrinelli

Jakobson, R. & Halle, M. (1974). *Fundamentos del lenguaje.* Madrid: Ayuso

Jakobson, R. (1983). *Lingüística y poética.* Madrid: Cátedra

Jakobson, R. (1985b). *Verbal art, verbal sign, verbal time.* Oxford: Basil Blackwell Publisher Ltd

Jakobson, R. (1985a). *Poetica e Poesia. Questioni di teoría e analisi testuali.* Torino: Einaudi

Jakobson, R. (1992). *Saggi di lingüística generale.* Milano: Feltrinelli

Jeffrey, I. (2009). *Cómo leer la fotografía. Entender y disfrutar los grandes fotógrafos, de Stieglitz a Doisneau*. Barcelona: Electa

Kanizsa, G. (1980). *Grammatica dal vedere. Saggi su percezione e gestalt*. Bologna: Il Mulino

Kant, I. (2002). *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime.* Milano : Biblioteca Universale Rizzoli

Krauss, R. E. (2002). *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma

Kubrik, S. (Productor), y Kubrik, S. (Director). (1968). 2001: A Space Odyssey [Película]. (Disponible en Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Stanley Kubrick Productions, Polaris)

Quintiliano, M.F. (1972). *L´instituzione oratoria*, Vol II. Trad. R. Faranda y P.Pecchiura. Torino: UTET

Lacan, J. (1966). *Écrits.* Paris: Éditions du Seuil

Lacan, J. (2002). Funzione e campo della parola e dal linguaggio in psicoanalisi. En LACAN, J. (Ed.), Scritti (pp. 230-317). Torino: Giulio Einaudi editore

Lafarque, A. (2012). Ciencia y Poesía, la jaula y el pájaro. *Litoral*, 253, 8-17

Laguillo. M (1993). *El sistema de zonas. Control del tono fotográfico*. España: Arte y proyectos Editoriales, S.L.

Laguillo. M (2000). *El gran formato. La cámara descentrable y la gestión del espacio*. Barcelona: GrisArt

Langford, M. (1980).*Advanced photography : a grammar of techniques*. New York : Focal/Hastings House

Lasswell, H., Lerner, D. & Speier, H. (1980). *Propaganda and communication in world history*. Honolulu : The University Press of Hawaii

Lausberg, H. (1993). *Elementos de la Retórica literaria.* Madrid: Gredos

Lausberg, H. (1980). *Manual de Retórica*. Madrid: Editorial Gredos

Legido García, M.V. (2001). *Muerte de la fotografía referencial de la imagen fotográfica como representación a la imagen fotográfica como herramienta discursiva*. (Tesis inédita de maestría). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España

Levy, L. (2009). The Question of Photographic Meaning in Roland Barthes' Camera Lucida. *Philosophy Today.* 53 (4), 395-406.

Lévi-Strauss, C. (1990). *Antropologia Strutturale due*. Milano: Il saggiatore

Lindekens, R (1971). *Eléments pour une sémiotique* de la photographie. Parigi-Bruxelles

Liszka, J. (2006). *Peirce y Jakobson: hacia una reconstrucción estructuralista de Peirce.* Colombia: Red Forma y Función

Livingston, M. (Ed). (1997). *The esencial Duane Michals*. London: Thames and Hudson

López García, A. (2002). *Comprensión oral del español*. Madrid: Arco Libros

Maggia, F. (2006*). Thomas Ruff: The grammar of photography. Fondazione Bevilacqua La Masa*. Milano : Nepente

Magnum (2013) [Consulta: 18 de marzo 2013]. *Martin Parr*. Recuperado en http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_9_VForm&ERID=24KL5357TF

Mallarmé, S. (1982). *Poesia e Prosa.* Milano: Guanda

Marchán Fiz, M. (2000). *La estética en la cultura moderna*. Madrid: Alianza forma

Marchese, A. & Forradellas, J. (1994). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel

Marra, C. (1981). La rete culturologica. En Alinavi, F.& Marra, C. (Ed.), *La fotografia. Illusione o rivelazione?* (165-171). Bologna: Il Mulino

Marra, C. (1992). *Pensare la fotografia. Torie dominanti daglianni sessanta ad oggi*. Bologna: Zanichelli Ed.

Marzal Felici, J. (2010). *Como se lee una fotografía*. Madrid: Cátedra

Mayntz, R. (1975). *Introducción a los métodos de investigación*. Madrid: Alianza

Miccini, E. (a cura di). (1972).*Poesia e/o poesia : situazione della poesia visiva italiana*. Firenze : SARMIC

Miccini, E. (1984). *Retorica della fotografía*. Firenze: Alinea editrice

Moholy-Nagy, L. (1969). *Painting, photography, film*. London: Lond Humpries

Moore, D. (1998). *Estadística aplicada básica*. Barcelona: Antoni Bosch

Morris, CH. (1949). *Segni, linguaggio e comportamento*. Milano: Longanesi & C.

Mortara Garavelli, B. (1992). *Manuale di retorica.* Milano: Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A.

Mudrovic, W. (2003). Modern visual poetry. *Romance Quarterly*. 50 (1), 229-231.

Muller, Ch. (1968). *Initiation a la statistique linguistique*. París: Librairie Larousse

Munarriz Ortiz, J. (2000). *La fotografía como objeto: la relación entre los aspectos de la fotografía considerada como objeto y como representación*. (Tesis inédita de doctorado) Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Madrid.

Nelson, M. & Chandler, W. (1999). Some tools common to art and science. *Art Education*. 52 (3), 40-47.

Naranjo, J.: *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006).* Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

Novalis (2005) .*Del poeta regno sia il mondo : attraversamenti negli appunti filosofici.* Bologna : Pendragon

Newhall, B. (2002). *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili

Newton, S. W. (1853). Upon photography in an artistic view. *Journal of the photographic society*, 1, 6 y 7.

Ober, J. (Ed). (1981). *Photographs with written text / Duane Michals*. *Municipal Van Reekummuseum of Modern Art. Amsterdam* : Idea Books

Osgood, Ch. E. (1969). *Semantic differential technique: a sourcebook*. Chicago: Aldine Publishing Company

Panofsky, E. (1970). *Meaning in the visual arts*. Harmondsworth: Penguin Books

Panofsky, E. (2007). *La prospettiva come forma simbolica*. Milano: Abscondita

Patti, G., Sacconi, L. & Ziliani, G. (1979). *Fotomontaggio*. Milano: Mazzotta

Pareyson, L. (1988). *Conversaciones de estética*. Madrid: Ed. Antonio Machado

Paz, O. (2001).*Los privilegios de la vista: arte moderno y universal, Poemas mudos y objetos parlantes.* Barcelona: Galaxia Gutenberg

Pesce, A. & Massenti, A. (1985). *Leggere foto*. Brescia: La Scuola

Piaget, J. (1994). *Lo strutturalismo.* Milano: Il saggiatore

Piaget, J. (1974). *L´immagine mentale nel bambino*. Firenze: La Nuova Italia

Peirce, CH. (1931). *From an unidentified fragment c. 1897. Collected papers*. Cambridge: Harvard University press

Peirce, CH. (1956). *Caso amore e logica*. Torino: Taylor Torino

Perea, J., Castelo, L., Munárriz, J. (2007). *La imagen fotográfica*. Madrid: Akal

Perec, G. (2010). *La cámara oscura*. Madrid: Impedimenta

Perreault, J., Levin,P. (2004). The Camera Made Me Do It: Female Identity and Troubling Archives. *Mosaic : a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature,* 37 (4), 127-147.

Picaudé, V. & Arbaïzar, P. (eds.) (2004). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili

Pignotti, L. & Stefanelli, S. (1980). *La scrittura verbo visiva*. L´ Espresso

Pignotti, L. (1998). Luciano Anceschi e la poesia visiva. Anceschi, M. G., Campagna, A., Colombo, D. (comp.*), Il laboratorio di Luciano Anceschi* (págs. 417-420) Milano: Libri Scheiwiller

Platón (1980). *Gorgias/Platón*. Introducción, versión y notas de Ute Schmidt Osmanczik. México, DF. : Universidad Nacional Autónoma de México

Platón (1987). *El banquete; Fedón; Fedro* / Platón. Traducción y presentaciones de Luis Gil. Barcelona : Labor

Platón (2000). *La República. Diálogos*. Traducción Francisco Márquez. Madrid: Edimat

Porta, L. *La investigación* cualitativa*: El Análisis de Contenido investigación educativa*.[Mar de Plata, Argentina]: Universidad de Mar de Plata. "Capítulo 2 El análisis de contenido". Disponible en web: http://www.uccor.edu.ar/paginas/REDUC/porta.pdf
[Consulta: 12 de Mayo, 2010]

Putnam, H. (1990). *Representación y realidad. Un balance crítico del funcionalismo*. Barcelona: Gedisa editorial

Potonniee, G. (1989). *Histoire de la decouverte de la photographie et Daguerre, peintre et decorateur*. Paris : Place

Quintiliano, M. (1780-1781). I dodici libri delle instituzione oratorie. Vercelli: Tipografia Patria

Ransom, J.C. (1941). *The new criticism*. Norfolk: New Directions

Real Academia Española (2001). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa libros, S.L.U.

Real Academia Española (2010a). *Nueva Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Libros

Real Academia Española (2010b). *Ortografía de la lengua española*. Madrid: Espasa libros

Reale, G & Antiseri, D. (2005). *Historia del pensamiento filosófico y científico*. España: Herder

Roegiers, P. (2005). *Magritte et la photographie*. Gand: Ludion

Romera, A. *Retórica. Manual de Retórica y recursos estilísticos.* Disponible en web: http://retorica.librodenotas.com/ [Consulta: 6 de Junio 2010]

Romo, M. (1997*). Psicología de la creatividad*. Barcelona: Paidos

Ruddy, S. (2009). "A radiant eye yearns from me": Figuring documentary in the photography of nan goldin. *Feminist Studies, 35*(2), 347-380.

Rudicell, R. R. (1992). Using metonymy and myth to teach film. *English Journal, 81*(7), 78-78.

Salsi, C. (ed). (2007). *Advertising & Art. International graphics from the afiche to Pop Art*. Milano : Skira

Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística General*. Buenos Aires: Ediciones Losada

Saussure, F. (1995). *Course in general linguistics*. London: Duckworth

Savio, G. (1980). *Vedere la parola*. Milano: Myself

Sazbón, J. (2002). *El legado teórico de la escuela de Frankfurt*. Argentina: CLACSO

Schaefer, D. (1998). *Maestros de la luz. Conversaciones con directores de fotografía*. Madrid: Plot

Schaeffer, J.M. (1990). *La imagen precaria: del dispositivo fotográfico*. Traducción de Dolores Jimenez. Madrid: Cátedra.

Scharf, S. (1994). *Arte y Fotografía*. Madrid: Alianza editorial

Schleicher, A. (1852*). Les langues de l´Europe moderne*. Paris: Ladrange

Sciolla, G. C. (2002). L´Arte (1ª ed., Vol 1-4). Milano: UTET

Skolvskij, B. V. (1968). L'arte come procedimento. En Todorov, T. (Ed.), *I formalisti russi : teoria della letteratura e metodo critico (76-94)*. Torino: Einaudi

Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara

Sorlin, P. (2001). *I figli di Nadar*. Torino: Einaudi

Stuart Mill, J. (1984). *El utilitarismo: Un sistema de la lógica* (Libro VI).Madrid, Alianza Editorial

Suci, G. J. (1952). *A multidemensional analysis of social attitudes with special reference to ethnocentrism*. (Tesis inédita de doctorado). University of Illinois: Illinois

Schaefer, J. P. (1994). *Basic techniques of photography : an Ansel Adams guide*. Boston : Little, Brown and Company

Schwarz, H. (1992). *Arte e Fotografia*. Torino: Bollati Boringhieri

Szarkowski, J. (2007). *L' occhio del fotógrafo. The Museum of Modern Art*. Milano : 5 Continents

Tatarkiewicz, W. (1991). *Historia de la estética. III Historia de la estética moderna 1400-1700*. Madrid: Akal

Tillmans, U. (1996). *Gran formato creativo. Bases y aplicaciones*. Suiza: Sinar edition

Tinio, P., Leder, H. & Strasser, M. (2011).Image quality and the aesthetic judgment of photographs: Contrast, sharpness, and grain teased apart and put together. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 5 (2), 165-176. DOI 10.1037/a0019542

Tinker, M. & Buswell, G. (1936). Review of How People Look at Pictures. *Psychological Bulletin*, 33 (2), 142-143. DOI 10.1037/h0053409

Todorov, T. (1993). *Poetica della prosa. Le leggi del racconto*. Milano: Bompiani

Tornquist, J. (2008). *Color y Luz. Teoría y práctica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili

Valérie, P. & Arbaïzar, P. (Ed.) (2004). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili

Valery, P. (2005). *Discorso sulla fotografia*. Napoli: Filema

Valverde, J.M. (1995). *Breve historia y antología de la estética*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A.

Van Doesburg, T. (1985). *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. Valencia: Colegio de arquitectura

Van Riper, F. (2002). *Talking Photography. View points on the art, craft and business*. New York: Allworth Press

Vélez Salazar, G. (2004). *La Fotografía como herramienta del pensamiento mágico*. (Tesis inédita de doctorado). Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Madrid.

Volli, U. (2003). *Manuale di semiótica*. GLF Editori Laterza

Voloshinov, V. (2009). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones Godot

Wells, L. (Ed.). (2004). *Photography: A critical Introduction*. London : Rotledge,

Whitney, W. D. (1994). *The life and growth of language.* London : Routledge

www.analisisfotografia.uji.es/root2/tecnico.html Capítulo 2.1 Parámetros técnicos [Última consulta: 12 de Mayo 2010]

Yanke, R. (2012, 23 de Julio). Ciencia rima con poesía. *El Mundo*. Recuperado en http://www.elmundo.es/elmundo/2012/07/20/ciencia/1342797117.html?cid=GNEW970103

Zannier, I. (1982). *Storia e técnica della fotografia*. Bari: Editori Laterza

Zannier, I. (1993). *Leggere la fotografia*. Roma: La Nuova Italia Scientifica

Catálogo de libros de arte:

Abadie, D. (Com.) (2003). Magritte. Galerie nationale du Jeu de Paume. Gand: Ludion

Almereyda, M. (Ed.) (2001). *William Eaggleston for now.* Santa Fe, NM : Twin Palms

Anaut, A. (2010). *Gervasio Sánchez*. Madrid: La fábrica

Avedon, R. (2001). *Richard Avedon. In the American west, 1979-1984*. Barcelona: Fundación la Caixa

Bashkoff & Spector (Coms.) (2000). *Sugimoto portraits*. New York : Guggenheim Museum

Becher, B. (1999).*Bernd and Hilla Becher: basic forms.*New York: te Neues.

Bianchi, M. (2010). *Collage. Una poetica del* frammento. Museo Villa dei Cedri. Bellinzona: Pagine d´Arte

Bonami, F. (Com.) (2006). *Hiroshi Sujimoto*. Passariano : Azienda speciale Villa Manin

Brandt, R. (2003). *Filosofia nella pittura: Da Giorgione a Magritte*. Milano : Bruno Mondadori

Breton, A. (1991). *L´Arte mágica*. Milano: Adelphi

Brookman, P & Todolí, V. (Coms.) (2005). *Robert Frank : story lines. Tate Modern & Fotomuseum Winterthur and Fotostiftung Schweiz*. London : Tate publishing

Brougher, K & Elliott, D. (Eds.) (2006). Hiroshi Sugimoto. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution, Washington D.C. Ostfildern-Ruit (Germany): Hatje Cantz

Burnside, C. (Ed.) (2010) .*Before color / William Eggleston*. Göttingen : Steidl

Cartier-Bresson, H. (2004).*Henri Cartier-Bresson.* Roma : Contrasto

Chiappe, D. (Coor.) (2007). *Más real que la realidad. Eugene Smith*. La Fábrica editorial

*Collage/Collages dal cubismo al new Dada (2008). GAM Galleria Civica d´Arte Moderna.*Torino: Electa

Conesa, Ch. (Ed.) (2011). *Gervasio Sanchez*. Madrid: La Fábrica

Conesa, Ch. (Ed.) (2010). *Catalá-Roca: Obras maestras*. Madrid: La Fábrica

Costa, G & Goldin, N. (1998). *Nan Goldin, Ten years after. Naples 1986-1996*. West zone.

Costa, G. (Com.) (2001). *Nan Goldin.* London: Phaidon

Davies, J & Parr, M. (1999). *Sguardi Guardesani. Riva del Garda, Museo Civico*. Milano : Ed. Charta

De la Torre, A. (Com.) (1999). *Gerardo Rueda. Collages 1956-1996. Fundación LUDWIG de Cuba*. Madrid: Ediciones del Umbral

Eggleston, W. (1976).*William Eggleston's Guide.*New York: Museum of Modern Art

Escher, M.C. (2003). La magia de M.C. Escher. Kóln: Taschen

Frank, R. (1983). *Textes de Robert Frank.* Paris: Centre national de la photographie

Frank, R. (1989). *The lines of my hand. Zurich*: Parkett/Der Alltag

Frank, R. (1991). *Robert Frank. London : Thames and Hudson*

Frank, R. (1995). *The Americans*. NewYork: SCALO

Frank, R. (2011). *Pangnirtung, North West Territories, Canada, August, 1992*. Göttingen: Steidl

Guerrero, M. (Com.) (2001). *Joan Brossa o la revuelta poética. Barcelona* : Generalitat de Catalunya

Goldin, N., Armstrong, D. & Werner Holzwarth, H. (Ed.) (1996). *Nan Goldin : I'll be your mirror*. New York: Whitney Museum of American Art

Gomis, J. C. (Com.) (2009). *Retrats. Malick Sidibé*. Palma de Mallorca: Ajuntament de Mallorca

Heiferman, M., Holborn, M & Fletcher, S (Eds.) (1989). *The ballad of sexual dependency*. New York : Aperture

Hopps, W., Linde U. & Schwarz A. (1964). *Marcel Duchamp: ready-mades, etc. (1913-1964). , Galleria Schwarz*. Milano: Grafiche Guaiani

Incardona, L. & Serani, L. Coms.) (2010). *Malick Sidibé : la vie en rose*. Balsamo: Silvana

Incardona, L. (Ed.) (2011). *Il ritratto del Mali / Malick Sidibé*. Milano: Skira

Jenkinso, J., Massadian, V., Petite-Pierre, G., Renshaw, A., Clarke, V. & Nguyen-Thanh, C. (Eds) (2003). *Nan Goldin : il giardino del diavolo*. London: Phaidon

Joosten, J. & Welsh, R. (1998). *Piet Mondrian: Catalogue Raisonné*. New York: Abrams

Keller, W. & Werner Holzwarth, H. (Eds) (1994). A double life / Nan Goldin. New York: Scalo

Klien, W. (1956). *Life is good and good for you in New York*. Milano: Feltrinelli

Klein, W. (1964). *Tokyo.* Milano: Silvana Editoriale d´arte

Klein, W. (2009). *Roma + Klein.* Roma: Contrasto, 2009

Knape, G. (Ed.) (1999). *William Eggleston.* - Goteborg : Hassemblad center (Ute Eskildsen)

Landshoff, A. (Ed.) (2003*). La magia de Escher*. Köln: Taschen

Livingston, M. (Ed). (1997). *The esencial Duane Michals*. London: Thames and Hudson

Lubben, K. (Ed.) (2011). *Magnum. Hojas de contacto*. Barcelona: Blume

March'adour (Ed.) (2005.) *Retrospettiva / book layout, cover design and text: William Klein. Centre National d´art et de cultura Georges Pompodou*. Roma : Contrasto DUE

Martinadonna, S. (Com.) (1990). *Robert Frank. Riminicinema. Mostra Internazionales*. Rimini

Medina, C. (Com.) (2001).*Graciela Iturbide*. London : Phaidon

Mercurio, G. (Com.), Torres, F. (Ed.) (2007). *David LaChapelle*. Milano: Giunti

Maggia, F. (Com.) (2006).*Thomas Ruff : the grammar of photography. Fondazione Bevilacqua La Masa* .Milano : Nepente

Michals, D. (1976). *Real dreams : photostories by Duane Michals*. - Danbury : Addison house

Michals, D. (1990). *Duane Michals*. London: Thames and Hudson

Milner, J. (2000). *Mondrian*.. London : Phaidon

Moure, G. (Com.), (2006). *En la historia*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano

Ober, J. (Ed). (1981). *Photographs with written text / Duane Michals*. *Municipal Van Reekummuseum of Modern Art. Amsterdam* : Idea Books

Panzer, M. (2002).*Lewis Hine*.London: Phaidon.

Parr, M. (1986).*The last resort: photographs of New Brighton.*Wallasey, Merseyside: Promenade Press.

Parr, M. (1999). *Common sense.* Stockport (England): Dewi Lewis

Parr, M. (2002). *From our house to your house.* Stockport (England): Dewi Lewis

Parr, M., Della Portella, I. & Fifield, B. (2006). *Tutta Roma*. Roma : Contrasto

Parr, M. (2009). *Luxury*. London: Chris Boot

Penn, I. (2001). Still life. USA: Bulfinch

Whelan, R. (2007). *Robert Capa : obra fotográfica*. New York : Phaidon

Ravenga, L. (Ed.) (2009). *Francesc Català-Roca: Una mirada necesaria*. Madrid: La Fábrica

Robert Rauschenberg: fotografia (1982). Firenze: Alinari (Exposición en Florencia 1982)

Roffi, G. P. (1992). *Segni & Segni. Poema visuale*. Bologna: Il Navile edizioni

Roegiers, P. (2005). *Magritte et la photographie*. Gand: Ludion

Ruff, T. (2001).*Thomas Ruff: Fotografien 1979-heute.*Köln: Walter König.

Ruff, T. (2003).*Thomas Ruff nudes.*New York: Harry N. Abrams

Sanders, M., Poynter, P. & Robin Derrick (Ed.) (2000). *The impossible image : fashion photography in the digital age.* London : Phaidon

Sanz, J.C. (1996). *El libro de la imagen*. Madrid : Alianza

Sherman, C. (2003). *Cindy Sherman. Madrid: La Fábrica*

Sherman, C. (2012). *Cindy Sherman: the complete untitled film still.* New York: MOMA

Schneider, E. (Ed.) (2002). *Hiroshi Sujimoto: architecture of time*. Cologne : Buchhandlung Walther König

Skarkowski, J. (Ed.) (2002). *William Eggleston Guide. MOMA Photographs by Willima Eggleston 1976*. New York: The Museum of Modern Art

Sussman, S. & Armstrong, D. (Com.) (1996). *Nan Goldin: i'll be your mirror.* New York : Whitney museum of American art

Sussman, E. & Weski, T. (Coms.) (2009). William Eggleston, Democratic camera, photographs and video, 1961-2008. New York: Whitney Museum of American Art

Whitfield, S. (Com.) (1992). *Magritte.* London: The South Bank Centre

Williams, V. (2002). *Martin Parr*. Roma: Contrasto

Winzen, M. (Ed.) (2001). *Thomas Ruff. 1979 to the Present*. Cologne: König

Wilson, S. (1992). *Matisse.* Barcelona: Polígrafa

Documentales:

Gérard, V. & Laty, C. (Directores) (Productores). (2007). *By the ways. A journey with William Eggleston*. [Documental]. (Disponible en Love Streams Agnés B. Productions, Lamplighter films)

Klein, W. (1966). *Qui êtes vous Polly Maggoo ?* [Película]. (35mm transferred to digiBeta, 105 minSource: ARTE) (Disponible en Club des Produceteurs, 42 Rue du Faubourg du Temple - 75011 Paris, France)

Klein, W. (2011). *Contactos. Los mejores fotógrafos revelan los secretos de su profesión*. [Documental]. (Disponible en ARTE-France. KS VISIONS. Prodimag, S.L. Ronda General Mitre, 148, 08006, Barcelona Productions, Intermedio films)

Riefenstahl, L. & Hitler, A (Productores) y Riefenstahl, L. (Directora) (1935). *Triumph des Willens* [Película]. (Disponible en Reichsparteitagsfilm/ Leni Riefenstahl-Produktion, Reichspropagandaleitung der NSDAP)

Rossignon, Ch. (Productor), y Noe, G.(Director). (2002). *Irreversible* [Película]. (Disponible en Nord-Ouest Productions / Eskwad / 120 Films / Les Cinemas de la zone / Studiocanal)

Residencia de estudiantes (Ed.) (1999). *La voz de Octavio Paz*. [Audiolibro]. (Disponible Publicaciones Residencia de estudiantes en colaboración con Fundación Autor, Sociedad general de autores y editores)

Webs:

Alberto García Alix (Página oficial): http://www.albertogarciaalix.com/

Agence VU (Página oficial): http://agencevu.com/

Andy Warhol (Página oficial): http://www.warhol.org/collection/art/

Artnet (Página oficial): http://www.artnet.com/

C4 Contemporary art (Página oficial): http://www.c4gallery.com/

Calvin Klein (Página oficial): http://explore.calvinklein.com/es_ES/

Carnegie Museum of Art (Página oficial): http://web.cmoa.org/

Castro Prieto (Página oficial): http://www.castroprieto.com/

Christie´s (Página oficial): http://www.christies.com/

Cindy Sherman (Página oficial): http://www.cindysherman.com/

Chema Madoz (Página oficial): http://www.chemamadoz.com/

Diane Airbus (Página oficial): http://diane-arbus-photography.com/

Eadweard Muybridge (Página oficial): http://www.eadweardmuybridge.co.uk/

Eugenio Recuenco (Página oficial): http://www.eugeniorecuenco.com/

Fahey/Klein Gallery (Página oficial): http://www.faheykleingallery.com/

Graciela Iturbide (Página oficial): http://www.gracielaiturbide.org/

Herb Ritts (página oficial): http://www.herbritts.com/images/commercials/

Hiroshi Sujimoto (Página oficial): http://www.sugimotohiroshi.com/

Irving Penn Foundation (Página oficial): http://irvingpenn.org/

Jean-Baptiste Mondino (Página oficial): http://www.jeanbaptistemondino.com/

Jeff Wall (Página oficial): http://www.jeffwalls.com/

Joan Brossa (Página oficial): http://www.joanbrossa.org/

Lazlo Moholy-Nagy (Página oficial): http://moholy-nagy.com/Photo_Album.html

Magnum Photos (Página oficial): http://www.magnumphotos.com/

Martin Parr (Página oficial): http://www.martinparr.com/

Michael Compte (Página oficial): http://www.michelcomte.org/

National Gallery of art, Washington D.C: http://www.nga.gov/content/ngaweb.html

Nick Knight (Página oficial): http://nickknight.com/main.html

Peter Lindbergh (Página oficial): http://www.peterlindbergh.com/

Pulitzer Prizes (Página oficial): http://www.pulitzer.org/

Richard Avedon Foundation (Página oficial): http://www.richardavedon.com/

Ricky Dávila (Página oficial): http://rickydavila.com/

Tate Modern Gallery (Página oficial): http://www.tate.org.uk/visit/tate-modern

Terry Richardson (página oficial): http://www.terryrichardson.com/

The red list.: http://theredlist.fr/

William Eggleston (Página oficial): http://www.egglestontrust.com/

Wolfgang Tillmans (Página oficial): http://tillmans.co.uk/

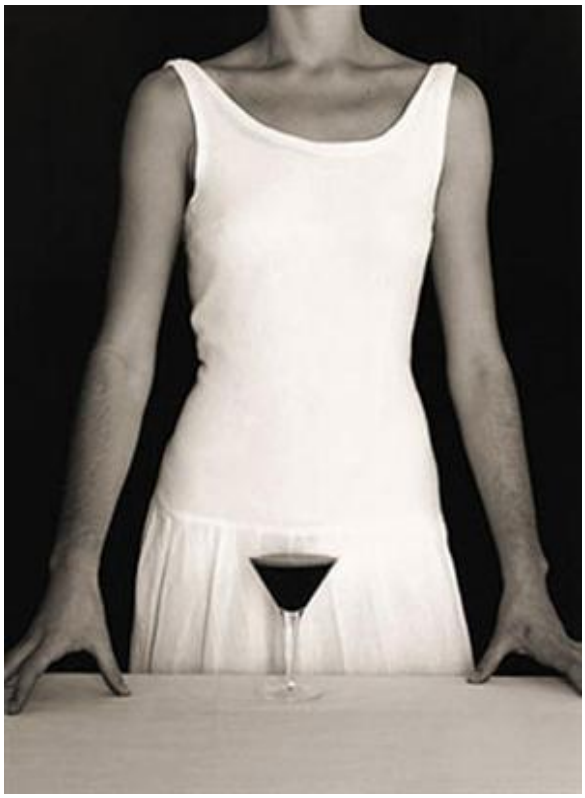
World Press Photo (Página oficial): http://www.worldpressphoto.org/

10.1 Imágenes elaboradas. Análisis

A continuación se presenta el conjunto de imágenes seleccionadas para el ejercicio de análisis. Todas ellas pertenecen a los últimos diez vencedores del festival de PHotoEspaña, en la categoría Baume & Mercier. Considerado el galardón más importante del certamen, que premia la mejor trayectoria profesional y la aportación a la fotografía contemporánea.

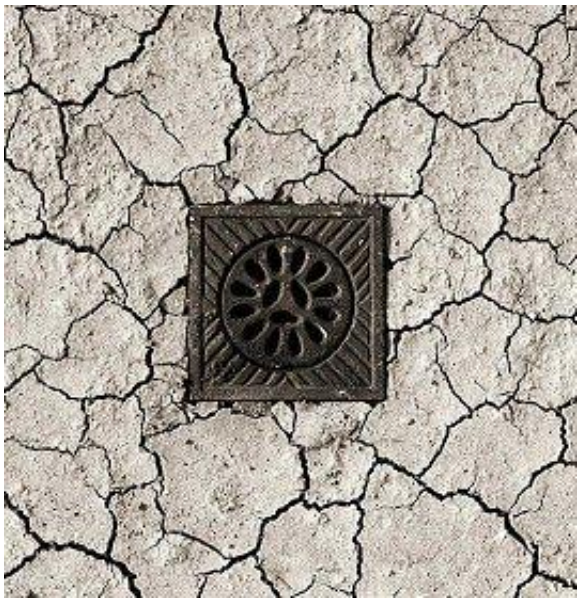
Las imágenes aparecen subdividas en dos secciones y por autor, siendo las impares o las mostradas en primera instancia las denominadas *Altamente simbólicas* y las pares o mostradas posteriormente las *Sutilmente simbólicas*. El criterio de selección se produjo a partir de un ejercicio personal y subjetivo por parte del investigador de este ejercicio científico.

Chema Madoz. Premio PHotoEspaña 2000



Altamente simbólica

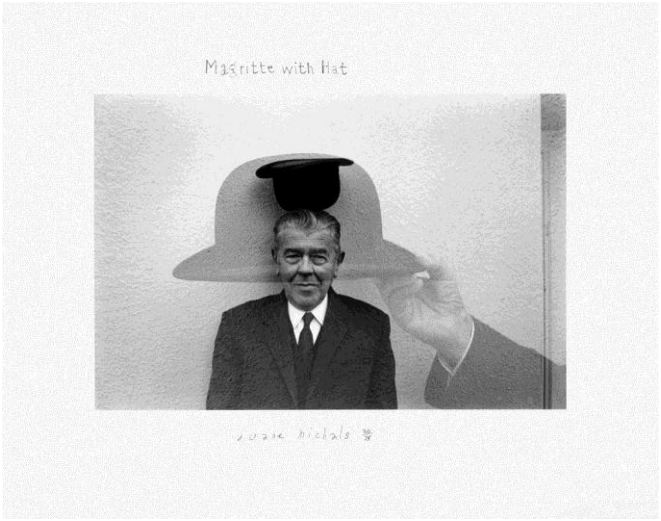
Imagen 237. Adaptado de Ch. Madoz.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.chemamadoz.com/



Sutilmente simbólica

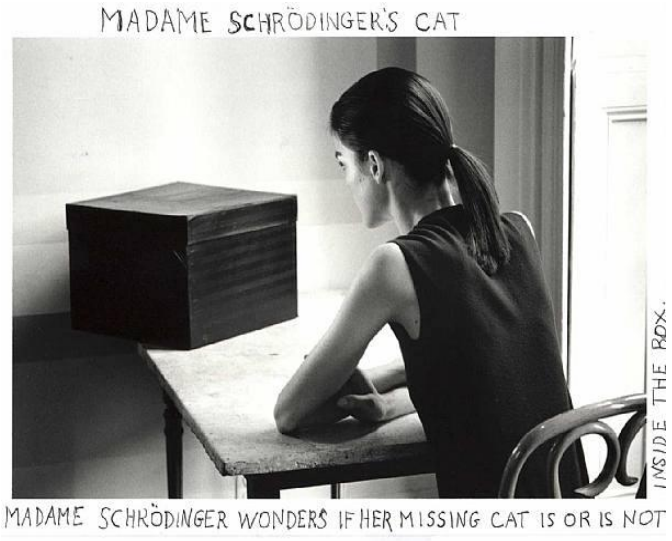
Imagen 238. Adaptado de Ch. Madoz.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.chemamadoz.com/

Duane Michals. Premio PHotoEspaña 2001



Altamente simbólica

Imagen 239. *Magritte with hat*. Adaptado de D. Michals, 1965. Recuperado en mayo, 2013, http://art.1stdibs.com/art_detail.php?id=701



Sutilmente simbólica

Imagen 240. Madame Schroedinger's Cat. Adaptado de D. Michals, 1998. Recuperado en mayo, 2013, http://www.touchpuppet.com/2009/06/15/photographer-spotlight-duane-michals/

Nan Goldin.Premio PHotoEspaña 2002



Altamente simbólica

Imagen 241. Kate Moss on her white horse as Lady Godiva. Highgate Cemetary, Londres. Adaptado de N. Goldin, 2001.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.mutualart.com/Artwork/Kate-Moss-on-her-white-horse-as-Lady-God/3640000FBB1BE95B



Sutilmente simbólica

*Imagen 242***.** *Guido Floating*, Levanzo, Sicily. Adaptado de N. Goldin, 2004.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.artnet.de/artwork/426065631/424667384/nan-goldin-guido-floating-levanzo-sicily.html

Helena Almeida. Premio PHotoEspaña 2003



Altamente simbólica

Imagen 243. Dentro de Mim. Adaptado de H. Almeida, 1998.
Recuperado en abril, 2013, http://www.helgadealvear.com/web/index.php/helena-almeida/



Sutilmente simbólica

Imagen 244. Serie *Inhabited painting.* Adaptado de H. Almeida, 1976.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.theoldhand.com/2012/11/06/helena-almeida/

William Eggleston. Premio PHotoEspaña 2004



Altamente simbólica

Imagen 245. Serie *Los Álamos*. Adaptado de W. Eggleston, 1965-1968/ 1972-1974. Recuperado en mayo, 2013, http://iconolo.gy/archive/william-eggleston/1474



Sutilmente simbólica

Imagen 246. Serie *Troubled water.* Adaptado de W. Eggleston, 1980. Recuperado en mayo, 2013**,** http://www.egglestontrust.com/

William Klein. Premio PHotoEspaña 2005



Altamente simbólica

Imagen 247. Broadway and 103rd Street, New York. Adaptado de W. Klein, 1954 -1955. Recuperado en mayo, 2013, http://culturacolectiva.com/the-genius-of-photography-documental/



Sutilmente simbólica

Imagen 248. Who are you, Polly Maggoo? Adaptado de largometraje de W. Klein, 1966. Recuperado de mayo, 2013, http://www.youtube.com/watch?v=Y34uDNzkYDk

Hiroshi Sugimoto. Premio PHotoEspaña 2006



Altamente simbólica

Imagen 249. Bass Strait, Table Cape, serie *Seascapes* . Adaptado de H. Sujimoto, 1997. Recuperado en mayo, 2013, http://www.sugimotohiroshi.com/seascape.html



Sutilmente simbólica

Imagen 250. Boden Sea, serie *Seascapes* . Adaptado de H. Sujimoto, 1993. Recuperado en mayo, 2013, http://www.artnet.com/artwork/426261659/424427346/hiroshi-sugimoto-boden-sea-uttwil.html

Robert Frank. Premio PHotoEspaña 2007



Altamente simbólica

Imagen 251. Parade, Hoboken, NJ. Adaptado de R. Frank, 1955.
Recuperado en mayo, 2013,
http://www.pbs.org/newshour/indepth_coverage/entertainment/art/robert_frank/index.html?type=flash



Sutilmente simbólica

Imagen 252. *Londres.* Adaptado deR. Frank, 1951
Recuperado en abril, 2013, http://www.classic-photographers.com/robert-frank/

Martin Parr. Premio PHotoEspaña 2008



Altamente simbólica

Imagen 253. Uruguay. Punta del Este. Adaptado de M. Parr, 2006. Recuperado en mayo, 2013, http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult_VPage&VBID=2K1HZOTW8OR72



Sutilmente simbólica

Imagen 254. Tupperware Party. Adaptado de M. Parr, 1985. Recuperado en mayo, 2013, http://www.todo-arte.es/el-fotografo-martin-parr-premio-photoespana-2008/

Milick Sidibé. Premio PHotoEspaña 2009



Altamente simbólica

Imagen 255. Yokoro. Adaptado de M. Sidibé, 1970.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.galerieconrads.de/home/artists/represented/malick-sidibe/info/



Sutilmente simbólica

Imagen 256. Malick Sidibé by himself. Adaptado de M. Sidibé.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.journaldumali.com/article.php?aid=149

Los siguientes autores no forman parte del universo analizable, sin embargo se considera de especial relevancia mostrar su obra tanto para ser consideradas en futuros trabajos de investigación como por formar parte de los galardonados en el festival de PHotoEspaña. En el caso de este ejercicio tan sólo son evaluados los diez premiados de la primera década del siglo XX

Graciela Iturbide: Premio PHotoEspaña 2010



Imagen 257. Novia muerte, Chalma. Adaptado de G. Iturbide, 1990.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.gracielaiturbide.org/muerte/attachment/14/



Imagen 258. El rapto, Juchitán, México**.** Adaptado de G. Iturbide, 1986.
Recuperado en mayo, http://www.gracielaiturbide.org/juchitan/06-2/

Thomas Ruff: Premio PHotoEspaña 2011



Imagen 259. Nudes ar09. Adaptado de T. Ruff, 2011.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.gagosian.com/exhibitions/thomas-ruff--march-08-2012/exhibition-images



Imagen 260. Serie *Interieur*. Adaptado de T. Ruff, 1983.
Recuperado en mayo, 2013, http://arteediciones.com/shop/cat.php?id=53

Alberto García-Alix: Premio PHotoEspaña 2012



Imagen 261. Blue angel. Adaptado de A. García-Alix, 2005
Recuperado en mayo, 2013, http://www.albertogarciaalix.com/obra/de-donde-no-se-vuelve/



Imagen 262. De donde no se vuelve. Adaptado de A. García-Alix, 2001.
Recuperado en mayo, 2013, http://www.esbaluard.org/es/activitats/191/proyecciones-del-documental-de-donde-no-se-vuelve-de-alberto-garcia-alix/

10.2 Cuestionarios

Los cuestionarios utilizados para el ejercicio fueron varios;

Análisis de la imagen fotográfica. Estudio de investigación

Departamento de Didáctica. Facultad de Bellas Artes.

Universidad Complutense de Madrid.

Datos personales del participante;

Sexo;

Hombre ☐

Mujer ☐

Edad;

…….

Curso;

…….

Licenciatura;

…….

Análisis de la imagen;

Imagen1;……
……
……
……
……

Imagen2;……
……
……
……
……
……
……
……
……..

Imagen3;……
……
……
……
……

Imagen4;……
……
……
……
……

Imagen5;……
……
……
……
……

Imagen6;……
……
……
……
……

Imagen7;……
……
……
……
……

Imagen8;……
……
……
……
……

Imagen9;……
……
……
……
……

Imagen10;……
……
……
……
……

Imagen11;……
……
……
……
……

Imagen12;……
……
……
……
……
……
……

Imagen13;……
……
……
……
……

Imagen14;……
……
……
……
……

Imagen15;……
……
……
……
……

Imagen16;……
……
……
……
……

Imagen17;……
……
……
……
……

Imagen18;……
……
……
……
……

Imagen19;……
……
……
……
……

Imagen20;……
……
……
……

Figura 210. Cuestionario para el trabajo de campo

- Visionado de Ejemplo: Como hemos visto es necesario dar una muestra visual de cómo se desarrollará la prueba. Es importante y evitaremos cuestiones que entorpezcan la atención durante el visionado. A ser posible debemos explicarlo lo más claramente posible.

  El modelo que en este caso se exhibió para aclarar dudas fue el siguiente; (Véase en la siguiente página)

Análisis de imágenes

De qué modo??

PRIMERO: Mirar la imagen con atención

SEGUNDO: Intentar profundizar en lo que nos dice la imagen

TERCERO: Escribir lo que pensamos que trata de decirnos el fotógrafo y su modo de representarlo

2 Minutos por imagen máximo

Imagen 263. Diapositiva 1



Imagen 264. Diapositiva 2



Imagen 265. Diapositiva 3

Figura 211. Protocolo de actuación

El siguiente esquema realizado para el ejercicio: **Acción alternativa de aprendizaje de fotografía** fue el siguiente (Véase página siguiente);

Acción alternativa
en el aprendizaje de disciplina artística

Fotografía

Foto Nº 1 2 3 4

Disciplina de estudio:…….....

Sexo:

Hombre ☐

Mujer ☐

Edad……

Grupo:

Suma ☐

Resta ☐

Multiplicación ☐

División ☐

¿Qué es la fotografía?

……

……

……

……

……

……

Encuentra tu grupo en la imagen

(Paralelismos existentes entre tu término y la imagen fotográfica que aquí tienes)

1……

2……

3……

4……

5……

6……

7……

8……

9……

10……..

¿Qué has aprendido de fotografía que no supieses anteriormente?

……

……

……

……

……

……

……

……

……

Enumera los tres comentarios más interesantes

(con respecto al paralelismo existente entre matemáticas y fotografía)

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

10.3 Ejercico cabeza de turco. Imágenes

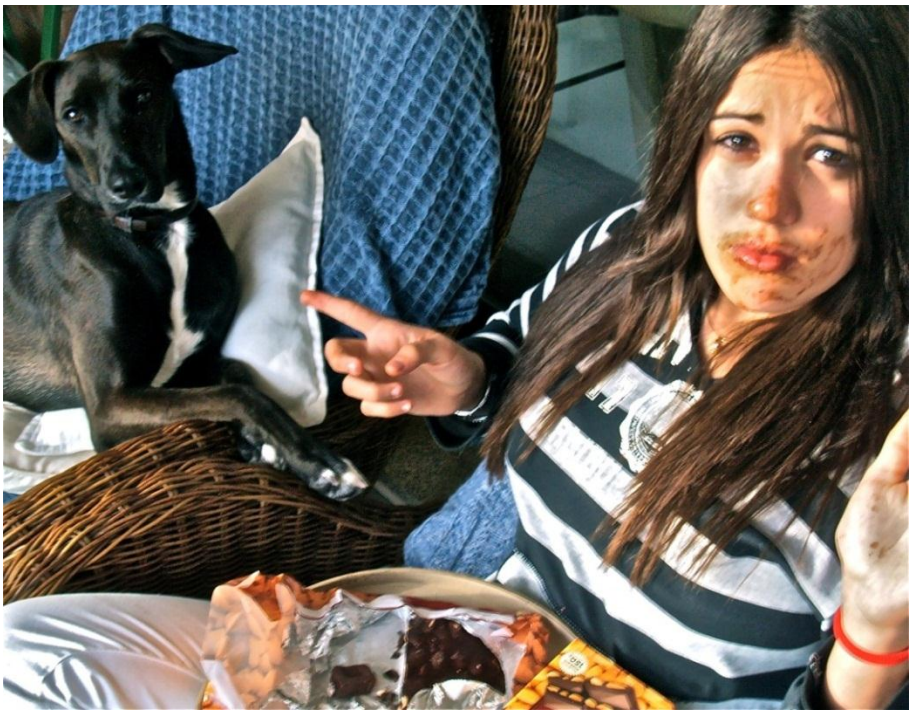


Imagen 266. Víctor Arribas, 2010



Imagen 267. Víctor Arribas, 2010



Imagen 268. Arantxa Huegun, 2010



Imagen 269. Arantxa Huegun, 2010

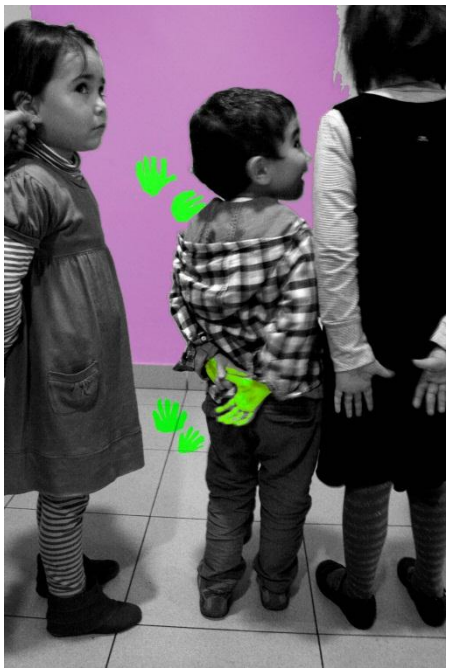




Imagen 270. Arantxa Huegun, 2010

Imagen 271. Arantxa Huegun, 2010



Imagen 272. Arantxa Huegun, 2010



Imagen 273. Begoña Aznar, 2010



Imagen 274. Alfonso del Pozo, 2010



Imagen 275. Emma Carrillo, 2010



Imagen 276. Emma Carrillo, 2010



Imagen 277. Sandra Castro, 2010



Imagen 278. Carmen Jennifer Martín, 2010



Imagen 279. Patricia Ortiz, 2010



Imagen 280. Patricia Ortiz, 2010



Imagen 281. Jaime Varela, 2010





Imagen 282. Pepa Vida, 2010

Imagen 283. Pepa Vida, 2010



Imagen 284. Manos rojas, 2010

Imagen 285. Sandra Prieto, 2010

Tabla 1. Partes del discurso persuasivo. 127

Tabla 2. Memorandum "circunstancias" (Mortara Garavelli, 1992, pág. 71) 129

Tabla 3. Desglose gramatical. *La vida es sueño* 290

Tabla 4. Interconexión adjetivo-figura retórica 545

Tabla 5. Cuantificación hipotética del trabajo del campo 547

Tabla 6. Primera denominación de la muestra 552

Tabla 7. Amplificación de la muestra 553

Tabla 8. Afijación proporcional. Primera fase 553

Tabla 9. Afijación proporcional. Segunda fase 554

Tabla 10. La muestra 554

Tabla 11. Variable de control 605

Tabla 12. Frecuencia del adjetivo. Primera fase 609

Tabla 13. Media aritmética. Adjetivación/persona 610

Tabla 14. Media aritmética. Adjetivo/género 612

Tabla 15. Bipolaridad del registro adjetival 613

Tabla 16. Frecuencia de figura retórica según disciplina de estudio 614

Tabla 17. Media aritmética. Figura retórica por individuo 615

Tabla 18. Media aritmética. Figura retórica por género 616

Tabla 19. Mayor y menor registro retórico 618

Tabla 20. Valores medios retóricos por disciplina de estudio 619

Tabla 21. Desviación típica y varianza de la presencia retórica 620

Tabla 22. Vinculación adjetival con el recurso estilístico 622

Tabla 23. Síntesis conclusiva de los datos obtenidos 631

Tabla 24. Dati ottenuti 634

Tabla 25. Summary of data obtained 638

Tabla 26. Datos obtenidos de la adjetivación en primera fase 644

Tabla 27. Datos finales obtenidos de la adjetivación 645

Figura 1. Sistemas comunicativos de diversa naturaleza 79

Figura 2. Sistemas comunicativos de diversa naturaleza 80

Figura 3. Ecuación para la formulación de la hipótesis 2 85

Figura 4. Ecuación para la formulación de la hipótesis 3 85

Figura 5. Propagación rectilínea de la luz. Fuente propia 112

Figura 6. Proceso comunicativo, Laswell. Fuente propia 116

Figura 7. Modos de actuación observacional. Fuente propia 128

Figura 8. Desglose icónico del mensaje fotográfico. Fuente propia 132

Figura 9. Desglose cromático. Fuente propia 134

Figura 10. Organización espacial de los elementos. Fuente propia 135

Figura 11. El detalle significacional. Fuente propia 136

Figura 12. La secuencia fotográfica. Discurso narrativo. 138

Figura 13. Herramientas para la obtención poética. Fuente propia 141

Figura 14. Representación de la anáfora visual 153

Figura 15. Representación del símil visual. Fuente propia 154

Figura 16. Códigos visuales asumidos. Posición espacial, dualidad, perspectiva. 163

Figura 17. Escala de grises tradicional 164

Figura 18. Ordenamiento del espacio objetual 166

Figura 19. Ubicación modificada de la fuente capturadora del mensaje 166

Figura 20. Representación de la figura retórica en la imagen fotográfica 167

Figura 21. Personalidad creadora. Fuente propia 168

Figura 22. Ecuación poética del lenguaje. Fuente propia 171

Figura 23. Fórmula nucleobase estructural de ademina y timina. 172

Figura 24. Representación de catacresis visual 173

Figura 25. Proceso de vinculación del adjetivo con la figura retórica. 174

Figura 26. Rima asonante visual 188

Figura 27. Rima consonante visual. Fuente propia 189

Figura 28. Representación de sujeción visual. Fuente propia 191

Figura 29. Representación de acrónimo visual. Fuente propia 199

Figura 30. Representación de animalización visual 201

Figura 31. Representación de calambur visual. 203

Figura 32. Representación de epifonema visual 205

Figura 33. Proceso de conformación metafórica 207

Figura 34. Paragrama lingüístico 209

Figura 35. Representación de préstamo visual 210

Figura 36. Representación de anacronía visual 213

Figura 37. Representación del alfabeto 220

Figura 38. Representación icónica de la luz 223

Figura 39. La perspectiva. Intersección plana de la pirámide visual 225

Figura 40. Iconología en la elaboración del concepto *soledad* (caso 1) 225

Figura 41. Iconología en la elaboración del concepto *soledad* (caso 2) 227

Figura 42. Disminución temporal a través de la variable *n* 228

Figura 43. Representación gráfica de la variable *n* 228

Figura 44. Análisis estructural. (Distribución de los elementos en el espacio) 230

Figura 45. Ambigüedad en la distribución 232

Figura 46. Ambigüedad en el desglose. Gestalt 233

Figura 47. Ambigüedad en la fusión. Gestalt 233

Figura 48. Ambigüedad en la agrupación mental. Gestalt 233

Figura 49. Metonimia y metáfora visual 234

Figura 50. Reconocimiento individual del símil visual 240

Figura 51. Elementos simbólicos en la representación fotográfica 244

Figura 52. Análisis estructural: morfológico y sintáctico 246

Figura 53. Análisis sintáctico del texto 246

Figura 54. Análisis sintáctico visual 247

Figura 55. Análisis sintáctico del texto visual 248

Figura 56. Evolución en la decodificación del mensaje visual 249

Figura 57. Dirección guiada del recorrido lógico visual 253

Figura 58. Conexión de la entidad emisora y receptora 254

Figura 59. Gramática de actuación en la expresión creadora 255

Figura 60: Equivalencia del signo 256

Figura 61. Estructura clásica narrativa 257

Figura 62. Proceso natural del mensaje artístico 260

Figura 63. Concepto poético en el procedimiento retórico 263

Figura 64. Disciplinas satelitales de la lingüística 264

Figura 65. Distancia en el espacio Euclídeo n-dimensional (3 dimensiones) 265

Figura 66. Acto formal del habla 265

Figura 67. Ecuación icónica de la imagen 267

Figura 68. Contenido estructural poético 268

Figura 69. Profundidad de campo 269

Figura 70. Leyes de percepción de la Gestalt 274

Figura 71. Oximorón visual 275

Figura 72. Fotomontaje 280

Figura 73. Ready-made 282

Figura 74. Aproximación elemental del poema objeto 283

*Figura 75. Pa*ralelismo elemental 286

Figura 76. Desglose significacional 288

Figura 77. Lectura cromática 288

Figura 78. Posición clásica de la representación de la armonía 296

Figura 79. Solución retórica 297

Figura 80. Ley de figura-fondo 303

Figura 81. Eje tradicional versus ruptura armónica 304

Figura 82. Positivo versus negativo 305

Figura 83. Ley de la buena forma 305

Figura 84. Desglose sintáctico 308

Figura 85. Desglose sintáctico en la imagen fotográfica 309

Figura 86. Transformación del universo significativo 312

Figura 87. Visionado global del conjunto significacional. 314

Figura 88. Punctum *vs* Contrapunctum 316

Figura 89. Esqueleto estructural de la imagen 318

Figura 90. Esquemas compositivos de la imagen fotográfica 320

Figura 91. Distribución de las formas irregulares 321

Figura 92. *La danza*. Adaptado de pintura de H. Matisse, 1910 (Wilson, 1992) 321

Figura 93. El encuadre 322

Figura 94. Configuración y organización elemental 324

Figura 95. Portada del periódico la Repubblica (Italia), The guardian (U.K), Le Monde (Francia) 331

Figura 96. Ubicación elemental de las coordenadas significacionales 333

Figura 97. Procedimiento comunicacional 335

Figura 98. Proceso re-interpretativo 339

Figura 99. Representación satelital de la comunicación 340

Figura 100. Primer impacto visual 344

Figura 101. Desglose arbitrario del impacto 344

Figura 102. Transferencia del plano visual a la representación del significado 344

Figura 103. Prueba del diferencial semántico de Osgood 347

Figura 104. Ejemplo I del diferencial semántico de Osgood 350

Figura 105. Ejemplo II del diferencial semántico de Osgood 351

Figura 106. Apariencia del cuestionario Osgood 351

Figura 107. SDT in E&CR**.** Fuente propia 352

Figura 108. Estimación del elemento dentro del encuadre 357

Figura 109. Objetos y significados 360

Figura 110. Nivel de manifestación 370

Figura 111. Estructuración del espacio 379

Figura 112. El encuadre final 388

Figura 113. Pinhole camera 394

Figura 114. Escala de grises 400

Figura 115. Proceso positivo y negativo 403

Figura 116. Encuadre general y particular 408

Figura 117. Marco discriminatorio 409

Figura 118. Ángulo de visión 411

Figura 119. El formato 412

Figura 120. El punto de fuga 413

Figura 121. Regla de los tercios 414

Figura 122. El punto de vista 416

Figura 123. Armonía estética: ubicación, dimensión y elementos 418

Figura 124. Transformación de la realidad invertida 420

Figura 125. Magia y técnica fotográfica 426

Figura 126. Lectura gradual de la imagen 428

Figura 127. Cartier-Bresson. Mirada continuada 428

Figura 128. Cartier-Bresson. Dirección de la mirada continuada 429

Figura 129. Instrumentos de ejecución 434

Figura 130. Clausura conceptual del poema visual 435

Figura 131. Arte y Sociedad 438

Figura 132. Aprobación artística 442

Figura 133. Lenguaje explícito en la obra clásica 445
Figura 134. Control del mensaje poético 450
Figura 135. Los adjetivos restrictivos de la imagen 454
Figura 136. Grado de acercamiento del referente al prototipo 456
Figura 137. Adjetivos individuales y adjetivos episódicos 457
Figura 138. Topónimos 460
Figura 139. Antropónimos 460
Figura 140. Adjetivos argumentales 461
Figura 141. Adjetivos argumentales locativos 462
Figura 142. Adjetivos de instrumento 463
Figura 143. Adjetivo argumental causal 463
Figura 144. Extracción adjetival del poema visual 464
Figura 145. Impacto de las artes. Birhoff 466
Figura 146. El constructo significacional 468
Figura 147. Mensaje visual y adjetivo retórico 469
Figura 148. Ubicación de las sedes PHotoEspaña en Madrid 473
Figura 149. PHotoEspaña. Organización de su estructura 477
Figura 150. Trasatlántica. Distribución de sus actividades 478
Figura 151. Actividades adyacentes al festival PHotoEspaña 480
Figura 152. Cronograma estructura Festival PHE 481
Figura 153. Contradicción visual 487
Figura 154. Declaración armónica visual 491
Figura 155. Control de la paleta cromática 492
Figura 156. Análisis elemental. *Dance Happening* 494
Figura 157. Omisión de objetos innecesarios 503
Figura 158. Participación directa combinada 529
Figura 159. Protocolo de actuación. Trabajo de campo 534

Figura 160. Cuestionario para el trabajo de campo 536

Figura 161. Construcción poética en el lenguaje 546

Figura 162. Construcción poética en el discurso visual 546

Figura 163. Figura retórica. Tabla de frecuencia por género 548

Figura 164. Figura retórica conexionada con adjetivo. Tabla de resultados 549

Figura 165. Diagrama sectorial de la muestra 555

Figura 166. Muestreo por conglomerado y aleatorio estratificado 556

Figura 167. Configuración ejemplificada del modus operandi del análisis 570

Figura 168. Modelo de cuestionario. Trabajo de campo 572

Figura 169. Configuración y apariencia. Acción alternativa 574

Figura 170. Cuestionario para la acción alternativa en el aprendizaje de disciplina artística 575

Figura 171. Diapositiva 1 576

Figura 172. Diapositiva 2 577

Figura 173. Diapositiva 3 577

Figura 174. Diapositiva 4 578

Figura 175. Diapositiva 5 579

Figura 176. Diapositiva 6 580

Figura 177. Batería de imágenes para el análisis visual 581

Figura 178. Denominación grupal 582

Figura 179. Conclusión 583

Figura 180. Grupo/Imagen 584

Figura 181. Visionado global del cuestionario 586

Figura 182. Diapositiva 1 588

Figura 183. Diapositiva 2 589

Figura 184. Campaña Amnistía internacional 590

Figura 185. Campaña Icloud. Simil/calambur 591

Figura 186. Campaña Smint, Loreto Orejas, 2011. Alegoría. Imagen tomada de internet 592

Figura 187. Campaña violencia de género. Alegoría..... 592

Figura 188. Campaña ING Direct, Carlos Sánchez, 2011. Paradoja. Imagen tomada de internet..... 593

Figura 189. Campaña Climate Action. Hipérbole 594

Figura 190. Campaña IMSS. Hipérbole..... 594

Figura 191. Campaña Marca. Alegoría..... 595

Figura 192. Campaña PSOE, Leny Karen Pérez, 2011. Metáfora. Imagen tomada de internet..... 595

Figura 193. Daniel Quezada, 2011. Apóstrofe. Imagen tomada de internet..... 596

Figura 194. Campaña Valentine, Melissa Miallet, 2011. Hipérbole. Imagen tomada de internet..... 596

Figura 195. Campaña Dr Martens. Hipérbole..... 597

Figura 196. Adjetivación por disciplina..... 610

Figura 197. Polígono de frecuencia. Adjetivo/persona y disciplina 611

Figura 198. Diagrama de la adjetivación por género..... 612

Figura 199. Diagrama de la adjetivación por género y disciplina de estudio 613

Figura 200. Frecuencia de figura retórica según disciplina de estudio..... 614

Figura 201. Datos extremos de la presencia retórica 615

Figura 202. Figura retórica individual versus figura retórica por género 617

Figura 203. Comparativa retórica según género 619

Figura 204. Polígono de frecuencia retórica según disciplina 620

Figura 205. Desviación típica 621

Figura 206. Recursos estilísticos de mayor y menor frecuencia..... 621

Figura 207. Mayor frecuencia retórica..... 622

Figura 208. Frecuencia media de perífrasis según disciplina 623

Figura 209. Margen diferenciador de la muestra representativa..... 643

Figura 210. Cuestionario para el trabajo de campo 708

Figura 211. Protocolo de actuación 710

Imagen 1. Valle de la sombra de la muerte. Adaptado de R. Fenton, 1885. 105

Imagen 2. Nude abstraction. Adaptado de imagen de B. Brandt, 1950. 106

Imagen 3. La escuela de Atenas. Adaptado de Rafael, 1510. 107

Imagen 4. Las dos vías de la vida. Adaptado de O. G. Rejlander, 1857. 107

Imagen 5. Couple in bed. Adaptado de Nan Goldin, 1977. 128

Imagen 6. Couple in bed. Adaptado de N. Goldin, 1977 132

Imagen 7. Pintura habilitada, 1976. Adaptado de H. Almeida. 134

Imagen 8. Red ceiling. Adaptado de W. Eggleston, 1973 135

Imagen 9. The human condition. Adaptado de D. Michals 138

Imagen 10. Chance meeting. Adaptado de D. Michals 138

Imagen 11. Playa 30.9.75. Adaptado de imagen de C. Pujol, 1975. 153

Imagen 12. Adaptado de campaña fotográfica *Flowerbomb* de Viktor and Rulf. 154

Imagen 13. Campaña publicitaria *Benetton.* 1990. 155

Imagen 14. Primer premio *Press World Photo 2011*, Yemen, *The New York Times, Octubre 2011*. Adaptado de fotografía de S. Aranda, 2011. 155

Imagen 15: Serie *Pack age*. Adaptado de fotografía de Y. Aoyama, 2008. 156

Imagen 16. 2001: A space odyssey. Adaptado de la película dirigida por S. Kubrick, 1968. 160

Imagen 17. Serie *On Location*. Adaptado de imagen de H. Gómez, 2008. 164

Imagen 18. Adaptado de imágenes de CH. Madoz 165

Imagen 19 . Adaptado de imágenes de CH. Madoz 165

Imagen 20. Prótesis, Kabul, Afganistán. Adaptado de imagen de G. Sánchez, 1996.. 166

Imagen 21. Oliverio Toscani para Benetton 167

Imagen 22. Oliverio Toscani para Benetton 167

Imagen 23. This is my house. Adaptado de D. LaChapelle, 1997. 168

Imagen 24. Twisted sister. Adaptado de imagen de D. LaChapelle, 1999. 168

Imagen 25. Slavery. Adaptado de D. LaChapelle, 2003..... 168

Imagen 26. Willem de Kooning. Serie *In the American west.* Adaptado de R. Avedon, 1969. Barcelona: Fundación la Caixa..... 169

Imagen 27. Ronald Fischer. Serie *In the American west.* Adaptado de R. Avedon, 1981. Barcelona: Fundación la Caixa..... 169

Imagen 28. Joe Dallesandro y Candy Darling. Adaptado de R. Avedon, 1969. 169

Imagen 29. Adaptado de CH. Madoz. 173

Imagen 30. Identical Twins, Roselle, N.J. Adaptado de imagen de D. Airbus, 1967. . 187

Imagen 31. Marlon Brando. Adaptado de R. Avedon, 1951. 188

Imagen 32. Samuel Beckett. Adaptado de R. Avedon, 1969. 188

Imagen 33. Jacob Israel Avedon. Adaptado de R. Avedon, 1969..... 188

Imagen 34. A Little death. Adaptado de S. Taylor-Wood, 2002. 189

Imagen 35. Adaptado de E. Recuenco..... 191

Imagen 36. Serie *Dentro de Mim*. Adaptado de H. Almeida, 1998..... 195

Imagen 37. Campaña publicitaria *Absolut Gourmet.* 199

Imagen 38. Campaña publicitaria *Absolut Bangkok*..... 199

Imagen 39. Editorial de moda High-Style, Vogue Italia . Adaptado de imágenes de T. Walker, 2010. 199

Imagen 40. Bernabé Méndez, Superhéroes series. Adaptado de D. Pinzón, 2007. 201

Imagen 41. Minerva Valencia, Superhéroes series. Adaptado de D. Pinzón, 2004-2007. 201

Imagen 42. Plat de plat. Adaptado de J. Brossa, 1986. 203

Imagen 43. Poema objecte. Adaptado de J. Brossa 203

Imagen 44. Campaña publiciatria *Amnistía Internacional*. Adaptado por J. W. Thompson Ag.-Venezuela, 2009. 205

Imagen 45. Adaptado de CH. Madoz. 207

Imagen 46. Serie *Smoke and mirrors*. Adaptado de G. Zuili, 2007-2009, Los Ángeles. 210

Imagen 47. Serie *Smoke and mirrors*. Adaptado de G. Zuili, 2007-2009, Los Ángeles. 210

Imagen 48. *Irreversible*. Adaptado de Rossignon, Ch. (Productor), y Noe, G.(Director). (2002). 213

Imagen 49. Mubarak steps down, Primer Premio World Press Photo 2012. Adaptado de A. Majoli, 2011..... 230

Imagen 50. Adaptado de imágenes de Ch. Madoz. 234

Imagen 51. Adaptado de imágenes de Ch. Madoz. 234

Imagen 52. Nudes kn 30. Adaptado de T. Ruff. 240

Imagen 53. Ru05 de serie *Nudes*. Adaptado de T. Ruff, 2000. 240

Imagen 54. Dg11 serie Nudes. Adaptado de T. Ruff , 2006. 240

Imagen 55. Serie *Los Álamos*. Adaptado de imagen de W. Eggleston, Massachusetts, 1976. New York: Museum of Modern Art 244

Imagen 56. Serie *Substrate*. Adaptado de T. Ruff (Maggia, 2006)..... 246

Imagen 57. Back view, 1990. Campaña publicitaria Versace Dress, adaptada de H. Ritts..... 247

Imagen 58. Campaña publicitaria *Calvin Klein*. Adaptado de H.Ritts, 1992..... 249

Imagen 59. ATL Twins. Adaptado de imagen de T. Richardson, 2012. 249

Imagen 60. *Serie moriremos mirando.* Adaptado de imagen de A. García-Alix. 253

Imagen 61. El señor de los pájaros, de la serie *Pájaros*. Adaptado de imágenes de G. Iturbide, Nayarit, 1984..... 254

Imagen 62. El señor de los pájaros, de la serie Pájaros. Adaptado de imágenes de G. Iturbide, Nayarit, 1984..... 255

Imagen 63. Adaptado de imágenes de Ch. Madoz. 255

Imagen 64. Adaptado de imágenes de E. Recuenco. 255

Imagen 65**.** Serie Manila. Adaptado de imágenes de R**.** Dávila, 2005**.** 257

Imagen 66. (segunda por la izquierda) *Guggenheim Museum*. Adaptado de H. Sujimoto, 1997. 260

Imagen 67. (tercera por la izquierda). *Water Tower, Bernd and Hilla Becher: basic forms.* Adaptado de B. & H. (Becher, 1999) 260

Imagen 68. (cuarta por la izquierda) Adaptado de imagen de H. Gómez, Bologna, 2012 260

Imagen 69. Perros perdidos, de la serie *Pájaros*. Adaptado de imágenes de G. Iturbide, India, 1997. 263

Imagen 70. Candy cigarrete de la serie *Inmediate family*. Adaptado de imagen de S. Mann, 1989. 267

Imagen 71. Le blanc-seing. Adaptado de R. Magritte, 1965 (Whitfield, 1992)..... 275

Imagen 72. Comment s´en sortir. Adaptado de J. Voss, 2008. 276

Imagen 73. 1700 children's heads. Adaptado de R. Ezaki, 1893..... 278

Imagen 74. Adaptado de H. Gómez, Bologna, 2012. 279

Imagen 75. Adaptado de H. Gómez, Bologna, 2012 279

Imagen 76. Goebbels Goebbels gib mir meine millionen wiederl. Adaptado de J.Heartfield, 1935. 280

Imagen 77. John Heartfield, *Adolf superuomo inghiotte oro e sputa latta*. Adaptado de J.Heartfield, 1932. 280

Imagen 78. Fountain. Adaptado de M. Duchamp, 1917. 282

Imagen 79. M. Duchamp, *Roue de Bicyclette*. Adaptado de M. Duchamp,1913. 282

Imagen 80. (arriba) *Magritte with hat*. Adaptado de D. Michals, 1965. 286

Imagen 81. (abajo) Adaptado de R. Frank, Londres, 1951. 286

Imagen 82. Adaptado de fotografía de M. Sidibé..... 288

Imagen 83. Adaptado de imagen de A. García-Alix. 296

Imagen 84. *Autorretrato*. Adaptado de R. Fenton, ... 300

Imagen 85. *El Miliciano* en *Robert Capa : obra fotográfica.* Adaptado de R. Capa, 1936. New York: Phaidon 300

Imagen 86. Sin título. Adaptado de C. Sherman, 2008 (Sherman, 2012, pág. 156)..... 304

Imagen 87. Sin título. Adaptado de C. Sherman, 1980 (Sherman, 2012, pág. 159)..... 304

Imagen 88. E*studio para galería de grabados* en *La magia de M.C. Escher*. Adaptado de M.C. Escher, 1956. Kóln: Taschen 306

Imagen 89. *Subir y bajar* en *La magia de M.C. Escher.* Adaptado de M.C. Escher, 1960. Kóln: Taschen 306

Imagen 90. Adaptado de imagen de J. Vallhonrat, 2003 (Exposición realizada en el Canal de Isabel II)..... 309

Imagen 91. Adaptado de imagen de Ch. Madoz..... 312

Imagen 92. *Poema visual*. Adaptado de poema visual de J. Brossa, 1970-1978. Obres Fundació Joan Brossa. 313

Imagen 93. Editorial de moda *Effetto Notte*, Flair Magazine. Adaptado de fotografías de L. Bartley, 2005. 314

Imagen 94. Adaptado de imagen de Ch. Madoz..... 316

Imagen 95. Sin título de la serie *Los Alamos*. Adaptado de W. Eagleston, 1965-68 y 1972-74. 316

Imagen 96. Spain. Adaptado de imagen de H. Cartier-Bresson, 1933. 318

Imagen 97. Adaptado de imagen de F. Catalá Roca (Conesa, 2010) 320

Imagen 98. Composition nº 10. Adaptado a Piet-Mondrian, 1939-1942 (Joosten& Welsh, 1998, pág. 286). 324

Imagen 99. Tableau I, with red, black, blue and yellow. Adaptado a Piet-Mondrian ,1921 (Milner, 2000, pág. 49)..... 324

Imagen 100. Serie *War*. Adaptado de imagen de N. Knight y S. Foxton..... 324

Imagen 101. "Be stupid". Adaptado a campaña publicitaria *Diesel*, Agencia Anomaly, 2010. 332

Imagen 102. Triumph des Willens. Adaptado de L. Riefenstahl, 1935. 337

Imagen 103. Triumph des Willens. Adaptado de L. Riefenstahl, 1935. 337

Imagen 104. Triumph des Willens. Adaptado a L. Riefenstahl, 1935. 338

Imagen 105. Triumph des Willens. Adaptado a L. Riefenstahl, 1935. 338

Imagen 106. Triumph des Willens. Adaptado a L. Riefenstahl, 1935. 338

Imagen 107. Adaptado de CH. Madoz. 338

Imagen 108. Campaña publicitaria Aire Loewe sensual. Adaptado a imagen de E. Recuenco, 2012. 347

Imagen 109. J. Yanes..... 349

Imagen 110. Serie *On location*. Adaptado de H. Gómez, Bologna (Italia), 2012..... 354

Imagen 111. Serie On location. Adaptado de H. Gómez, Bologna (Italia), 2012..... 355

Imagen 112. *Mathilde on Eiffel Tower*, Tribute to Erwin Blumenfeld and Marc Riboud, Rolling Stone Magazine, Paris. Adaptado de P. Lingbergh, 1989. 357

Imagen 113. *Ícaro sobre el Empire State Building*. Adaptado L. Hine, 1912. 359

Imagen 114. *Mathilde on Eiffel Tower*. Adaptado de P. Lingbergh, revista Rolling Stone, 1989. 359

Imagen 115. G. Beltz, 1985-1986. Adaptado de T. Ruff (Winzen, 2003, pág. 182).. 363

Imagen 116. *Museu de Arte Contempor'nea da Funda o de Serralves Porto.*Adaptado de C. Höfer, 2006. 364

Imagen 117. *Biblioteca Riccardiana Firenze I.* Adaptado de C. Höfer, 2008. 364

Imagen 118. *Teatro San Carlo Napoli I* . Adpatado de C. Höfer, 2009..... 365

Imagen 119. *Universitätsbibliothek Helsinki.* Adaptado de C. Höfer, 2001. 365

Imagen 120. *Neues Museum Berlin*. Adaptado de C. Höfer, 2009..... 365

Imagen 121. Adaptado de imagen de Ch. Madoz. 367

Imagen 122. *Gun 1*. Adaptado de W. Klein, 1955. 367

Imagen 123. *Kate Moss on her white horse as Lady Godiva*. Highgate Cemetary, Londres. Adaptado de N. Goldin, 2001. 367

Imagen 124. Serie *Dentro de Mim*. Adaptado de H. Almeida, 1998. 367

Imagen 125. Adaptado de W. Klein. Recuperado en abril, 2013, *Who are you, Polly Maggoo?* Adaptado de largometraje de W. Klein, 1966. 368

Imagen 126. Tupperware Party. Adaptado de M. Parr, 1985. 368

Imagen 127. *Madame Schrodinger's cat*. Adaptado de D. Michals. Adaptado de D. Michals, 1965. 368

Imagen 128. *Girl, blue shirt*. Adaptado de T. Ruff, 1987. 370

Imagen 129. A sudden gust of wind (After Hokusai). Adaptado de J. Wall, 1993. 376

Imagen 130. A sudden gust of wind. Adaptado de Hokusai, 1832. 376

Imagen 131. *Triangle and Red Eraser*, New York. Adaptado de Irving Penn, 1985 (Penn, 2001) 381

Imagen 132. *Cuttlefish, New York. Adaptado de I. Penn, 1996 (Penn, 2001)* 381

Imagen 133. Bote de sopa Campbell con abrelatas (vegetal . Adaptado de Andy Warhol, 1962. 382

Imagen 134. Naomi Campbell, Vogue Italia. Adaptado de M. Compte, 1994..... 382

Imagen 135. Serie Etiopía. Adaptado de J. M. Castro Prieto, 2009. 383

Imagen 136. Adaptado de Weegee. 386

Imagen 137. *Pistolero muerto por policía de franco en el 344 de Broome Street*..... 386

Imagen 138. *Explotción infantil*. Adaptado de Lewis Hine (Panzer, 2002)..... 387

Imagen 139. *Explotción infantil*. Adaptado de Lewis Hine (Panzer, 2002)..... 387

Imagen 140. *World Aquatics Championships*, Shanghai, China. Segundo premiado en World Press Photo 2012. Adaptado de A. Pretty, 2011. 388

Imagen 141. Serie *Welcome Home, The Story of Scott Ostrom*. Pulitzer award, 2012. Adaptado de C. F. Walker. 388

Imagen 142. Serie *Welcome Home, The Story of Scott Ostrom.* Adaptado de Craig F. Walker. 388

Imagen 143. *Rayogramas.* Adaptado de M. Ray, 1922..... 391

Imagen 144. *Photogram*, Eastman House Museum of Photography & Film, Rochester, New York. Adaptado de fotograma de L. Moholy-Nagy, 1922..... 391

Imagen 145. *Summer on the Lower East Side*. Adaptado de Weegee, 1937..... 398

Imagen 146. *Line-Up for Night Court* . Adaptado de Weegee, 1941..... 399

Imagen 147. *Suspicion of killing a policeman*, 1941. Adaptado de Weegee, 1941. 399

Imagen 148. Serie *Lapones*. Adaptado de Hernando Gómez, 2010..... 403

Imagen 149. Adaptado de Ch. Madoz, 1996. 404

Imagen 150. Serie *On location*, Capadocia, Turquía. Adaptado de Hernando Gómez, 2010 407

Imagen 151. *Sevilla. Holy Week*. Adaptado de J. Koudelka, 1973. 414

Imagen 152. *The horse in motion*. Adaptado de E. Muybridge, 1878..... 415

Imagen 153. nudes dr02, 201, Gagosian Gallery. Adaptado de T. Ruff, 2011 418

Imagen 154. Autorretratos anomorfósicos. Adaptado de Du Hauron, 1889..... 422

Imagen 155. *Hard times*, Doble exposición. Adaptado de O. Gustave Rejlander, 1860. 426

Imagen 156. Serie *Freischwimmer.Adaptado de* W. Tillmans. 428

Imagen 157. Serie *India*. Adaptado de H. Cartier-Bresson, 1948. 428

Imagen 158. Place de l'Europe. Gare Saint Lazare. Adaptado de H. Cartier-Bresson, 1932. 430

Imagen 159. Campaña *Vodka Absolut*. Adaptado de J. Baptiste Mondino, 2002. 433

Imagen 160. *Cinderella*.Adaptado de C. Sherman. 434

Imagen 161. Roda. Adaptado de J. Brossa. 437

Imagen 162. M. Duchamp, *Roue de Bicyclette*. Adaptado de M. Duchamp, 1913. 437

Imagen 163. Muette et Aveugle. Adaptado de M. Mariën, 1940. 437

Imagen 164. Violon d´Ingres. Adaptado de M. Ray, 1924. 437

Imagen 165. Serie *In the American West 1979-1984.*Adaptado de R. Avedon. 440

Imagen 166. Hernando Gómez, 2011 442

Imagen 167. *Desmuntatge*. Adaptado de J. Brossa. 444

Imagen 168. Imant. Adaptado de J. Brossa. 444

Imagen 169. Lunar. Adaptado de J. Brossa. 444

Imagen 170. Les Amusements naturels. Adaptado de P.Albert-Birot, 1945. 445

Imagen 171. *Anunciación*. Adaptado de pintura de J. Van Eyck, 1434. 445

Imagen 172. *The most beautiful part of a woman´s body*. Adaptado de D. Michals, 1986. 446

Imagen 173. *The most beautiful part of a woman´s body*. Adaptado de D. Michals, 1986. 446

Imagen 174. *Palabras a la libertad*. Adaptado de F. T. Marinetti, 1919. 447

Imagen 175. *Combat des amis avec pierres*. Adapado de M. Sidibé, 1976. 449

Imagen 176. Nan one month after being battered. Adaptado de N. Goldin 1984. 451

Imagen 177. Tela Habitada. Adaptado de H. Almeida, 1976. 452

Imagen 178. Who are you, Polly Maggoo? Adaptado de largometraje de W. Klein, 1966. 454

Imagen 179. Ligurian Sea, Saviore. Adaptado de imagen de H. Sujimoto, 1993 (Premio PHotoEspaña 2006). 455

Imagen 180. Adaptado de imagen de Ch. Madoz 456

Imagen 181. Serie *Last Resort,* New Brigthon, Merseyside. Adaptado a imagen de Martin Parr, 1983-1986. 457

Imagen 182. *James Dean haunted Times Square.* Adaptado de D. Stock, 1955. 460

Imagen 183. *Picasso and Françoise Gilot..*Adaptado de imagen de R. Capa, 1948.... 460

Imagen 184. *Wonderfully Unexpected*. Adaptado a la imagen de Eugenio Recuenco para Freixenet, JWT Barcelona. 461

Imagen 185. *Madame Schrodinger´s cat*. Adaptado de D. Michals, 1998..... 461

Imagen 186. *Nuit de Noel (Happy Club).* Adaptado de imagen de M. Sidibé, Bamako, Mali, 1963..... 462

Imagen 187. Adaptado de Ch. Madoz. 463

Imagen 188. Adaptado de E. recuenco. 463

Imagen 189. *Smoke and Veil, Evelyn Tripp*. Adaptado de W. Klein, 1956..... 464

Imagen 190. Adaptado de Chema Madoz. 483

Imagen 191. Adaptado de Chema Madoz. 483

Imagen 192. *Chance meeting*. Adaptado de D. Michals, 1970. 485

Imagen 193. *City of London.* Adaptado de R. Frank, 1951. 485

Imagen 194. *The spirit leaves the body*, 1968. Adaptado de D. Michals, 1968. 486

Imagen 195. *Things are queer.* Adaptado de D. Michals, 1973. 487

Imagen 196. *Brian and Nan in bed*. Adaptado de N. Goldin, 1983. 489

Imagen 197. Serie *Inhabited painting. Adaptado de H. Almeida*, 1976. 490

Imagen 198. *Sin título*, Tallahatchie, Mississippi. Adaptado de W. Eggleston, 1972. 491

Imagen 199. *Sin título,* Tallahatchie County, Mississippi, 1970. Adaptado de W. Eggleston (Skarkowski,1976, pág. 24)..... 492

Imagen 200. *Dance happening*, Tokyo. Adaptado de W. Klein, 1961. 493

Imagen 201. Serie *Theaters*. Adaptado de H. Sujimoto, 1978-2003..... 495

Imagen 202. *Boden Sea* . Adaptado de H. Sujimoto, 1993. 496

Imagen 203. Serie *From the bus.* Adaptado de R. Frank, 1958. 497

Imagen 204. *Trolley.* Adaptado de R. Frank, 1955-1956. 497

Imagen 205. *Auchan hypermarket*, Calais. Adaptado de M. Parr, 1988. 498

Imagen 206. Adaptado de M. Sidibé, 1960-2010. 500

Imagen 207. Procesión, Chalma, Estado de México. Adaptado de G. Iturbide, 1984. 501

Imagen 208. Novia muerte, Chalma. Adaptado de G. Iturbide, 1990. 501

Imagen 209. El rapto, Juchitán, México. Adaptado de G. Iturbide, 1986..... 502

Imagen 210. Limpia de pollos, Juchitán, México. Adaptado de G. Iturbide, 1985..... 502

Imagen 211. Haus 12 Illa de la serie *Interiors.* Adaptado de T. Ruff, 1989/1995..... 503

Imagen 212. La gata. Adaptado de A. García-Alix, 2001. 504

Imagen 213. Autorretrato. Adaptado de A. García-Alix, 2001..... 504

Imagen 214. La china. Adaptado de A. García-Alix, 2001..... 504

Imagen 215. Milk Maidens, 1996. Adaptado de D. LaChapelle (Mercurio, 2007, pág. 218)..... 534

Imagen 216. Cavafy Cheats Playing Strip Poker. Adaptado de Duane Michals. 581

Imagen 217. Qui êtes vous Polly Maggoo. Adaptado a largometraje de W. Klein, 1966. 581

Imagen 218. Swimming in the Severn Estuary. Adaptado de M. Parr, 2009..... 581

Imagen 219. GB. England. Sand Bay. Adaptado de M. Parr, 2009..... 581

Imagen 220. Adaptado de Ch. Madoz. 590

Imagen 221. Miguel Moreno, 2011 591

Imagen 222. Miguel Moreno, 2011 591

Imagen 223. Beatriz Arín, 2011 592

Imagen 224. Cruz Montero, 2011..... 594

Imagen 225. Jerica Chávez, 2011 594

Imagen 226. Juan Cardenal, 2011 595

Imagen 227. Lucía Celemín, 2011 597

*Imagen 228.*Adaptado de E. Recuenco..... 657

Imagen 229. Adaptado de T. Walker 658

Imagen 230. Adaptado de T. Walker..... 658

Imagen 231. Adaptado de Ch. Madoz 658

Imagen 232. Brasserie Lipp. Adaptado de H. Cartier-Bresson, 1969, París. 659

Imagen 233. Serie *Acaso*. Adaptado de imágenes de J. Vallhonrat. 661

Imagen 234. Serie *Acaso*. Adaptado de imágenes de J. Vallhonrat. 662

Imagen 235. Serie *Acaso*. Adaptado de imágenes de J. Vallhonrat. 662

Imagen 236. Serie completa *Acaso*. Adaptado de imágenes de J. Vallhonrat..... 664

Imagen 237. Adaptado de Ch. Madoz. 693

Imagen 238. Adaptado de Ch. Madoz. 693

Imagen 239. *Magritte with hat*. Adaptado de D. Michals, 1965. 694

Imagen 240. Madame Schroedinger's Cat. Adaptado de D. Michals, 1998. 694

Imagen 241. Kate Moss on her white horse as Lady Godiva. Highgate Cemetary, Londres. Adaptado de N. Goldin, 2001. 695

Imagen 242. *Guido Floating*, Levanzo, Sicily. Adaptado de N. Goldin, 2004. 695

Imagen 243. Dentro de Mim. Adaptado de H. Almeida, 1998. 696

Imagen 244. Serie *Inhabited painting.* Adaptado de H. Almeida, 1976. 696

Imagen 245. Serie *Los Álamos*. Adaptado de W. Eggleston, 1965-1968/ 1972-1974. 697

Imagen 246. Serie *Troubled water*. Adaptado de W. Eggleston, 1980. 697

Imagen 247. Broadway and 103rd Street, New York. Adaptado de W. Klein, 1954 - 1955. 698

Imagen 248. Who are you, Polly Maggoo? Adaptado de largometraje de W. Klein, 1966. 698

Imagen 249. Bass Strait, Table Cape, serie *Seascapes* . Adaptado de H. Sujimoto, 1997. 699

Imagen 250. Boden Sea, serie *Seascapes* . Adaptado de H. Sujimoto, 1993. 699

Imagen 251. Parade, Hoboken, NJ. Adaptado de R. Frank, 1955. 700

Imagen 252. *Londres.* Adaptado deR. Frank, 1951..... 700

Imagen 253. Uruguay. Punta del Este. Adaptado de M. Parr, 2006. 701

Imagen 254. Tupperware Party. Adaptado de M. Parr, 1985. 701

Imagen 255. Yokoro. Adaptado de M. Sidibé, 1970..... 702

Imagen 256. Malick Sidibé by himself. Adaptado de M. Sidibé..... 702

Imagen 257. Novia muerte, Chalma. Adaptado de G. Iturbide, 1990. 703

Imagen 258. El rapto, Juchitán, México. Adaptado de G. Iturbide, 1986..... 703

Imagen 259. Nudes ar09. Adaptado de T. Ruff, 2011. 704

Imagen 260. Serie *Interieur*. Adaptado de T. Ruff, 1983..... 704

Imagen 261. Blue angel. Adaptado de A. García-Alix, 2005..... 705

Imagen 262. De donde no se vuelve. Adaptado de A. García-Alix, 2001..... 705

Imagen 263. Diapositiva 1..... 709

Imagen 264. Diapositiva 2..... 709

Imagen 265. Diapositiva 3..... 710

Imagen 266. Víctor Arribas, 2010..... 715

Imagen 267. Víctor Arribas, 2010..... 715

Imagen 268. Arantxa Huegun, 2010..... 716

Imagen 269. Arantxa Huegun, 2010..... 716

Imagen 270. Arantxa Huegun, 2010..... 717

Imagen 271. Arantxa Huegun, 2010..... 717

Imagen 272. Arantxa Huegun, 2010..... 717

Imagen 273. Begoña Aznar, 2010 718

Imagen 274. Alfonso del Pozo, 2010 719

Imagen 275. Emma Carrillo, 2010 719

Imagen 276. Emma Carrillo, 2010 720

Imagen 277. Sandra Castro, 2010..... 721

Imagen 278. Carmen Jennifer Martín, 2010..... 721

Imagen 279. Patricia Ortiz, 2010..... 722

Imagen 280. Patricia Ortiz, 2010..... 722

Imagen 281. Jaime Varela, 2010 723

Imagen 282. Pepa Vida, 2010..... 723

Imagen 283. Pepa Vida, 2010 724

Imagen 284. Manos rojas, 2010 724

Imagen 285. Sandra Prieto, 2010 724