¿En qué se reconoce como "artística" una fotografía en el siglo XX?

Claude Chabrol

1. Algunas posiciones provisorias

Si no es por una convención específica -signaléctica, símbolos iconográficos convencionales- una imagen aislada -pintura o fotografía- fuera de contexto y sin anclaje lingüístico, no produce sentido. No comprendemos una imagen aislada, ni la podemos leer. Se pueden ver elementos plásticos: volúmenes, formas, colores, líneas, tramas, materias y sobre todo juegos de luces. Estos elementos están más o menos ordenados en un cuadro-ventana con relación a un centro/periferia, a las coordenadas vertical/horizontal, y a lo próximo/lejano (planos).

Sin embargo, ya los elementos plásticos de las imágenes no figurativas nos proporcionan, por su combinación, sensaciones eufóricas o disfóricas que orientan nuestros humores y afectos de manera más o menos consciente.

La comparación con la música, frecuentemente sugerida por los pintores, se impone sin duda, pero ésta supone futuras investigaciones rigurosas que abordarán los sustratos corporales de las emociones provocadas por la dimensión rítmica de los elementos plásticos en el sistema nervioso y en el cerebro.

Tanto artistas como Kandinsky (1926) o Klee (1825), o teóricos como Arnheim (1973) insisten en ello: en el siglo XX el nivel plástico tiene una enorme preponderancia, pero ¿cómo poner en obra esta intuiciones? Los discursos segundos, incluso eruditos, de la introspección psicológica y filosófica sobre

los sentimientos y el simbolismo ligados a la imagen, no son más que fuentes de conjeturas que sirven en el mejor de los casos para comenzar a plantear algunas cuestiones.

Cuando estas organizaciones plásticas se configuran para formar "escenas" icónicas, pueden heredar una parte de estas orientaciones emocionales, pero dicha herencia no deja también de ser oscura. A pesar de conjeturas elegantes como las del Grupo μ , nunca se pudo demostrar nada respecto del contenido semántico y conceptual de los significantes plásticos. En efecto, ningún procedimiento de conmutación semiótica pudo ser jamás considerado pertinente, como si los significados plásticos dependieran en primer lugar de los elementos contextuales y de la situación, para formar sentidos que varían mucho en función de las motivaciones y de los conocimientos de los espectadores y de su *nivel de competencia*. Únicamente una psicología estética de la recepción podría comprobar las sugerencias de los semióticos, pero con métodos experimentales y diferenciales, y con conceptos que reuniesen las aproximaciones de la psicología clínica y las neurociencias.

Naturalmente, podemos reconocer en las imágenes llamadas figurativas "escenas" denotadas que, a partir de convenciones muy diversas según las culturas, e incluso para las fotografías, se supone representan seres humanos o animados, objetos o elementos de nuestro entorno real o imaginario. Pero, en ningún caso podemos confundir el reconocimiento o denotación de una escena y de sus elementos humano, animal y vegetal, con la significación de un enunciado, de un discurso, o de una imagen contextualizada. En ese caso estamos únicamente en el estadio *pre-iconográfico* de Panofsky (1932-33). ¿Nos veremos interpelados directamente por *las emociones* que expresan los personajes en la situación? Estos afectos, sobre todo los que manifiestan emociones *llamadas de base* como la alegría, cólera, sorpresa, o el asco se ligarían de entrada con los rostros como a pesar de ellos (Ekman 1982). De hecho, estos índices de emociones "básicas" son muy raros en la realidad y, además, son en las fotos mucho menos "identificables" de lo que creemos, independientemente del contexto significante iconográfico.

En efecto, una escena figurativa en sí, aislada, sin anclaje lingüístico y descontextualizada, es decir, sin que remita a un dominio de la práctica social de referencia y del contrato de comunicación propuesto, funciona como *una superficie de proyección*. Dicho de otro modo, su lectura está *estructurada* fundamentalmente por las orientaciones interpretativas de sus espectadores-lectores que se apoyan sobre la organización plástica, utilización de imágenes en los tests proyectivos. Barthes habla así de "*punctum*": "este azar que en ella, me apunta (pero que también me hiere, me punza) (Barthes 1980:49)".

Toda escena figurativa es habitualmente reconocida y situada por su "*studium*", o *encuadre psico-semiótico* (EPS), para nosotros. Este encuadre, es una resultante de la evocación de un dominio predominante de la práctica social: económica, artística, educativa, mediática, religiosa, sexual, política; y de un contrato de comunicación adecuado: publicitario, estético, informacional, ritualista, erótico, propagandista y de finalidad pragmática. En el fondo, con la imagen, el "uso" y el empleo evocados por Wittgenstein se vuelven determinantes para establecer la lectura y las significaciones pertinentes.

El EPS produce la contextualización socialmente significante (categorización) de la escena mostrada, por una operación suplementaria de *puesta en serie* mediante la activación en la memoria del corpus de imágenes emparentadas, su *familia iconográfica* que constituye los fundamentos del género[2]. En última instancia, una misma escena figurativa no será en absoluto vista y sentida de la misma manera variando su EPS y esto vale particularmente para la fotografía. La imagen extraída de los reportajes mediáticos acerca de los frentes sociales o bélicos, de la ilustración de modas, o de la puesta en escena pornográfica y proyectada en la exposición artística, resulta modificada profundamente por la mirada que la re-encuadra.

En las exposiciones, la huelga, la multitud de los bulevares, la miseria de los campesinos españoles o mineros vascos, o la muerte que sorprende al miliciano de Capa se convierten en un espectáculo coreográfico y a la vez "neorealista" mediante el cual el artista testimonia estéticamente su compromiso con el siglo. El fotógrafo estaba ahí, vio y captó para nosotros el instante *pregnante* o decisivo (Lessing, citado por Aumont 1990: 179). Este instante ya no es el del diario o del documento social que tomaba sentido por su anclaje por parte de una actualidad, o por un recorrido de reflexión social o de acción política[3], sino el de una representación intemporal que apunta a alcanzar la esencia del acontecimiento, mediante el cual se volvería capaz de simbolizarlo para todos y en todos los contextos[4]. En todo caso, fotógrafos como Doisneau, Cartier-Bresson, Kertesz, Frank parecen haber apuntado, en muchos de sus clichés, a ese "instante" pregnante, al punto de verse tentados a "acomodar" previamente, como los pintores, la realidad para que ella sea aun más "representativa" o más "prototípica".

Se planteará que sin anclaje textual, una escena figurativa, incluso contextualizada, produce sobre todo "impresión de sentido" y no "efecto de sentido" (Sperbe y Wilson 1989). La diferencia residirá en la hipótesis de que una impresión de sentido es un haz de construcciones inferenciales connotativas[5]. La actividad del espectador es decisiva en este caso. Estas construcciones dependen de sus conocimientos con relación al dominio de referencia evocado, de su ocupación en el tratamiento de la imagen y, sobre todo, de su compe-

tencia iconográfica e iconológica anterior.

Dicho esto, contrariamente a los casos precedentes, la escena contextualizada estructuraría las connotaciones. Éstas son haces de significaciones implícitas que deben ser inferidos, pero la interacción de los elementos icónicos y de su encuadre los vuelve más colectivos y compartibles si al menos tenemos el grado de competencia necesario, es decir, la misma participación aproximativa en la memoria de la *familia iconográfica*.

Podemos designar estas significaciones como representaciones y afectos socialmente pertinentes, activados por procesos interpretativos dirigidos por el dispositivo propuesto por parte del sujeto comunicante, y no ya como representaciones individuales estructuradas casi enteramente a partir de un único imaginario del sujeto interpretante. De este modo, las imágenes publicitarias a pesar de todas sus diferencias son "legibles" según su EPS específico. Todas sus características icónicas están ancladas en el contrato que las sostiene, y remiten ya sea al producto y a la marca permitiéndole disociarse del universo de valores negativos y acercarse a universos positivos, ya sea directamente a la marca como enunciador-empresa "cómplice" en el plano ideológico -Benneton- o de lenguaje -humor/sexo-.

Por fin, con un anclaje textual, las escenas figurativas contextualizadas pueden producir también "efectos de sentido" que se inscriben esta vez en una relación de pertinencia. La presunción de que este mensaje icónico y lingüístico era el mejor modo posible de transmitir hipótesis a reconstruir -es decir, suscitar *comprensión* en primer lugar y *no interpretación*- es realizada, esta vez, cuando la intencionalidad del locutor puede y debe volver a ser comprendida como sucede en cualquier proyecto de habla. Las imágenes publicitarias, de actualidad -fotos de prensa-, ilustrativas de foto-novela o de textos pedagógicos, propagandísticas de los mensajes de prevención, de los programas de interés general -belleza, cocina, jardinería, decoración...- son leídas gracias a su anclaje textual -leyendas, títulos, argumentos, textos.

Es evidente que los textos no cumplen todos del mismo modo su función de anclaje, ya sea disipando los equívocos referenciales, reduciendo la ambigüedad, o focalizando los tratamientos sobre las isotopías fundamentales. Estas operaciones pueden seguir más o menos a cargo del sujeto, comprendiendo éste que deberá realizar más esfuerzos cognitivos a medida que los elementos lingüísticos sean menos adecuados para alcanzar estos objetivos. Podemos prever que cuanto mayor sea el esfuerzo necesario en el tratamiento, tanto mayor será la predominancia de las impresiones por sobre los efectos de sentido, y, por ende, tanto más se impondrán los procesos interpretativos sobre los procesos de comprensión[6]. Por ejemplo, la utilización del humor, la burla y la provocación en la imagen publicitaria o de moda puede frenar o retardar así

la elaboración de los efectos de sentido.

2. EL ARTE FOTOGRÁFICO Y LA CUESTIÓN DEL SENTIDO Y DEL SIMBOLISMO...

Sin embargo, ciertos dominios y los contratos ligados a ellos parecen dotados de procedimientos de encuadre poco coercitivos. Sería el caso, en principio, del *dominio artístico* con sus *contratos estéticos* que aparecen en la modernidad luego de la ruptura con los simbolismos convencionales que asociaban estrictamente los iconos con textualidades religiosas, mágicas o míticas.

Pero antes que nada ¿como las imágenes fotográficas que supuestamente reproducen en serie, mecánica y químicamente la huella de la realidad, podrían producir impresiones de sentido, si no es haciéndonos experimentarlas como espectáculos de la naturaleza?.

Responderemos que en la *exposición* toda imagen, incluso fotográfica, se supone que está *dirigida* "intencionalmente", e incluso si la toma se debe en mayor medida al azar, esta idea no modifica fundamentalmente las cosas. El *contrato estético* dominante reposa sobre el postulado de que el sujeto que comunica ha provocado el encuentro exponiendo su "objeto" con conocimiento de causa para producir un efecto específico. Procediendo de este modo, incluso un objeto o una imagen cualquiera, la más banal, la más desprovista de belleza, debería poder producir un acontecimiento "*iconológico*" en el sentido de E. Panofsky. Éste sería siempre revelador de una actitud y de una visión latentes, supuestamente características de una cultura societal y grupal (clase, escuela), así como de una personalidad (estilo)[7].

En la modernidad, tal como lo subraya Aumont (Aumont 1990: 195): "la revolución iconológica reside en considerar (...) que todos los elementos de la obra son simbólicos en el sentido amplio, es decir, constituyen síntomas culturales que revelan el espíritu, la esencia de una época, de un estilo de una escuela." Este simbolismo generalizado ciertamente ha dedicado la mayor parte a las meta-lecturas interpretativas y eruditas en términos históricos, sociologizantes y/o psicologizantes. Podemos señalar que éstas son tanto más asequibles si los encuadres "estéticos" son pocos coercitivos, y son abolidas las convenciones tradicionales. Nos preguntamos, volviendo al catalogo de la exposición del Centro Georges Pompidou: ¿Hay que renunciar a toda referencia al encuadre contextualizante (EPS) para las fotos llamadas "artísticas"?, si no es así ¿debemos apuntar a las meta-lecturas eruditas, para *simbolizarlas*?, ¿los datos cognitivos y los afectos de los espectadores deben ser tomados en consideración? Y finalmente, ¿no podemos pensar en una iconología estética que simbolice de entrada, sin ayuda de intérpretes externos?.

Si recorremos la obra consagrada a la colección fotográfica del Centro Pompidou de la primera mitad del siglo XX, podemos constatar, en primer lugar, un sentimiento: el de estar frente a una variedad de pinturas o grabados en blanco y negro que elaboran frecuentemente visiones casi abstractas a partir de escenas figurativas, es decir, que ponen en escena configuraciones icónicas por sus valores plástico-pictóricos. En suma, aquí la figuratividad ordinaria jugaría un poco el papel de la narración en el cine. Los "*graffiti*" de Brassaï son un ejemplo notable de esto. Remiten, como la pintura de la época, a las artes primitivas subrayando dramáticamente (juego de luz) la materia y la textura de la piedra (cf. el famoso "Roi soleil" que fascinó a Picasso) a partir de simples trazos considerados torpes sobre los muros.

Pero todo es posible para el "realizador de imágenes", y en las "Transmutations", las destrucciones y las reformas de figuras obtenidas a partir de grabados sobre placas fotográficas forman cuadros. Los fotomontajes surrealistas de H. Bayer ilustran la proximidad con los cuadros de Tanguy, Dalí o Miró, así como los de K. Hiller con el cubismo y, naturalmente, en los "rayogramas" de Man Ray (los "Champs délicieux") la fusión de pintura y fotografía es evidente.

Los géneros pictóricos asedian a la fotografía de arte, incluso a la figurativa y realista. En la composición clásica de A. Papillon para su "Madonna" (mujer de negro con niño) que figura la España de 1936, resuenan los pintores italianos del Quattrocento y la aspereza de Ribeira, mientras que el Kandinsky abstracto está en el ojo de Demilly en el "Carrefour de l'Annonciade", en Lyon. De hecho, el artista puede proseguir las mismas búsquedas sobre "fotogramas" abstractos[8], o tomas reales, como la famosa "Vista de Berlin desde la torre de la Radio" (1928) de L. Moholy-Nagy, que puede jugar con el humor de este encuentro, de modo similar a como lo hace Man Ray con su "Violon d'Ingres" (1924) en donde Kiki hace de "Bagneuse" y se convierte en violín gracias a los efes simétricos dibujados sobre la prueba.

Ciertamente, los fotógrafos de la primera parte del siglo XX, al menos los reunidos en la colección del museo, hacen perdurar las temáticas o incluso los géneros de la pintura representativa clásica, en particular el retrato, el desnudo, la naturaleza muerta, los paisajes y los estudios de arquitectura. Por el contrario, la puesta en imágenes cambiará frecuentemente la visión porque, como lo hemos visto, ésta tiende a reintroducir, incluso en las escenas figurativas, las búsquedas pictóricas contemporáneas (cubismo, surrealismo, expresionismo, picturalismo...), pero también a superarlas[9].

En efecto, la fotografía puede sacar partido de su dispositivo técnico para distinguirse también de la pintura y apoyarse sobre los soportes y efectos que comparte con el cine. En primer lugar, ambos practican según Deleuze

(Deleuze1983: 22), que retoma a Bergson, un corte, inmóvil o móvil, de los movimientos y la duración que engendra "objetos o partes discernibles" en el espacio-tiempo para reunirlos luego por el movimiento en la experiencia espiritual de la duración. Al menos en su punto de partida, la fotografía es irreductible a la pintura en lo que concierne a la toma, que recorta lo real en movimiento y la inscribe en la temporalidad de un "instante" o de una "huella" fechada.

Este corte supone un punto de vista sobre las partes, el ángulo de "*encuadre*", ordinario (vista de frente o de costado, a la altura de los ojos) o "extraordinario" (a ras del suelo, de arriba hacia abajo o de abajo hacia arriba) que engendrará efectos específicos. Así, el primer plano en el cine es para Deleuze el prototipo de la "imagen-afección" (*La pasión de Juana de Arco* de Dreyer) opuesta a la "imagen-percepción" ligada sobre todo al plano de conjunto y a la "imagen-acción" que se apoya en el plano medio (Deluze 1983: 103).

Esto valdrá también para fotografía. Los retratos de Meret Oppenheim (1933) de Man Ray, o los de Rebecca por Paul Stand (1922), o "El Pionero..." de Rodtchenko (1930) instauran por la gran proximidad y el picado o el contra-picado las condiciones de una *activación afectiva*. ¿Podrían estas activaciones ser explicadas por esquemas corporales ligados a la posiciones del cuerpo en la infancia (abajo y bastante cerca para ser abrazado), así como en la fusión sensual (arriba/abajo y bastante cerca para abrazar)? Debemos en todo caso llegar a concebir que estas visiones son al mismo tiempo cogniciones. Aquí, ver es pensar, tocar y sentir, "un pensamiento sensible", en suma, como lo hemos repetido frecuentemente...

¿Cómo explicar ahora el placer tan fotográfico de ver ampliarse la mirada (vista panorámica), y sobre todo, ver más alto (vista aérea) el conjunto del paisaje o la escena de un punto de vista que parece proyectar el mundo sobre un plano horizontal como sobre un mapa viviente? Aquí, ver sería captar efectivamente el todo (ilusión de expropiación), y al mismo tiempo, comprenderlo. En suma, la imagen-percepción produciría simultáneamente el percepto y el concepto de sus objetos. Asimismo el plano medio, frecuentemente utilizado en fotografía para los desnudos femeninos, sugerirá el movimiento en curso de la mirada de un ser que actúa y ya no simplemente mira.

La fotografía de arte instaura naturalmente como el cine una intensa reflexión sobre la dimensión de la "luminiscencia". La búsqueda "realista" de Brassaï en la noche del Canal de L'Ourcq o de la Tour Saint-Jacques para captar las deformaciones de las claridades nocturnas, o aquella más abstracta de J. Sudek en la serie "La ventana de mi taller", imponen la luz como tema y personaje central.

Las solarizaciones, los negativos, los fotogramas, y más generalmente la búsqueda de los contrastes de luces y sombras, diurnas y sobre todo nocturnas, muestran la diversidad de la génesis de lo "visible". El artista busca experimentar ante nosotros el nacimiento rítmico de las líneas, de la forma, y de los contornos que subyacen a nuestra percepción de los objetos.

Ahora bien, éste depende de relaciones diferenciales de luminiscencia (contraste del negro puro al gris muy claro y brillante) que engendran la "visibilidad". Lo que diferencia a esta experiencia de la de la pintura es que capta realmente la luz de las cosas para volcarla en formas donde sus huellas, sus impresiones, sus inversiones producen figuras-objetos estéticos tan "reales" como los objetos de la naturaleza (cf. los rayogramas de Man Ray).

Por último, señalaremos los juegos complementarios sobre las materias y la trama. Recordaremos a este propósito lo que Brassaï escribía en sus "Propositions du mur" (serie 1 de sus "*Graffiti*" Flammarion, 1993, p. 12): "*los secretos de taller... Capas, raspaduras, rociadas, manchas, desgaste, recolección de colores frescos, todos han sido sustraídos... al incomparable amo del tiempo que obra sobre el muro.*"

3. Algunas sugerencias a modo de respuesta

Recordemos nuestras preguntas iniciales: pensamos que siempre hay un EPS incluso por defecto. Por definición toda actividad humana socialmente significativa está dotada de él. Las proposiciones de todas las vanguardias artísticas del siglo XX han encontrado así, con resultados diversos, su lugar en el juego de la comunicación estética moderna. Han actualizado su contrato o su horizonte de expectativa potencial poniendo en obra procedimientos dialógicos intertextuales en el sentido de Bajtín, (Todorov, 1981) con las "escuelas" del pasado y/o contemporáneas, pictóricas, cinematográficas y fotográficas. Esto justifica, a posteriori, los trabajos históricos minuciosos que intentan reconstruir más rigurosamente estos espacios intertextuales. Por otro lado, el reparto de esta intertextualidad todavía en constitución es justamente el fundamento de los conocimientos, ya planteados, pero también por construir, que forman la competencia necesaria del expectador de arte moderno.

A partir de este momento podemos esbozar la respuesta a las cuestiones 2 y 4. ¿Habrá que seguir a Panofsky, y frente a la desaparición en arte de los simbolismos convencionales de la tradición que constituían enteramente el plano de los "signicados" iconográficos socialmente pertinente (fundamento de la EPS), recurrir a un simbolismo generalizado fundado en la hipótesis "expresiva": Cultura / Sociedad / Grupo / Personalidad/ Formas Artísticas.

Este tipo de "simbolismo" es de hecho retomado por los meta-lectores especializados: historiadores de las culturas, pensadores sociales, ensayistas, psicoanalistas... que hacen un trabajo de *re-elaboración* interpretativa, desde los principios de pertinencia que les son propios, exteriores al dominio estético propiamente dicho. Sus lecturas cultas, frecuentemente muy literarias en cuanto al estilo, y muy eruditas, si no esotéricas, en cuanto a los contenidos, son más o menos difundidas por los medios, la enseñanza universitaria e incluso a veces por los artistas en busca de un anclaje textual para sus obras.

Esta iconología externa y erudita puede ser opuesta a una *iconología estética interna*, la que esbozan los mismos artistas, por sus actos y por sus discursos[10].

En primer lugar el simbolismo al que apela vuelve poner en cuestión las nociones de signo y de relación significante/significado. El "signo expresivo" está articulado en el espacio por la forma geométrica (Lhote, citado por J.-F. Lyotard, 1971, 219) pero esta forma, como la línea de Klee, debe ser pensada según una energética que la volvería apta para representar la luz (op. cit., 230)[11].

Este "signo" dotado de energía es una figura manifestada plásticamente en un *espacio figural* que entra en "resonancia" con el cuerpo del espectador (op. cit., 212). Propiamente hablando la figura no tiene significado. Remite solamente a sí misma, como el producto a su producción, o el enunciado a su enunciación. Pero desencadena estados mentales (imágenes, ensoñaciones), y emociones o humores que son el contrapunto de su energética.

¿Cómo volver a captar estas *resonancias psicosomáticas* sin tomar en consideración, sistemática y efectivamente las significaciones-afectos producidas en el cuerpo y en el espíritu del espectador por la lectura de estas imágenes que forman aquí las "impresiones del (de los) sentido(s) artístico(s)? En última instancia, será necesario tomar estas punzantes metáforas al pie de la letra.

Pero, ¿cómo y con qué instrumentos? Sabemos que los problemas planteados exigen ante todo recorridos psicológicos, clínicos y cognitivos que van desde los procedimientos de las neurociencias hasta las entrevistas y tests proyectivos, y bien sabemos que el trabajo en este campo recién comienza...

Traducción del francés Domin Choi

Referencias bibliográficas

ARNHEIM, R. (1973) *Vers une psychologie de l'art.* Paris: Seghers.
AUMONT, J. (1990) *L'Image.* Paris: Nathan Université.
BARTHES, R. (1980) *La Chambre claire. Notes sur la photographie.* Paris: Seuil.
BRASAÏ, G.H. (1961 [1993]) *Graffiti.* Paris: Flammarion.
EKMAN, P. (ed.) (1982) Emotion in the Human Face. Cambridge: Cambridge University Press.
GROUPE DE LIEGE (1990) *Théorie du signe visuel.* Paris: Seuil.
DELEUZE, G. (1983) *L'Image-Mouvement.* Paris: Minuit.
LYOTARD, J. F. (1971) *Discours, figure.* Paris: Klincksieck.
KANDINSKY, W. (1926 [1970]) *Point, Ligne, Plan. Pour une grammaire des formes.* Paris: Denoël-Gonthier.
KLEE, P. (1925) *Pädagogisches Skizzenbuch.* München : Langen.
- (1956) *Journal* Paris: Grasset [Tagebücher, 1898-1918].
PANOFSKY, E. (1967) *Essais d'iconologie.* Paris: Gallimard.
SPERBE, D. Y WILSON, D. (1989) *De la pertinence.* Paris: Minuit.
TODOROV, T. (1981) *M. Bakhtine. Le Principe dialogique.* Paris: Seuil.

Notas

[1]La siguiente reflexion acompaña el catálogo realizado por A. Lionel-Marie, para la colección de fotografías del Musée National d'Art Moderne du Centre Georges Pompidou.

[2]En la modernidad desaparece la referencia al recurso "intencional" en códigos "iconográficos", religiosos y mitológicos, en el sentido de E. Panofsky. De la Edad Media a la época clásica, éstas habían estructurado la representación pictórica y su interpretación simbólica. Podemos plantear que el "encuadre" es hoy un procedimiento por defecto que tiende a restablecer mínimamente un efecto iconográfico.

[3]cf. los lazos de los pintores y los fotógrafos con la Asociación de los escritores revolucionarios, y con los partidos y sobre todo los grupos revolucionarios antes de la Segunda Guerra.

[4]Sin embargo, con el correr del tiempo las escenas de las afueras, o de salón de preguerra, o de provincias españolas del '36, se van convirtiendo poco a poco en imágenes folklóricas que suscitan para algunos una mirada complaciente y nostálgica, o al menos histórica.

[5]Mantendremos provisoriamente la noción controvertida de "connotación" precisando que ya no es concebida aquí como signo de un

lenguaje segundo (Hjelmslev) constituído por un significante (lenguaje de denotación) y un significado, sino como un proceso inferencial más o menos coactivo de asociaciones de significaciones psicológicas y sociales, y de estados afectivos, con bloques semánticos o con figuras icónicas.

[6]Naturalmente, escenas figurativas fáciles de contextualizar a causa de su conformidad con las normas de producción iconográfica mayoritarias en el dominio y el contrato, serán -por analogía con respecto a sus equivalentes en la serie mejor anclada lingüísticamente- tratadas para elaborar efectos de sentido y no únicamente impresiones connotativas. Así el esteticismo incluso sutil y variado de las publicidades de perfume indica solamente un significado central ("el lujo"), vinculado al uso de estas esencias preciosas.

[7]Una buena parte de las imágenes obtenidas con aparatos Polaroid y luego expuestas, son tentativas de señalar la serialidad y la banalidad mismas para hacer de ellas un acontecimiento "artístico" revelador, según se cree, de nuestro mundo social.

[8]El principio del fotograma o rayograma consiste en colocar el objeto directamente sobre papel sensible, y luego iluminar en función de la sensibilidad. Las "Transmutations" de Brassaï parten de un primer cliché sobre una placa de vidrio que sirve de base para el grabado.

[9]La fotografía de esta primera mitad de siglo, continúa también en parte la tradición figurativa representativa clásica, manteniendo la orientación perspectivista y el gusto por la Belleza del Renacimiento.

[10]Como lo subraya Hjelmslev (1968:148): el lenguaje ordinario es en última instancia el único metalenguaje universal. El uso de la "literariedad" en la escritura no modifica fundamentalmente las cosas tanto para artistas como para consumidores.

[11]"...intento simplemente hacer de la luz un despliegue de la energía. En el momento en que sobre un blanco presupuesto trato la energía con negro, es necesario que eso se lleve a cabo. Invocaré aquí el negro absolutamente racional de la luz sobre los negativos fotográficos" (Klee, Journal, 244, citado por J.-F. Lyotard, op. cit., 231).

Claude Chabrol es profesor de la Universidad de París, Sorbonne - Nouvelle, y autor de numerosos artículos en neuropsicología y semiótica. Especialista de análisis de la imagen en publicidad
E-mail: *c.chabrol@wanadoo.fr*