

Col·lecció «Humanitats»
e-Humanitats, 2

EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

RAFAEL LÓPEZ LITA
JAVIER MARZAL FELICI
FCO. JAVIER GÓMEZ TARÍN
(EDITORES)



MIRANDO LAS FOTOGRAFÍAS DESDE SU ENTORNO: LA LLAVE DEL IMAGINARIO

BERNARDO RIEGO AMÉZAGA

Gobierno de Cantabria

*Dedicado a Miguel Ángel Cuarterolo, soldado de la memoria de la Fotografía
Argentina. In Memoriam*

La Historia tiene un sentido cuando alguien puede ver lo que ha ocurrido y aplicar o aprender lecciones para el presente o para el futuro. Estamos asistiendo a un momento de ruptura de muchos de los que han sido grandes paradigmas visuales, lo cual nos permite igualmente entender aspectos que están en el fondo de lo que está ocurriendo en la actualidad: sobre la apariencia de las imágenes se articulan mensajes, discursos políticos y sociales, aprendizajes sociales. Somos constructores y analistas de la realidad a través de un vehículo tan atractivo y que ha acompañado a los humanos durante todo nuestro devenir en la tierra como son las imágenes.

En el ámbito de las Ciencias Sociales, las imágenes son una forma de comunicación social, conectan con las sociedades, nacen, mueren, pierden su sentido, porque una sociedad las entiende y las siguientes generaciones ya no las entienden. Uno de los oficios de los historiadores de las imágenes es hacer arqueología de ese conocimiento que el tiempo ha borrado. Autores clásicos como David Freedberg (1992), en *El poder de las imágenes*, explican cómo, a lo largo de la historia y de las diferentes culturas de las cuales nosotros somos herederos, las imágenes han tenido diferentes valores y significados. Igualmente, y desde ámbitos más clásicos de las Ciencias Sociales se están empezando a preocupar por el poder de esas imágenes, por ejemplo Peter Bruke, en su libro *Visto y no visto*, hace un análisis, no solamente de imágenes como fotográficas, sino también de todo tipo de representaciones y menciona como desde las disciplinas basadas en el texto escrito es necesario prestar atención a las imágenes como fenómeno social actual.

En este sentido, puede ser indicativo también algo que he percibido por mis investigaciones y que pongo de manifiesto en mis últimos libros: el hecho de que no podemos aislar ningún fenómeno de comunicación de los demás, y obviamente de la sociedad; no podemos seguir trabajando en términos aislados. Cuando algunos autores como Umberto Eco y otros hablan de «intertextualidad», de que las imágenes se devoran a sí mismas y se reproducen constantemente, están hablando de fenómenos que están muy relacionados con la cultura actual, pero también con la cultura de las imágenes, el hecho de que los textos circulen, se cambien, se modifiquen, se refieran unos a otros, etc.

Por lo tanto, no hay estanqueidad en el tipo de imagen según la tecnología que la produce, todo forma unos fenómenos culturales que obviamente han de ser abordados desde las singularidades, las especialidades, pero también debe existir quien haga el esfuerzo de integrar dicho conocimiento. Uno de los últimos trabajos que he realizado fue *Memorias de la mirada*; este título refleja la ambigüedad presente en unas máquinas u objetos, artilugios que guardan algo que no tiene memoria como es la mirada. Nosotros miramos, y la mirada se retiene en cierta forma en nuestro recuerdo, pero en sí misma no tiene capacidad, algo que sin embargo sí poseen las máquinas que la crearon.

Este proyecto muestra, desde el siglo XVIII en España hasta la llegada del cine mudo, cómo las tecnologías de la imagen han ido construyendo una realidad. En este trabajo es posible ver cómo fenómenos que por ejemplo estaban en la linterna mágica, se vuelven a ver en el cine mudo. Por ejemplo, incluso, se dice que la famosa película de cine mudo *El Regador Regado* de los hermanos Lumière, es una historia de la linterna mágica que los Lumière pasan a las primeras películas que hacen comerciales de su catálogo.

En conclusión, vamos hacia una necesidad de integrar conocimiento y no podemos especializarnos excesivamente en algo sin entender que alrededor hay otros fenómenos que están contaminándose unos de otros.

Cuando se manejan imágenes del pasado es necesario reconstruir sus significados. La clave no es la imagen singular, sino el imaginario que se ha construido en una determinada época, que es propiedad de cada

generación o de cada grupo generacional, y que el tiempo va borrando. La llave del imaginario es la que da la clave de todo el significado cultural de muchas representaciones, más allá de la apariencia de una singular. Eso es, quizás, lo que diferencia, por ejemplo, mi área de investigación, que pone el énfasis en el hecho de cómo se comparte el conocimiento social de las imágenes, respecto a otras áreas como la Historia del Arte, que ponen el énfasis en la autoría, en la singularidad del autor, en la expresividad del autor.

Si uno comprende los valores culturales de una época y las imágenes que maneja, inmediatamente está comprendiendo ese tiempo. Por ejemplo, si alguien que quiere manejar nuestro densísimo mundo de imágenes, nuestra iconoesfera, no entiende que hoy tenemos imágenes censuradas, como todas aquellas imágenes publicitarias que hacen referencia al tabaco, no podrá comprender cómo ciertas representaciones publicitarias del tabaco en este momento aluden de una manera metafórica al tabaco sin representarlo.

La fotografía se ha entendido durante mucho tiempo y diversos análisis como una expresión artística. Además, los fotógrafos del siglo XX reivindican que es una escritura personal, lo cual es legítimo. Es una manera cultural de ver la fotografía, pero, sin embargo, también es posible plantear esta cuestión de otra forma, desde la perspectiva tecnológica.

La fotografía hace algo en la historia de las imágenes que nunca había ocurrido hasta ese momento. Es una tecnología, y por lo tanto un sistema complejo que rompe la tradición de las imágenes. No hay en la historia de las imágenes nada como la fotografía, aunque algún autor mencione la obra *Las Verónicas* como un referente de la fotografía, sin embargo, eso no deja de ser una metáfora cultural más o menos afortunada. Por lo tanto, hay una base científica en la fotografía, y lo interesante para empezar a entender ese imaginario en el que se construye esa realidad, es entender que la fotografía nace en un momento en el que se está construyendo una sociedad europea muy acelerada, como está pasando ahora con lo digital y con otras bases ideológicas, una sociedad muy acelerada con invenciones que están cambiando y sobre todo en un momento en el que se está construyendo también una visión objetiva de la reali-

dad. No es casual que la fotografía va a dar soporte a teorías como las de Compte, es decir, todo el paradigma de la objetividad, y la fotografía como tecnología automática de imágenes va a contribuir a reforzarla.

Por lo tanto, aceleración europea, nuevas invenciones, y la aparición de lo que Jonatan Crauly llama las dislocaciones perceptivas: el tiempo, el espacio y la memoria aparecen alterados y cambiada su percepción. El concepto de tiempo altera la realidad y dos tecnologías en su momento de aparición lo muestran claramente: el ferrocarril y el telégrafo; éste último rebasa el tiempo humano pero, sin embargo, lo humano consigue atraparlo. La abolición del espacio también queda reflejada en otra tecnología paralela a la fotográfica, que es el ferrocarril. El ferrocarril en estos años del siglo XIX, de 20 kilómetros por hora, o 30 kilómetros por hora, supone una ruptura con los viejos modos de transporte, como mencionan autores de la época como Antonio Flores.

La tercera, y más asumida por todos los investigadores, de las dislocaciones que introduce es la memoria. Esta idea aparece reflejada en los primeros textos del siglo XIX que hablan de la fotografía, por primera vez tenemos algo que transmitir a las generaciones futuras y verán la realidad tal como era, siendo auténtica memoria fijada

Por lo tanto, una premisa para analizar la fotografía es el hecho de ser una tecnología y por tanto estar compuesta por una serie de elementos. La segunda idea es el soporte, la idea de que las imágenes fotográficas no tienen referentes históricos, no hay nada anterior a la historia de las imágenes como la fotografía. Hasta el momento en que surge la fotografía todas las representaciones estaban en la mano del dibujante, en la mano humana que creaba la forma, el contorno, la apariencia, etc. Además, la conciencia de que las imágenes dibujadas son imágenes imperfectas desde el punto de vista de la objetividad, de la realidad, nace con la aparición de la fotografía. Hasta ese momento, en los textos del siglo XVIII y del XIX, los autores en los grabados, los dibujos, etc, están viendo la realidad, no ven la imperfección. La fotografía va a marcar justamente una brecha, una frontera entre el viejo tiempo de representación manual y el nuevo tiempo de representación fotoquímica. Ahora curiosamente estamos en un debate muy interesante de cómo la imagen digi-

tal restituye parte de las viejas habilidades de la imagen manual, del escritor, del pintor y del dibujante, con los programas de retoque fotográfico digital. Se vuelven a integrar dos elementos de antítesis que rompe la fotografía: la parte de creación manual sobre la imagen y la parte de objetividad del sistema que capta, ya sea una cámara u otro mecanismo.

Esta ruptura tiene dos componentes: el primero, muy interesante porque actualmente vivimos en una sociedad, en una cultura tan acelerada tecnológicamente que no tenemos espacios de reflexión del pasado. El hecho de que nuestro mundo es el mundo del facsímil que forma parte de nuestra realidad. Sin embargo, el facsímil es una conquista que se inicia también con la fotografía. Realmente, uno de los temas que está flotando en los inicios de la historia de la fotografía, no es el debate sobre la guerra entre Francia e Inglaterra, es que en el mundo científico de la época estaba abierto el problema del facsímil. El copiado automático de imágenes, explica además que hasta este momento estén censados veinticuatro pioneros de la fotografía en el mundo. Esto es debido a que no se está indagando en lo que conocemos como fotografía, se está indagando en el problema del facsímil y, hasta la llegada de la solución química o fotoquímica, para el facsímil el único sistema que se tenía para hacer representaciones, para hacer copias, eran máquinas como el pantógrafo, una máquina que lo que hacía era repasar con un punzón, con una especie de lapicero repasaba la imagen, y dibujaba a escala, retrazaba. Es decir, hemos dado con la química, con la fotoquímica, un salto abismal, y es lo que ha creado una nueva cultura, la cultura de la copia, que en la actualidad forma parte de nuestra vida.

También hay una cuestión de tipo ideológico, el discurso de lo que va a ser la fotografía como tecnología operadora y triunfante en la sociedad contemporánea. El hecho de si es artista o no el fotógrafo del siglo XIX, que la fotografía, el operador, el fotógrafo, no deja de ser un mero conocedor de la técnica, pero es la propia realidad reproduciéndose a sí misma en forma de luz; la luz tiene una capacidad de captar, de captarse a sí misma a través de la química y de representarse a sí misma. Por lo tanto, estamos poniendo las bases de este discurso ideológico de la objetividad. Y de ahí ha llegado un paradigma que ya está absolutamente

desgastado en nuestro tiempo que es la veracidad de la cámara, y que es la base de todo el discurso informativo, de toda la mitología informativa. Sobre eso se pueden poner las capas que se quieran de interpretación. Pero el paradigma tecnológico es que la fotografía es la propia luz trabajando sobre sí misma y quedando de manera permanente gracias al conocimiento químico, y por lo tanto, en los primeros textos, cuando se habla del tipo, de la primera tecnología disponible, se dice: «Lo que ha hecho Daguerre, no es más que una invención y un descubrimiento. Ha inventado una técnica, pero ha descubierto un secreto de la naturaleza, ha descubierto cómo la luz puede quedarse permanentemente fijada sobre sí misma y, por lo tanto, remitirse al futuro.»

La tercera de las premisas es que la propia significación cultural y social de la fotografía ha ido transformándose. Hoy en día el discurso de la objetividad en fotografía, entender que el fotógrafo no es más que un operador sin ningún tipo de intervención sobre el dispositivo, es un discurso muerto; por lo tanto las imágenes, las representaciones, van cambiando, pero también lo hacen en función de los valores sociales. El siglo xx y la instantaneidad cambia la propia concepción de lo fotográfico, y cambia también la propia forma de representar.

Desde luego, el siglo xx es el siglo de la fotografía como escritura personal, como escritura incluso de sentimientos, y el siglo xix es el siglo de la fotografía como espejo de la realidad. Por lo tanto, si nosotros vemos fotografías del siglo xix o del xx, tenemos que saber que quienes las hicieron las estuvieron interpretando en su propia ideología tecnológica de una manera diferenciada. Si no conocemos esto, si no tenemos este valor, realmente estamos haciendo interpretación sesgada y por lo tanto, poco interesante.

Otra cuestión también de propuesta de análisis es, tomando un término de la historia contemporánea, más concretamente de Jacques LeGoff, el hecho de que las imágenes del pasado son monumentos o documentos.

Las imágenes del pasado pueden tener una doble percepción: son monumentos en el sentido de que son piezas del pasado que hay que preservar, y existe una legislación y un cuerpo especializado de preservación de esos objetos peculiares. Son documentos porque nos hablan

de una época, y como documentos están textualizando conocimiento de un tiempo. Un ejemplo puede ser el de las fotografías que realiza Clifford en 1860 dentro de la campaña de propaganda del régimen de Isabel II. La reina recibe un aviso de que la Corona está en peligro, de hecho en 1868 irá al exilio, y por ese motivo del año 1858 al 1866, se dedica a hacer una serie de viajes por el país en los cuales, parte de la propaganda es llevar un fotógrafo previo que haga imágenes de las obras, de los acontecimientos más importantes del régimen de Isabel II.

Por lo tanto, desde esa perspectiva, tenemos un monumento, el monumento de las imágenes de Clifford, y un documento que nos informa de aspectos objetivos. Pero, no se puede olvidar tampoco que las imágenes fotográficas, como cualquier base de imágenes, tienen transferencias a otros soportes. Estos viajes van acompañados de un álbum y de un libro que se distribuyen a todas las Instituciones españolas de la época, y sobre la base de la imagen de Clifford, se construye un discurso político.

Por lo tanto, el cruce en muchos casos de las imágenes como documento, también produce diferentes interpretaciones.

Otra cuestión interesante es la intertextualidad. Es una característica que ahora mismo utiliza frecuentemente la imagen publicitaria, a través de diversos mecanismos. Estamos llenos de microficciones publicitarias que hacen referencia a textos visuales anteriores, con anuncios que hablan de películas, de iconos pictóricos instalados en la cultura y que, por lo tanto, vehiculan información más rápida. Esa intertextualidad que ahora se ha acelerado por las características culturales de nuestro tiempo ya estaba en el embrión de la conformación de las imágenes contemporáneas.

En 1843, Haderboots, publica un libro sobre los amantes de Teruel y la portada será utilizada para reproducirse en el mercado fotográfico de la época. Estas primeras representaciones fotográficas hacen referencia a un texto escrito, pero también a la iconografía que ya ha creado el grabado en este caso. Esa transferencia de lo fotográfico desde imágenes manuales o al revés, que también se produce, nos da idea de la interconexión que está presente en toda la cultura de las imágenes contemporáneas, del hecho de que hay contaminaciones constantemente.

Ésta es una característica de la intertextualidad, pero también hay otro aspecto, el hecho de la transferencia a otros medios, tanto del grabado a la fotografía, como de la fotografía al grabado. Un ejemplo puede ser la representación del general Espartero, el icono político más importante del siglo XIX español. Espartero se representa de todas las maneras, es de alguna forma el mito de la libertad decimonónica española. Su figura es posible observarla en el tiempo. En la colección «Castellano» de la Biblioteca Nacional de Madrid aparecen unas imágenes de él en 1855, en las cuales por primera vez se fotografía ante una cámara y se le ve azorado, asustado. Pocos años después, en 1865, es posible observar cómo ha aprendido a posar, a representarse. En este caso, la transferencia se produce al mercado litográfico, y así se idealiza mucho más.

Por lo tanto, las imágenes, aluden a discursos entre sí, pero también se transfieren de soporte en soporte, lo que supone una nueva característica de análisis de la fotografía y, sin duda, de cualquiera de las imágenes contemporáneas.

Uno de los grandes bloques iconográficos es la fotografía de estudio. Este tipo de imágenes es muy abundante y puede resultar reiterativo. Uno de los riesgos de cualquier análisis de imágenes es que, cuando se ven muchas representaciones parecidas, se agota el significado de las mismas. La propuesta metodológica que propongo es que sobre esa repetición se exploren los significados. Si estamos trabajando con unas imágenes que son muy reiterativas, es porque, aparte de las rutinas que tengan, también tienen valores culturales instalados, es decir, quien iba al estudio a representarse, en el caso de la fotografía de estudio, iba justamente a representarse de acuerdo a unos parámetros que tenían que ver con valores instituidos. Justamente, en el siglo XIX, la foto de estudio es una imagen de modernidad, quien va a representarse allí, va a representarse como una imagen, como algo moderno, como alguien que forma parte de esa modernidad, frente al mundo antiguo y variopinto que se está desmontando con los valores burgueses.

Lo primero a tener en cuenta son los elementos funcionales que hay dentro del espacio, del estudio. La fragmentación del espacio de representación permite que aparezca la proyección simbólica de los

elementos funcionales de la escena. Nunca podemos olvidar, en el caso de la fotografía, que estamos ante una tecnología, y por lo tanto, tiene limitaciones técnicas. En el caso de la foto de estudio del siglo XIX, aparecen varios problemas, entre los cuales podemos destacar: existencia de un campo limitado de enfocar y emulsiones muy lentas, lo cual implica la necesidad de una cierta inmovilidad, o una inmovilidad real del personaje. Esto se va mejorando y en la fotografía de mediados del siglo XIX, 1860 aproximadamente, ya no hay que sujetar al fotografiado para que no se mueva, pero sí que hay que hacer que esté apoyado en algo de tal manera que consiga con ello una cierta inmovilidad. Pero ese algo tiene que ser noble, tiene que tener unas referencias culturales de su tiempo. Por lo tanto, estos elementos funcionales que sirven en un caso concreto para enfocar, pero sobre todo para sujetar, también se representan simbólicamente en la escena ennobleciendo el espacio, este espacio teatral, que es el espacio del estudio fotográfico.

Otro aspecto a destacar es la presencia física y el tipo de vestimenta. Las imágenes fotográficas de estudio del siglo XIX, las cartas de visita, reproducen retratos distintos con la misma vestimenta. El fotógrafo es quien tiene el *atrezzo* porque realmente es un acto teatral lo que realiza el retratado, y en muchos casos lo ofrece para que las personas se disfracen y valga para el acto de representarse mediante el retrato. La vestimenta también nos da claves del valor social que se atribuye a la persona retratada, sin embargo no representa lo que es, el tipo de trabajo que realiza, representa el valor simbólico que el retratado quiere manifestar. Mientras que el propietario de la tierra, el artesano de cierto nivel económico que va al estudio, se viste de una manera, sin embargo se representa de otra. Incluso, el espacio se construye de otra forma. Por lo tanto, la vestimenta no vincula tanto a la persona, sino que vincula su proyección simbólica en la representación.

La tercera de las cuestiones que podemos explorar en los elementos figurativos es el fondo del estudio. El fondo del estudio está aludiendo a algo que también tiene que ver con el valor de los retratos en estos momentos, y está reconstruyendo, interiorizando, introduciendo el elemento natural dentro del espacio urbano. En la medida en que las ciudades

se van convirtiendo en espacios antinaturales, y en este momento ya empiezan a serlo, sobre todo las grandes ciudades europeas, la aparición del elemento escénico de un fondo natural, nos está dando referencias a esa naturaleza que está fuera, que está siendo, de alguna manera, alejada de los ámbitos urbanos y que se restituye por la vía de la representación.

El fondo tiene valores simbólicos muy curiosos; por ejemplo, al manejar cantidad de fotografías es posible observar, sobre todo en los casos referidos a la primera época, que cuanto más rural o menos urbano es el lugar donde se han hecho las fotografías, el fondo desaparece. El fondo tiene valor en la medida en que es un estudio en lugares en los que existe un predominio del espacio urbano frente a la naturaleza. También tiene valores de tipo noble, un valor cultural de que la naturaleza es un elemento noble.

El espacio que construyen las fotografías en el siglo XIX y una parte del siglo XX, está basado en la pose, en el hecho de que se finge lo natural en base a elementos de inmovilidad. En parte por la tecnología, por las dificultades técnicas, y en parte también por la fuerte cultura del grabado informativo que ha creado un espacio informativo construido que la fotografía imita bastante.

Un caso muy paradigmático, muy típico, lo tenemos en la fotografía que realiza Clifford de los gitanos en la Alhambra, de 1862, dentro del viaje de Isabel II a Andalucía. Se lleva unos gitanos a los que hace posar en la Alhambra como si estuvieran tocando palmas y la guitarra. Pero, a poco que nos fijemos en detalle en la fotografía, lo que realmente está ocurriendo es que todos están inmovilizados, hay una falsificación del movimiento. Esto alude, como mencionaba antes, a las dificultades tecnológicas de la fotografía, pero también a que el grabado obligaba a una cierta teatralización de la escena. Todo tenía que estar muy claro para el espectador, todo el mundo tenía que saber lo que estaba pasando. Además, las poses permiten ver sobre el espacio construido las jerarquías. Por lo tanto, la pose tiene en su origen un elemento tecnológico, conseguir que la imagen sea definida, un elemento de contaminación del grabado, conseguir que la imagen sea entendible para el espectador, pero también un elemento jerárquico en el cual todo el mundo está en su lugar.

La pose aún sigue funcionando, son reminiscencias de este momento, se ha transmitido una cultura de esa falsificación del tiempo congelado que ha ido pasando a lo largo del tiempo y que es posible observar en el periodismo actual. Un ejemplo claro pueden ser las fotos oficiales en diversos actos políticos.

La fotografía en el siglo XX aporta la instantaneidad, abre una nueva época, una nueva forma de ver, aunque ciertamente no es una forma humana de ver. Falsifica la realidad desde un punto de vista humano, pero sin embargo crea una cultura de la visión instantánea, de la visión espontánea, que está más cercana a nuestra percepción.

Esta nueva visión tiene connotaciones también políticas, ideológicas, estéticas, y una nueva posibilidad en tecnología.

Otro punto que merece ser considerado tiene que ver con las posiciones ideológicas de la tecnología. La fotografía sobre todo y ante todo es una tecnología sobre la que ciertamente se construye arte, documentos, etc. Una de las cuestiones clave que hay que comprender para entender la fotografía decimonónica es que la fotografía es uno de los grandes orgullos del siglo XIX, pero no por razones culturales, estéticas, etc, sino porque la ciencia decimonónica ha conseguido que la luz se refleje a sí misma, y autores españoles como Castelar y otros muchos hablan precisamente de ese orgullo de vivir en un siglo en el que incluso hemos conseguido atrapar la luz y conseguir que refleje imágenes. Por lo tanto, es un valor de progreso, la fotografía es un símbolo del progreso decimonónico y por ello está con todos los valores de progreso republicanos del siglo XIX. A los decimonónicos no les importan las imágenes, les importa la tecnología porque es el símbolo de ese mundo que ha traído el ferrocarril, el telégrafo, el vapor, la electricidad y la fotografía, entre otras muchas cosas. Por lo tanto, esa posición ideológica es fundamental.

Otro aspecto a tener en cuenta es el análisis de las colecciones. Una gran parte de las colecciones que ahora valoramos como grandes colecciones fotográficas están basadas en elementos funcionales. Los grandes museos decimonónicos necesitan fotos para documentar una serie de monumentos nacionales, de objetos artísticos, etc. y eso es lo que hoy

pasa por la página del tiempo, se han convertido en objetos artísticos en sí mismos, aunque en muchos casos, en su origen, fueron fotos que se realizaron con elementos funcionales. Las fotografías de Isabel II de Clifford, son fotos de propaganda política, que el tiempo ha transformado en fotos artísticas, que están en mercados de coleccionistas o en museos, fotos en suma que el tiempo ha dado un valor que no tenía en su origen. Esto es una reflexión también sobre cómo hemos construido una parte de la historia de la fotografía.

Una cuestión muy interesante es la mirada, las miradas que se posan sobre la imagen. Por un lado, la mirada de quien construye la imagen, y aquí entramos, de nuevo, en el concepto de autor. Desde la perspectiva más estética-artística, el autor es el creador de la fotografía, es quien la ha hecho. Desde una perspectiva de análisis social de las imágenes, el autor es la cadena institucional, que pone en circulación la imagen, desde el que la crea, que es fundamental, obviamente, pero también todo el circuito que la pone, que la hace visible. Porque, obviamente, cuando alguien trabaja para un medio, sabe que tiene unos condicionantes implícitos. Cuando alguien fotografía en un estudio sabe que puede representar una serie de maneras, pero sabe que hay otras que es imposible porque comercialmente no funcionarían. Por lo tanto, el concepto autor, en imágenes, vistas como fenómenos de comunicación social, es un concepto complejo que no puede ser entendido como estrictamente de una persona singular, con la idea romántica con la que lo hace la Historia del Arte, es más complejo.

Pero hay una mirada, que es legítima; es la mirada del autor, y es indiscutible; una mirada del historiador, de las vistas de las imágenes, y una triple mirada que es la de quien mira desde otro tiempo.

Por lo tanto, las miradas en las imágenes siempre son un elemento complejo y hay que analizarlas desde muchas perspectivas. Nosotros, que somos gente del siglo XXI, que hemos aprendido a ocupar diferentes posiciones frente a la realidad, y es en nuestra cultura algo constante, no podemos ver las imágenes de una manera unívoca, tenemos que verlas desde muchas posiciones. Si estamos trabajando de manera provisional con ellas, obviamente, como espectadores, disfrutamos y

nos olvidamos, pero si queremos analizar valores culturales, tenemos que mover e integrar posiciones.

Una última propuesta es el hecho de la complejidad de las imágenes fotográficas: los ámbitos sociales y culturales. Cuando nos encontramos con imágenes, lo hacemos con diferentes usos sociales que aluden, además de a tipologías diferentes de creación de imágenes, a funcionalidades diferentes. Por ejemplo, la película de Amenábar, *Los otros*, mostraba un álbum de muertos, un hecho absolutamente cotidiano en el siglo XIX y que, sin embargo, causa cierta confusión en el espectador contemporáneo, que quizás lo ve por primera vez. La imagen no es sólo la imagen, es el ámbito, ámbito de difusión, ámbito de creación, tiempo en el que circuló, y la mirada actual en muchos casos puede tener relevancia, o no tenerla.

Para finalizar, menciono un paradigma muy diferente en el que nos encontramos ahora: el paso de la veracidad fotográfica a la digital. La fotografía, uno de los grandes paradigmas, representaba lo real, tenía unas connotaciones sobre la objetividad, que ahora son diferentes. También está ligada a otra idea, el mercado de la fotografía como monumento, como copia singular que se cotiza. Lo interesante es que la propia objetividad de la fotografía, desde el paradigma clásico, no es el paradigma digital, está rota en su propia esencia. El propio paradigma objetivo de la fotografía química, fotoquímica, estaba roto en sus orígenes, pero sin embargo ha funcionado como ideología hasta la llegada de la foto digital.

BIBLIOGRAFÍA

BURKE, Peter (2001): *Visto y no visto*, Madrid, Crítica.

FREEDBERG, David (1992): *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra.