
ESTRATEGIAS COMUNICATIVAS EN LA FOTOGRAFÍA PERUANA

Mihaela Radulescu de Barrio de Mendoza

Resumen

La fotografía tiene una vocación de diálogo que implica el uso de referentes compartidos por el destinatario, cuya participación en la construcción de la imagen no sólo aporta contenidos para la comprensión de la representación sino también son el punto de partida para los efectos de percepción y sentido que serán la base de la interpretación e implicación del observador. De este modo, la referencia participa activamente en la representación y significación de las realidades mostradas, que emergen de las imágenes a la vez que establecen vínculos con las redes referenciales del contexto cultural. Estas dos direcciones de la acción referencial, la que aborda la autorreferencialización de la imagen y la que profundiza en la dependencia de la su referencia de determinado contexto cultural funcionan sobre la base proporcionada por el repertorio morfológico de signos que interviene en la relación de la realidad referida con la realidad construida y mostrada por la fotografía. Este artículo se centra en la exploración de las dos direcciones de funcionamiento de la referencia, a través de la obra de dos artistas peruanas, Ana de Orbegoso y Luz María Bedoya.

Palabras clave

Referencia, representación, significación, enunciación, contexto

Introducción

La fotografía que lleva las huellas del contexto de producción revela una enunciación construida en torno al concepto de identidad, donde la relación con la realidad referida prevalece: mostrar la realidad fielmente es una cualidad de la fotografía que goza de amplio reconocimiento. Ello, por su voluntad comunicativa de representación fiel del objeto de atención y captura fotográfica. Pero ser fiel a una realidad implica también llegar a su verdad, ver más allá de las apariencias, profundizar en su identidad y dinámica. La fotografía denota y connota, es discurso, punto de vista, y por ende implica en su semántica a la connotación. Por tanto, se debe no sólo a su contexto de producción fáctica sino también a su contexto cultural, que asigna determinados significados a los signos, que funcionan como recursos de asociación y desarrollo semántico. Es el caso del signo de la cruz o del árbol que remiten a la fe y a la naturaleza, respectivamente, con toda la complejidad de sentidos que se actualizarán en cada oportunidad que estos signos ingresen en una composición fotográfica. En un proyecto fotográfico, la relación con el contexto cultural puede ser tratada de manera enfática, como lo hace Ana de Orbegoso en la serie "Vírgenes Urbanas" o puede ser severamente disminuida como en la serie "Punto Ciego" de Luz María Bedoya.

1. La identidad de la realidad

Observemos la fotografía como agente comunicativo, como documento y como estrategia. Al hacer la selección e interpretación de una realidad, se manifiesta la intención de influir en la formación de determinada visión del mundo en el observador.

La realidad es abordada por la fotografía en busca de respuestas. Desde la otra perspectiva, en la esfera polifónica de la cultura, la identidad de la realidad referida se ve sobrecargada de significados que se proyectan sobre su representación desde la instancia del individuo culturalmente condicionado. Ante la transformación de la realidad percibida en una construcción que se debe a las redes culturales, hay dos reacciones opuestas: una es reducir la distancia interpretante hasta anularla, otra es concebir la realidad como producto creado. En la fotografía, la primera situación podría corresponder a la instantánea no condicionada por conceptos previos, mientras que la segunda le correspondería a la staged photography, la puesta en escena de la imagen a partir de una construcción conceptual y estética (Fontcuberta 2003).

La distancia cero propone una captura de la realidad sin intervención enunciativa discursiva del realizador, mientras que la fotografía puesta en escena implica una actividad de director creativo que pretende construir nuevas realidades a partir de fragmentos de representaciones previas. En este último caso, en la lectura de la fotografía se dan las condiciones para la inmersión del espectador en el universo de signos, en busca de referentes para la generación de significados.

Los dos casos observados generan una polarización que profundiza en la alternativa registro/construcción de sentido. Al mismo tiempo hacen posible la aparición de una estrategia que reúne los extremos en un proyecto de fusión: el proyecto del falso documento que construye una realidad en torno a significados que participan en un discurso argumentativo, a manera de puesta en escena, pero cuyo resultado se presenta como registro, abriéndose un campo de interrogantes sobre los fundamentos de la representación de la realidad en tanto que identidad percibida y / o real. Un ejemplo en este sentido es el proyecto “Si no existe el más allá. La injusticia del pobre se prolonga eternamente” (Perú 2008) del COLECTIVO MR, integrado por Marina García Burgos y Ricardo Ramón Jarne. En la serie fotográfica con la cual culmina el proyecto se presentan diversas imágenes construidas en base a tensiones entre lo posible y lo imposible, ubicando en escenarios oficiales o de acceso a grupos e individuos privilegiados social y económicamente, a una familia de artesanos provincianos de la ciudad de Huancayo, en situaciones registradas a manera de instantáneas. El proyecto se proponía hacer visible el tema del racismo para generar un diálogo en torno a la exclusión. (Figs.1 y 2)



(Fig.1)



(Fig.2)

(Fig.1 y 2) Fotografías del colectivo MR / <http://www.atlasiv.cl/post/la-inflexion-del-retrato-fotografias-del>

En la operatividad de la estructura pragmática de la muestra tiene un lugar especial el uso de referentes de las dos redes semánticas. El proceso de selección y el uso de signos culturales, con su propia trayectoria de significación; determina que, pese a una composición unificadora, se mantengan presentes las tensiones semánticas recorridas por los valores propios de cada una de las dos redes puestas en contacto. Interviene en el proceso signifiante el reciclaje de situaciones estereotipadas, conservándose constantes e introduciéndose diferencias.

2. Las estrategias de la apropiación en la puesta en escena

La creación de realidades argumentativas puede realizarse abiertamente en la propuesta fotográfica que valora el recurso de la puesta en escena. Se crean realidades simbólicas cuyo mensaje es significativo en el contexto cultural para una problemática nuclear en este mismo campo. Es el caso de las "Vírgenes Urbanas" de Ana de Orbegoso, un proyecto fotográfico que interviene imágenes de pinturas religiosas coloniales de la Escuela de Cusco, de la mitad del siglo XVII, símbolo del poder del colonizador, y las re-plantea con nuevos signos que remiten directamente a la descendencia de las antiguas víctimas. Se plantea una apropiación de las representaciones icónicas de la Virgen María para producir imágenes híbridas de lo sagrado femenino con una contundente intervención del ahora, profano y cotidiano, en una dimensión fenomenológica de la identidad peruana. (Figs. 3, 4, 5)

La identidad se define como un acto de memoria, de rescate, apropiación y de re - instalación en el contexto actual de valores peruanos tradicionales en una intertextualidad que une presente y pasado. La apropiación se subordina a la afirmación de lo femenino, desde el espacio local, juntando rasgos simbólicos de procedencia sagrada y profana. Se reemplazó el mensaje teológico tradicional con una lectura de género y cultura anclada en lo local, aprovechando la apertura operada por el sincretismo de la Escuela Cusqueña y enfatizando el proceso de generación de la identidad internalizado en la manifestación cultural híbrida. La síntesis se da entre la imagen tradicional, compartida con los demás, y la novedad de su propia interpretación que toma forma en la construcción. Las referencias son esenciales para sustentar el mensaje: se incorporan los signos del pasado histórico del Perú, Machu Picchu, las catedrales coloniales, las calles republicanas; el niño o los niños en los brazos de la Virgen; los angelitos niños de la calle; el bordado andino; las danzas de la sierra y de la costa, la bandera peruana; paisajes andinos; flores.

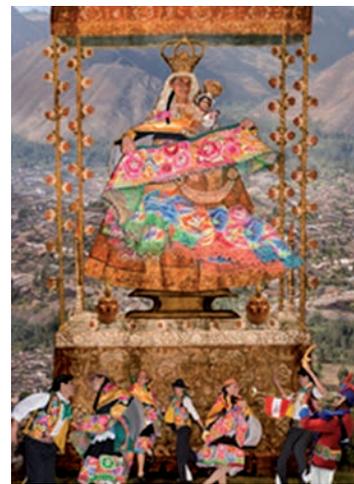
La puesta en escena remite directamente a la configuración del imaginario en construcciones de signos basadas en la memoria colectiva a la cual apelan. La referencia se expone como depositaria de sentidos que amplían la esfera de acción comunicativa de la obra.



(Fig.3)



(Fig.4)



(Fig.5)

(Fig.3,4 y 5) Ana de Orbegoso, " Virgènes Urbanas"/<http://www.anadeorbegoso.com/>

3. Las estrategias de la des-contextualización

El filósofo Clément Rosset (1997) indicaba que es más sencillo re-conocer que conocer, lo que conduce al observador a apelar a los significados culturales establecidos cada vez que se enfrenta a una realidad. La imagen se contextualiza en la memoria, lo que le quita información a lo presenciando. La contextualización conlleva no sólo el ingreso de la información en redes que aportan sus propios contenidos para la interpretación de la realidad sino también una jerarquización y apreciación inevitable de la información. Es un fenómeno que debe ser enfocado en el marco de la semiótica de la cultura, desde los fundamentos de la semiósfera planteados por Yuri Lotman (1996) y el enfoque polifónico de Mijail Bajtin (2011).

El gesto fotográfico puede optar por liberarse de los valores del contexto. La versión radical de esta opción está en las instantáneas capturadas por dispositivos, con o sin personas que manejen los dispositivos. En otro sentido, pero igual de radical, está la adopción Web donde las fotografías dejan de relacionarse con sus autores para ser parte de la red común, de la cual pueden ser extraídas como elementos constitutivos para nuevas creaciones. Funcionan como repertorio morfológico y no como construcciones de sentido. La postfotografía explora este territorio creando paulatinamente su propio mapa de realizaciones.

Existe una tercera posibilidad de liberación de los valores del contexto. La naturaleza de la imagen fotográfica sigue siendo la captura de una realidad, pero su identidad se circunscribe a su propia instancia. La autoría pierde relevancia en tanto que proyecto de representación y significación. La fotografía será lo que su observador o su gestor le asignará como rol, lo que supone la prescripción del sentido supuestamente almacenado en la imagen, producto del acto de enunciación. El acto de prescripción del sentido instala la condición de fotografía = realidad.

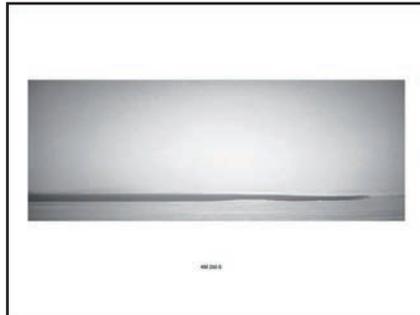
Observemos este enfoque en la serie fotográfica de Luz María Bedoya “Punto Ciego” que plantea evitar la imposición discursiva de una identidad que se debe al metatexto cultural y a los significados que este almacena en las referencias. Se trataría de liberar la realidad emergente de las fotografías de las construcciones interpretativas sustentadas en los valores culturales del contexto y presentarla como su propio contexto para representarse y significarse como presencia. (Figs. 6, 7, 8, 9)

Al tomar distancia de las representaciones conectadas a visiones del mundo que funcionan como sistemas de modelización secundarios (Lotman 1996) , disminuye la relevancia de la contextualización y la inmersión de la fotografía en las redes culturales. Por la captura de la cámara, el paisaje es separado de su entorno físico y conceptual, a la vez que se le extrae del mundo de las significaciones asignadas, de su uso dentro de una red semántica cultural. Está visto como una manifestación restituida a sí misma.

(Fig.6)



(Fig.7)



(Fig.8)



(Fig.9)

(Fig.6,7,8 y 9) Luz María Bedoya " Punto Ciego " <http://luzmariabedoya.com/proyectos-projects/punto-ciego-blind-spot/>

La serie limita al extremo las referencias: la construcción enunciativa de la serie "Punto Ciego" no usa nombres sino cifras que corresponden al kilómetro de la carretera en el que cada fotografía fue tomada. Luz María Bedoya quita los marcos de interpretación y los significados culturales de "Punto ciego" se diluyen, liberando el espacio y permitiéndole afirmarse como un devenir anónimo.

En la práctica la fotografía funciona como una des-localización del paisaje de la costa peruana que la fotógrafa recorre en un carro tomando fotos, pero esta des-localización no anula la representación. La captura fotográfica da a conocer el paisaje a manera de un ritual que recupera su autenticidad y el poder de revelarse por sí mismo. Además, esta revelación es asimilada al viaje, integrado a la autoría del proyecto como voluntad de dejar el paisaje crearse por sí mismo y capturar no sólo sus imágenes sino también la dinámica del tiempo/espacio propia del desplazamiento con cámara en acción. ¿Cuál es en este caso el rol del fotógrafo, como enunciador?

Nancy y Van Reeth (2015) destacan en la experiencia del goce la disolución del sujeto. Estar fuera de sí implica no proyectar sobre el objeto del goce la praxis mental del enunciador. La identidad de Luz María Bedoya se da a conocer no por la inclusión del paisaje en una esfera semántica propia y/o compartida con los demás sino por su opción, por esta modalidad de creación y por el registro de sensibilidad que ésta implica.

Conclusiones

¿Es posible apelar a significantes despojándolos de significados culturales y dejando que generen sus propios significados? ¿Es posible construir realidades desde la memoria, para comunicar argumentos y mensajes? ¿La presencia / ausencia de la referencia cultural define la condición de la fotografía?

Toda creación implica un diálogo plural en el cual interviene no sólo el autor sino también el observador y, a través de ellos, la cultura matriz de cada uno. En este diálogo el papel de la referencia es esencial, porque la referencia es la fuente de las redes semánticas que configuran las culturas. Pero su intervención no ocurre siempre en el mismo sentido, con los mismos resultados. La problemática de la referencia se vuelve ella misma un punto de referencia en el acto de creación. La imagen - registro, la imagen - huella, la imagen-movimiento, la imagen-percepción, la imagen-goce, la imagen-acción: son posibilidades que la imagen fotográfica puede explorar, en la diversidad de la la aprehensión de lo real.

La fotografía es un "acontecimiento llamado a la existencia" (Rosset 1993: 23). Sus modos de representación y significación son propuestas de contacto con la realidad. La autoría y la identidad se definen en función de estas propuestas; mientras que la construcción de sentido y efectos

es una consecuencia de este planteamiento conceptual. La semiótica ubica la referencia de manera transversal en la gramática de la imagen. Su presencia en la construcción de la situación de lectura con la cual se confronta al observador, la hace funcionar –independientemente de las decisiones estratégicas del discurso- como un sistema modelizador que interviene en el territorio de la identidad, en los niveles de la autoridad autorial, en la generación de contextos a partir de las imágenes, en la intertextualidad cultural. La presencia prevalece sobre las redes culturales de la significación pero la referencia es parte del sistema mismo de representación-significación.

Bibliografía

BAJTIN, Mijail

2011 Las fronteras del discurso, Buenos Aires: Las Cuarenta.

GARCÍA CANCLINI, Nestor

2005 Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Paidós.

ECO, Umberto

1988 Signo. Barcelona: Labor.

FONTANILLE, Jacques

2001 Semiótica del discurso. Lima: Universidad de Lima.

FONTCUBERTA, Joan

2003 Estética fotográfica. Barcelona: Gustavo Gili.

GREIMAS, Algirdas Julien

1990 De la imperfección. México: Fondo de Cultura Económica.

LOTMAN, Yuri

1996 La semiósfera. La semiótica de la cultura. Madrid: Cátedra.

NANCY, J.L. y VAN REETH, A.

2015 El goce. Madrid: Pasos perdidos.

ROSSET, Clément.

1993 Lo real y su doble: ensayos sobre la ilusión. Barcelona: Tusquets.

ROSSET, Clément.

1997 El demonio de la tautología. Madrid: Arena Libros S. L.