

Fotografismo, Fotografía y Diseño

COSTA, Joan

Diseñador, comunicólogo, sociólogo e investigador en comunicación social. Catedrático de Comunicación visual, Universidad Iberoamericana, México. Profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona, del Abat Oliba CEU y del Instituto Europeo di Design (España).

Palabras-clave: Grafismo; Fotografismo; Creatividad; Diseño

Resumen: Este texto trata de la utilización de la fotografía en el diseño y como su capacidad para crear significados y sensaciones visuales se va cambiando.

1. Sobre grafismo y fotografismo

De la línea a la mancha y a la trama

En el Renacimiento, el Dibujo era una actividad propia del artista grabador, el pintor, el arquitecto, el escultor, el vitralista, el artesano... pero también propia del científico, el geómetra, el matemático, el geógrafo, el físico, el astrónomo, el alquimista, el cartógrafo, el constructor de embarcaciones, el dibujante de caracteres tipográficos...

Cuando Vasari elevó el dibujo artístico a la categoría de “Padre de las Bellas Artes” se hizo una escisión entre el Dibujo vinculado al grabado y al arte gráfico, por una parte, y por otra, el dibujo (con minúscula) técnico o funcional que se desarrollaba cada vez con más fuerza en el campo de la ciencia y la técnica. Sin embargo, era difícil discernir entre dibujantes científicos y técnicos (como Mercator, Leonardo, Pacioli, Dürer, etc.) y artistas gráficos. En el Renacimiento, estas actividades, junto a muchas otras, eran comunes a todos ellos. Pero aún así, el *grafismo*, que recubre *todas las manifestaciones expresivas de la línea*, se dividió entonces en los dos grandes ámbitos: el *arte gráfico* y el *dibujo funcional*. De éste derivaría el *diseño gráfico* en la época de la Bauhaus.

Cuando se inventó la Fotografía (1826) los artistas dibujantes e ilustradores pronto utilizaron la cámara fotográfica para producir imágenes técnicas. Por primera vez no manualmente, no dibujadas. El grabado, es decir el dibujo sobre madera y sobre metal, en cierto modo se había anticipado a la imprenta, por la estampación de las copias, controladas con gran esmero por los propios autores. Con la fotografía, el dibujo ya no sería el único medio de producir imágenes; ya no sería el privilegio de la mano del artista conduciendo el útil trazador, el lápiz, el carboncillo, el buril...

La luz que baña los objetos *marcará trazas* sobre el soporte fotográfico derivadas directamente de la realidad, de las cosas visibles del entorno. Este modo de obtención de imágenes fotográficas sobre la placa y el papel previamente sensibilizados químicamente a la luz, es sustancialmente diferente del que se consigue por medio del dibujo. El procedimiento fotográfico es el *marcaje automático*, no el trabajo del trazo lineal. La sensibilidad a la luz del soporte (placa, película, papel) recubre totalmente su superficie y sobre ésta la luz *marca*, a través del objetivo fotográfico, las formas exteriores a partir del claroscuro, es decir, las zonas iluminadas, las zonas en sombra y las gradaciones intermedias.

La textura granular del soporte fotográfico (microgranos sobre la placa y el papel) tiene las características de una trama irregular continua. Sobre esta continuidad sensibilizada a la luz, se “marca” asimismo la continuidad de la imagen en tanto que ella es un fragmento de la realidad como un *continuum*. La característica, pues, de la imagen fotográfica comparada con la imagen grabada o dibujada, es la continuidad recubriendo automáticamente la totalidad superficial del soporte. Esta característica de la imagen técnica hace la diferencia con el dibujo. En la Naturaleza no hay líneas que delimiten el contorno de las cosas. Las líneas y los contornos sólo están en nuestra mente. Por esto en la fotografía no hay líneas ni contornos. Ella imita la continuidad perceptiva del mundo. Procede de modo semejante a la pintura: cubre toda la superficie del soporte y muestra la imagen como un conjunto de manchas de diferente valor cromático y tonal.

La imprenta de mediados del siglo XIX pronto sería seducida por esta nueva clase de imágenes fotográficas, que proponían una alternativa a la ilustración dibujada. Lo que aportaría la fotografía al impreso sería un nuevo impulso técnico, una dimensión mayor de la iconicidad. La fotografía estaba muy relacionada con el arte del retrato en pintura, copiaba asimismo las composiciones y los temas del arte pictórico de la época: una corriente que se llamó en Gran Bretaña “pictorialismo” y acercaba la fotografía a la pintura. La imagen fotográfica permitía asimismo reproducir las obras de arte con una notable fidelidad, pues la pintura como “marcaje” (manchas de color) y la fotografía como “marcaje” (manchas por la luz) confluían en la fidelidad de la reproducción fotográfica. Esta idea de reproducción fiel de lo real fue confundida con la idea de veracidad o de “objetividad” que el común de la gente atribuía a la fotografía.

La fotografía como ilustración del texto resultaba, por otra parte, más rápida y progresivamente más barata que obtener un dibujo o un grabado con semejantes condiciones de verosimilitud. Así nació el grabado de imprenta, obtenido fotográficamente para poder imprimir fotografías: el grabado *tramado*, que se conseguía por superposición de una trama regular transparente sobre el negativo; generalmente una trama de puntos. La trama fotográfica permitiría reproducir imágenes llamadas de “tono continuo”, inspirándose en la misma estructura granular del soporte fotográfico. La trama tipográfica era un artificio divisionista que convertía la imagen de tono continuo en una superficie de puntos (y a la inversa, con la estampación). Esta descomposición de la imagen en pequeños puntos sería trasladada sobre la plancha metálica en forma de puntos en relieve (como el relieve de los tipos de plomo en la imprenta) para ser tintados e impresos por marcaje sobre el papel en la prensa tipográfica; el tamaño de los puntos sería mayor en las zonas más oscuras y más pequeño y menos denso en las zonas más luminosas. El problema del tramado era la finura de la trama, pues idealmente ésta debería permanecer invisible en favor de la plenitud y la fidelidad de la imagen. Al tiempo que se aumentaba la finura de las tramas y la calidad de las superficies de impresión, el efecto de fidelidad y el detalle de las imágenes fotográficas impresas consiguió un nivel muy apreciable de calidad.

El fotografismo

Este pasaje de la fotografía a la imprenta significó que aquella participaría del grafismo, pues la trama es una textura gráfica (no fotográfica). Aquí nace, de hecho, la colaboración técnica entre fotografía y grafismo. El próximo paso sería la colaboración creativa de ambos lenguajes en busca de una nueva expresividad: el *fotografismo*.

Pero el dibujo, la ilustración manual no sería sustituido, ni mucho menos, por la fotografía. Como sucede generalmente, los medios de producción no se sustituyen unos a otros, sino que se interinfluyen, colaboran y se adaptan modificándose recíprocamente. La “objetividad” y el realismo de la fotografía no podía competir con la creatividad, el esquematismo abstracto, la fantasía y la libertad del dibujo. Y lo mismo ocurría en sentido contrario. Es el fenómeno intrínseco de la alta especialización de cada lenguaje: gráfico, tipográfico, cromático, etc.

Lo que ocurrió es que la fotografía fue un gran auxiliar de la imprenta en el campo de la reproducción de originales y de la composición tipográfica (fotocomposición). Y a su vez, el grafista no fue insensible a las aportaciones de la fotografía, en las cuales descubriría -ya lo he dicho- nuevas posibilidades creativas y nuevas formas expresivas. Por ejemplo, el uso del positivo-negativo, la facilidad del encuadre y la fragmentación, la ampliación o la misma trama tipográfica ampliada y convertida en una nueva textura geométrica modelable, eran efectos “nuevos” y específicos del medio fotográfico. La manipulación de la imagen fotográfica fue una conquista para el grafismo: a ella aplicó los conceptos cartelísticos de tintas planas, masas planas de color por medio del procedimiento de separación de tonos y de solarización o cartelización.

El grafista, el artista, el ilustrador manipularon decisivamente las imágenes fotográficas con tratamientos grafísticos y plásticos. El *collage* es uno de los ejemplos más universales –que, creado por los artistas de la época, pasó a la sátira política, el cartel, el *fotocollage*-.

Todas estas variaciones en la manipulación de las imágenes fotográficas se inscriben en el concepto de *fotografismo*, que define la intervención de la libertad del gesto gráfico sobre la imagen fotográfica convencional. El fotografismo consiste en una manipulación creativa, *abstractiva* y *expresionista* de la imagen fotográfica. Esta modificación de un estado icónico-reproductivo (el de la imagen original) a otro estado expresivo (gráfico) que

resulta de ello, no da sin embargo como resultado un híbrido, sino que abrió una nueva vía expresiva al mundo de la imagen, del arte, de la ilustración, del diseño.

El *fotografismo* alcanza así su estatuto propio en el universo icónico: el de las imágenes, de la ilustración, del diseño e incluso del mismo arte fotográfico. Se ha producido una metamorfosis estética. Ha surgido un nuevo modo de “decir”. El paso de la fotografía al grafismo es el paso de la visión a la visualidad. Si la primera se proyecta en el entorno, la segunda se imbrica íntimamente en las condiciones de la visualidad. Del ojo y de todo lo que le concierne.

2. Sobre creatividad

“Photopia’89” y los jóvenes fotógrafos europeos

He aquí una reflexión renovada a propósito de la conferencia ofrecida a los Jóvenes Fotógrafos Europeos en el *Landesmuseum* de Bonn (Alemania), en abril de 1989. De hecho, lo que sigue es una interrogación sobre la especificidad de la fotografía como medio de creación.

¿Qué es la fotografía? Se podrá encontrar respuesta a esta cuestión explorando dos vías:

- a) la búsqueda de su *especificidad* en tanto que medio técnico de representación por imágenes: cuál es el campo que la fotografía abarca, qué es lo que ella hace y los demás medios de la imagen no pueden hacer;
- b) la respuesta personal que cada fotógrafo aporta a través de su trabajo: “Qué es la fotografía *para él*”.

Dado que el nombre que designaba el citado encuentro, “Photopia”, es la contracción de dos términos “fotografía” y “utopía”, referiré estas reflexiones a la creación fotográfica. A la utopía que supone, en mi opinión, superar las funciones intrínsecamente reproductivas de lo real visible para las que el medio fue creado.

Retomando la primera vía *a)*: la búsqueda de la especificidad del medio, recordemos que no fue sino hasta un siglo después que Daguerre y Niépce hubieron puesto a punto su procedimiento cuando se inició sistemáticamente la investigación teórica sobre la *especificidad* de la fotografía en tanto que medio de expresión creativa. Fue, en efecto, hacia los años veinte/treinta que Laszlo Moholy-Nagy, Walter Benjamin y Gisèle Freund, para citar las personalidades más relevantes, fueron entre los primeros en abordar este campo de investigación. Cincuenta años más tarde, Albert Plécy, con su *Gramática elemental de la imagen* y yo mismo con mi *Lenguaje fotográfico*, hemos contribuido -junto con historiadores, críticos y filósofos como Angelo Schwarz y Vilém Flusser- a ir más lejos en la búsqueda de la especificidad de la fotografía como medio de creación.

Los primeros han elegido una perspectiva puramente *fotográfica* (Plécy y Freud son fotógrafos) y estrictamente *fenomenológica* y *sociológica* (Sontag, Flusser, Costa) y, por tanto, más próxima a una semiótica visual que a una semiología lingüística y una retórica textual, que se había mostrado infructuosa en el análisis de las imágenes después de que fuera propuesta por el semiólogo Roland Barthes y sus seguidores, como el belga René Lindekens. En realidad, el camino iniciado por Barthes y su célebre análisis del anuncio de las pastas Panzani contribuyó al cabo del tiempo a sembrar la confusión en el ámbito teórico y pragmático, más que a ofrecer claridad para la comprensión del medio y a sus aptitudes creativas.

Una herramienta teórica equivocada

El razonamiento de los semiólogos tomado de la retórica es parte de la lingüística, y el error fundamental ha sido aplicar este instrumento de análisis de la retórica textual para el estudio de unas imágenes que son producto de la percepción, es decir, de la sensorialidad, y de un medio técnico radicalmente diferente de la palabra, el verbo, el discurso oral y el código de escritura-lectura, que es un producto intelectual. El mensaje *icónico* es esencialmente visual y está basado en la *semejanza* perceptiva entre las formas de las cosas reales y estas mismas formas representadas en *sus imágenes*.

La influencia de la semiología y la retórica lingüística sobre la teoría de la fotografía no se ha mantenido, y se ha visto progresivamente eclipsada por una vía más apropiada: la de la intersección de tres puntos de vista: la *psicología de la percepción*, la *semiótica visual* y la *actitud fenomenológica* del analista. Tal ha sido mi actitud habitual en las reflexiones sobre el hecho fotográfico y su especificidad. Para el fotógrafo, la fotografía es, en general, la colaboración entre su intencionalidad expresiva en sus infinitas variaciones y el procedimiento técnico. Para mí, la fotografía es la imagen fotográfica, y como tal es un *fenómeno de comunicación*, un *fenómeno social*.

Es sorprendente que aquel enfoque del análisis lingüístico tuviera éxito -si bien de modo relativamente efímero-, puesto que con ese complejo instrumento teórico se intentaba desvelar la especificidad de un sujeto (la fotografía) esencialmente distinto de aquel para el que tal instrumento había sido creado, que no era otro que el *discurso* hablado o escrito. Tanto más sorprendente por cuanto las diferencias entre el discurso oral y la representación icónica son intrínsecas. Y no solamente en el orden de la producción-emisión de los mensajes correspondientes, sino también y de modo más notable aún, en los modos de percepción-cognición de unos y otros.

Decir o mostrar

El discurso oral, el habla, es *el Lenguaje* por excelencia de la comunicación humana. La capacidad de hablar y escuchar es *común* a nuestra especie. Podemos comunicar unos con otros gracias a lo que todos tenemos en común: una lengua, unos códigos, una cultura, y es por esto que formamos una *comunidad*. Por el contrario, la comunicación por medio de imágenes posee una naturaleza bien diferente. Es unidireccional, contrariamente al lenguaje, que es bidireccional: no todos podemos producir imágenes mientras que desde pequeños escuchamos y hablamos, es decir que producimos e intercambiamos los signos del lenguaje. Por tanto, las imágenes no son - como el habla y el escrito- elementos con los que se pueda establecer un diálogo y poder debatir temas y puntos de vista diversos sobre cualquier sujeto.

El discurso lingüístico -verbal o escrito- es un sistema de conceptos expresados por medio de palabras, que no son sino símbolos arbitrarios (sonoros) de ideas y cosas. Y así, el habla, las palabras constituyen un código (verbal) y otro código (escrito) que es la transcodificación del primero a otro sistema simbólico visual bien diferente. El lenguaje oral y escrito es, pues, un repertorio definido de signos simples (las palabras del diccionario, las letras del alfabeto) que son combinados entre sí según las reglas gramaticales constituyendo *mensajes*, que habrán de ser descifrados por sus oyentes o lectores. Contrariamente, las imágenes son un modo de representación de las formas que vemos en el entorno o que retenemos en la memoria. Por eso, *percibir es reconocer formas*.

Las imágenes son representaciones que no vienen de los conceptos, sino de la realidad visual, y en ellas reconocemos las formas de las cosas. Las imágenes (dibujadas, pintadas o fotografiadas) no parten, a diferencia del texto, de un repertorio de *signos simples predeterminados* (el alfabeto), independientes de la realidad y del discurso mismo porque son neutros; que son conocidos *a priori* y son combinables entre sí (reglas gramaticales). Y por tanto, las imágenes no se articulan mediante códigos, porque ellas son *mensajes sin código*. La articulación de las formas en las imágenes se comprende mejor a la inversa, es decir, como si quisiéramos hacer una deconstrucción para aislar los *morfe-mas* o partes constitutivas de una forma, en este ejercicio deberíamos aislar las distintas figuras o *Gestalts* que integran la imagen y se pueden nombrar, y desmenuzarlas en las partes que las constituyen, de mayor a menor: supersignos, macrosignos, signos, unisignos, microsignos, infrasignos... Un trabajo tan complejo como inútil porque no conduce a nada.

Por otra parte, el discurso oral/textual tiene lugar en el Tiempo, porque es un lenguaje secuencial, como la música o la danza, es decir, que se desarrolla en la *duración* propia de la discursividad. La imagen tiene lugar en el Espacio (en la superficie del espacio gráfico); es un lenguaje *gestáltico*, es decir instantáneo, donde las partes que hacen el Todo están presentes de una vez. A la visión. La mirada capta el Todo simultáneamente y viaja de éste a las partes y de las partes al Todo con entera libertad. Esta libertad perceptiva propia del mensaje icónico contrasta con la gimnasia ocular a que nos obliga la lectura de un texto: ese movimiento artificial que arrastra los ojos a lo largo de la línea y que nos ha sido impuesto. Es la dictadura de la línea tipográfica. Este movimiento ocular sin "sentido" no implica placer desde el punto de vista perceptivo, mientras que en la imagen, los recorridos de la mirada sí tienen sentido. Ellos procuran la libertad del ojo, que es propia de la percepción estética. Por eso percibir imágenes es un goce del sentido de la visión más placentero que descifrar textos.

He aquí por qué un instrumento teórico especializado en el análisis textual-retórico no podía adaptarse a un lenguaje de formas, de percepción estética. El conocimiento que se extrae de la lectura es conceptual, es de otro orden. Por eso la mayor parte de los análisis lingüísticos que se quieren aplicar a las imágenes no han conseguido esclarecer la naturaleza, la especificidad de la fotografía. Y acaban siendo análisis textuales de contenido, es decir, descripciones por medio de palabras de lo que la imagen ya muestra sin necesidad de ellas.

Finalmente, si la fotografía es un medio *icónico*, esto es, basado en la semejanza formal entre lo real y su imagen, resulta concluyente que ésta no podía ser investigada con un aparato que fue hecho para un lenguaje que no es visual (sino oral) y abstracto. En él el parámetro “semejanza formal” no tiene existencia alguna: iconicidad cero.

La experiencia tiene la última palabra

Estas constataciones, sin embargo, son insuficientes. Predomina en ellas en exceso la visión ontológica polarizada en la “cosa en sí”, es decir la naturaleza de la Imagen y la naturaleza del Escrito. Para completar la observación falta confrontar ambos modos de comunicación con quien es su receptor e intérprete: el individuo que se encuentra ante ellos cara a cara.

Decir y mostrar son cosas diferentes como hemos visto, y las he propuesto como alternativas expresivas en la comunicación. Pero otra cosa es la acción. Y en ella, en tanto que “emisores” podemos *decir y mostrar* simultáneamente (es lo audiovisual). Podemos comentar personalmente, y a la vez mostrar, señalar, remarcar una imagen y sus partes, porque utilizamos dos modos de comunicación distintos: el habla y el gesto. Pero si en lugar de emisores somos “receptores visuales”: entonces es diferente, porque las imágenes y los textos determinan modos radicalmente diferentes de la *visualidad*, y no intercambiables.

Mirar una imagen es *percibir*. Leer un escrito es *pensar*. Mientras contemplamos una imagen no podemos estar descifrando un texto. Y mientras estamos leyendo una poesía no podemos estar contemplando un cuadro. Contemplar es un acto de percepción, una inmanencia del ver. Descifrar un escrito, decodificar es un acto intelectual a través de una disciplina inevitable de los movimientos oculares. “Quien piensa no percibe -dicen los maestros zen-; quien percibe no piensa”.

No significa esto que la mirada está ocupada en una cosa y por ello no puede ocuparse al mismo tiempo de otra. No hay ningún problema en hacerlo por separado. El significado de esta observación es el siguiente: si la imagen y el texto se organizaran como el sistema lingüístico (es lo que afirman los semiólogos), entonces la mente no tendría necesidad de “conmutar” un sistema sincrónico para “leer” las imágenes y otro sistema diacrónico para “leer” los textos. Un sistema que *reconoce formas* y otro que *traduce signos* en palabras y en discursos.

La palabra “perro” no muerde dicen los lingüistas, siguiendo a Spinoza (“el concepto perro no ladra”, decía el filósofo). La imagen del perro tampoco muerde ni ladra, digo yo, pero *se parece* al perro.

Una larga y estimulante búsqueda

Hoy, treinta años después de haber publicado *El lenguaje fotográfico* (utilizo el término “lenguaje” no en el sentido literal del Lenguaje, sino de “los lenguajes”). Habiendo publicado asimismo *FotoDiseño*, en colaboración con Joan Fontcuberta en 1988, abordábamos en esta obra la especificidad de la fotografía como medio de expresión en el *fotografismo*, en tanto que modo de visualización resultante de la interacción del diseño gráfico y la fotografía, lo que dio nacimiento a nuevos modos de expresión plástica, como el *collage* y el fotomontaje, tal como ya he observado. En aquella obra desarrollamos las bases de una teoría del fotografismo, que queda todavía por completar.

En 1989, el año de “Photopia”, coincidió la publicación de otra de mis investigaciones: *L'expressivitat de la imatge fotogràfica*, editada en Barcelona después de haber obtenido el Premio del Centre d'Investigació de la Comunicació de Masses, de la Generalitat de Catalunya. En 1991 se publicó en México, *La fotografía, entre sumisión y subversión*, un ensayo crítico en el que confronté dos actitudes extremas: la supeditación reproductiva y la subversión creativa del medio. Mi próximo libro está en estos momentos en producción, también en México; su título, *La fotografía creativa*, enlaza de nuevo con las ideas de la “Photopia'89” para desarrollarlas desde una

visión poliédrica a partir del acto del “marcaje”, que está en la naturaleza técnica de la fotografía. E incluye asimismo nuevas observaciones sobre fotografismo.

Lo que anima mi trabajo es el deseo de buscar, sencillamente, puntos de vista sobre el diseño y la fotografía: los soportes básicos de la comunicación visual, y en el aspecto concreto de la creación.

El fotógrafo (y también el diseñador) es demasiado prisionero de su trabajo -fotografiar- para emprender una reflexión fenomenológica acerca de lo que hace; excepciones como aquella memorable “Photopia” confirman la regla. Pero también tiene necesidad de “tomar distancias” -aunque no sea más que un breve tiempo- sobre su entorno cotidiano para interrogarse sobre hasta dónde se puede llegar creativamente con este medio. Que es el suyo. La fotografía, como el diseño, es un fenómeno complejo que no puede agotarse con la práctica.

Bibliografía

- J. Fontcuberta y J. Costa,
Fotodiseño, Ediciones Ceac, Barcelona, 1988.
- J. Costa, *El lenguaje fotográfico*, Ibérico-Europea, Madrid, 1977.
Expressivitat de la imatge fotogràfica. (Premio a la Investigación sobre la comunicación de masas),
Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1989.
La fotografía entre sumisión y subversión, Trillas, México, 1991.
La fotografía creativa, Trillas, México, 2007.
-

Publicado em Convergencias – Revista de investigação e Encino das Artes
<http://convergencias.esart.ipcb.pt>

@ Joan Costa
Barcelona, enero 2007