



**Universitat de les  
Illes Balears**

**Títol: Art, món i realitat: una aproximació al llenguatge fotogràfic de  
Cartier-Bresson a partir de la proposta teòrica de Nelson Goodman**

NOM AUTOR: Juana Maria Roig Nicolau \_\_\_\_\_

DNI AUTOR: 43131537 M \_\_\_\_\_

NOM TUTOR: Juan Bautista Bengoechea \_\_\_\_\_

**Memòria del Treball de Final de Grau**

Estudis de Grau de Filosofia

Paraules clau: Filosofia del llenguatge, Nelson Goodman, Henri Cartier-Bresson, inferències, cadenes referencials, interpretació dels símbols,

de la

UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

Curs Acadèmic 2012-2013

*Cas de no autoritzar l'accés públic al TFG, marqui la següent casella:*

## 1. INTRODUCCIÓ

Aquest treball es proposa com a objectiu donar una explicació teòrica al procés de comprensió de la imatge fotogràfica. Una primera aproximació a aquest tipus de llenguatge artístic ens planteja la comprensió de la imatge fotogràfica a partir de la seva connexió directa amb la realitat, però una reflexió més profunda sobre aquest procés fa evident la presència d'una sèrie de qüestions problemàtiques que aquesta primera aproximació no pot resoldre<sup>1</sup>. La contemplació i comprensió d'una imatge fotogràfica suposa enfrontar-se amb una imatge seleccionada intencionalment per part d'un artista, i aquesta imatge és interpretada en funció de la pròpia fotografia, del coneixement disponible per part de l'espectador i de les circumstàncies sota les quals es du a terme la interpretació de la fotografia.

Aquest procés d'interpretació de la imatge fotogràfica i la seva relació amb el coneixement de la realitat<sup>2</sup> és un procés que es pot plantejar a partir de la proposta teòrica de Nelson Goodman. Aquest autor es caracteritza per elaborar una teoria general dels símbols<sup>3</sup> centrada en la relació entre els símbols, el món i el coneixement sobre aquest món, donant com a resultat el que anomena “la construcció de mons” (Goodman, 1995).

Un cop plantejat aquest marc teòric, el que es durà a terme serà una aplicació pràctica d'aquest a l'obra fotogràfica de Cartier-Bresson. El motiu pel qual s'ha triat aquest autor és perquè el tractament de la imatge que trobem en la seva obra

---

1 Encara que es suposi que la fotografia retrata el món tal i com és, cal tenir en compte que la realitat retratada es veu transformada per diversos factors que cal tenir en compte, com és el cas de les possibilitats tècniques de la càmera, el tipus d'òptica que s'empra, l'enquadrament, la selecció de la velocitat de l'obturador, els tipus de filtres emprats, etc.

2 Aquest tema, o el problema del coneixement de la realitat, serà un tema recurrent dins la reflexió teòrica sobre la fotografia, com és el cas de Susan Sontag i la reflexió sobre la capacitat de la fotografia per a proporcionar coneixement d'allò que mai s'ha experimentat directament que trobem a *Sobre la fotografia*, en concret als capítols 1 i 6.

3 Cal destacar la gran influència d'Ernst Gombrich, autor al qual fa referència contínua Nelson Goodman al llarg de tota la seva obra teòrica, i el seu plantejament teòric en relació a la interpretació dels símbols artístics.

desenvolupada a partir de la idea de moviment i d'un subjecte contemplatiu d'aquesta realitat en moviment suposarà una nova manera d'entendre la fotografia, en concret a partir de la codificació del que amb posterioritat es coneixerà com a 'moment precís'<sup>4</sup>. Aquesta identificació de Cartier-Bresson amb 'el moment precís' implicarà no només que aquesta captació del moviment passarà a formar part del vocabulari estandarditzat fotogràfic, sinó que també suposarà una lectura de la imatge concreta que es considerarà correcta a l'hora de dur a terme la interpretació<sup>5</sup> de la imatge, interpretació que en cap cas ve donada per la seva relació amb la realitat (la captació del moviment és el resultat de la mediació de la càmera fotogràfica i de la interpretació d'aquesta mediació) sinó pel propi coneixement del llenguatge fotogràfic i de les inferències que es consideren correctes adquirides a través de l'aprenentatge.

El món visual plantejat per Cartier-Bresson es pot analitzar a partir del plantejament teòric de Goodman com a 'món que funciona' o *well-made world* (Goodman, 1995: 75), ja que a partir de la seva obra fotogràfica s'estableix una manera d'entendre un símbol visual caracteritzat no per la seva arbitriietat sinó precisament pel contrari. La seva capacitat per a funcionar com a món es fonamenta en una nova reorganització de la realitat<sup>6</sup> interpretada d'una manera determinada gràcies a una cadena referencial<sup>7</sup> comprensible per a l'espectador. Aquest procés ens permet afirmar que no només es du a terme la creació d'un món inexistent amb anterioritat (que en aquest cas seria el 'moment precís' fotogràfic) sinó que possibilita la projecció de nous mons ( a través de la seva inclusió dins el llenguatge fotogràfic).

---

4 Aquesta denominació prové de la traducció a l'anglès del llibre *Images à la sauvett* publicat el 1952. (Sougez, 2011: 338).

5 Una imatge difosa dins un context fotogràfic definit no té el mateix significat en el cas d'una fotografia en l'àmbit del fotoperiodisme que en el cas d'una fotografia d'estil oníric, ja que el que es considera correcte en el primer cas (convencionalment s'interpreta com a objecte en moviment) no ho és en el segon cas.

6 Aquesta reorganització de la realitat es conforma a partir d'elements de mons precedents.

7 Aquesta cadena referencial és allò que ens permet dur a terme unes inferències correctes, alhora que possibilita la reconstrucció de la narració dins la qual s'inclou la imatge.

El plantejament teòric de Goodman en relació a la teoria general dels símbols, i del símbol artístic en particular, ens servirà per a intentar aclarir com una obra d'art és interpretada d'una manera concreta que convencionalment es considera correcte (una determinada representació de la realitat suposa unes implicacions correctes a l'hora de dur a terme la descodificació d'aquesta representació de la realitat o símbol). Aquesta interpretació es fonamental per a entendre de quina manera es du a terme el coneixement sobre el món<sup>8</sup>. Es tracta d'un procés actiu on el subjecte construeix el coneixement a partir de la capacitat per a crear i interpretar mons, essent aquesta característica participativa el que definirà l'actitud estètica. Per tant, aquesta aproximació teòrica al fenomen artístic no s'emmarca en la tradició estètica entesa com a formulació de judicis de valor (Goodman 1976: 15), sinó que es centrarà precisament en aquesta capacitat fonamentada en la naturalesa simbòlica:

La actividad de hacer mundos de la que nos ocupamos aquí principalmente, no es un hacer con las manos, sino un hacer con las mentes, o mejor con los lenguajes u otros sistemas de símbolos. Con todo, cuando digo que se hacen mundos, lo afirmo literalmente. (Goodman, 1995: 76).

## 2. L'ESTÈTICA ANALÍTICA I EL PERQUÈ DE LA NECESSITAT D'UNA ANÀLISI PRAGMÀTICA DEL FET ARTÍSTIC. Una primera aproximació a les aportacions de la proposta de Goodman.

En primer lloc, i abans d'aprofundir en els arguments teòrics plantejats per Goodman, cal justificar el perquè de la importància d'una aproximació pragmàtica al fenomen artístic ja que, en general, la conjunció entre pragmàtica i art sovint es considera com a conjunció conflictiva<sup>9</sup>. El que podem veure gràcies al plantejament de

---

8 Nelson Goodman proposa que el tipus d'experiència que ens proporciona l'art és cognitiva, és a dir, que la teoria d'art, juntament amb altres expressions lingüístiques com ara la ciència, conformen tot allò que es denomina coneixement de la realitat.

9 Dins l'àmbit artístic i estètic, en general es considera que el fet de relacionar l'art amb els seus usos a l'hora d'entendre de quina manera una comunitat dota de significat a un símbol concret és quelcom que en certa manera denigra la pròpia naturalesa del fet artístic, essent aquest un perjudici que es pot relacionar amb l'herència romàntica, la seva concepció d'artista com a geni amb una vinculació gairebé mística amb la realitat, i l'obra d'art com a transmissora d'una idea immutable i eterna, sempre amb un mateix significat

Goodman, i de l'estètica analítica pragmàtica en general, és la capacitat explicativa del fenomen artístic entès com a llenguatge a partir de la seva fonamentació en la seva formulació simbòlica. Aquesta anàlisi del fenomen artístic ens permetrà entendre l'obra d'art com a unitat de significat que es contextualitza en un procés comunicatiu concret, procés que en el cas de Goodman serà analitzat a partir de les estructures o mecanismes que ens permeten afirmar que un símbol té un significat determinat dins un sistema referencial concret a partir d'una ruta referencial clara per als usuaris del sistema simbòlic.

Dins la línia estètica analítica, podem trobar dues línies d'investigació desenvolupades a partir de l'anàlisi de l'art com a fenomen lingüístic: la línia establerta per Beardsley i l'establerta per Goodman. En general, encara que els dos coincideixen en l'anàlisi com a mètode filosòfic i la comprensió de l'activitat artística com a activitat lingüística (Pérez Carreño, 2002: 93-95), difereixen a l'hora d'entendre quina és la relació de la representació artística amb el món i quina és la seva relació amb l'experiència cognitiva o el tipus d'experiència que proporciona. En el cas de Goodman, a diferència de Beardsley, ens trobem davant de la defensa d'una perspectiva analítica cognitiva, és a dir, que l'experiència que ens proporciona l'art és de tipus cognitiu<sup>10</sup> (*Íbidem*: 106-107).

Aquest punt de partida cognitiu, o l'allunyament de "la convicció popular de que la excitación de las emociones es una de las funciones primordiales del arte" (Goodman. 1976: 64), ens permetrà plantejar una aproximació al problema del subjecte lingüístic constructor de la realitat a partir de la simbolització. Aquesta capacitat per a construir mons ens possibilita una explicació sobre els motius pels quals el tipus de representació simbòlica que trobem a l'obra Cartier-Bresson no només ha esdevingut paradigmàtica formant part del nostre coneixement sobre món, sinó que ens permetrà explicar el perquè servirà com a punt de partida per a l'elaboració de mons posteriors (sobretot a l'hora d'inferir el moviment a partir de la imatge 'congelada' fotogràfica) gràcies a l'establiment d'unes inferències determinades que en una comunitat es consideren les adequades a l'hora de dur a terme la interpretació del símbol en qüestió.

---

lligat amb una experiència estètica concreta.

10 Ens trobem davant una equiparació lògica entre la capacitat artística, la capacitat comunicativa i la capacitat cognoscitiva.

Gràcies al plantejament teòric de Goodman, doncs, podem establir una via d'aproximació al procediment simbòlic-artístic com a fet comunicatiu que ens permet investigar filosòficament<sup>11</sup> sobre la possibilitat d'unes inferències condicionades pragmàticament, essent aquestes inferències allò que ens permeten saturar el significat d'un símbol determinat dins tot un ventall de possibilitats (possibilitats que depenen tant del coneixement particular del subjecte com de la comunitat de la qual forma part), ja que aquestes inferències són el que Goodman considerarà rutes referencials dins uns sistema lingüístic complex. Per tant, aquest plantejament ens permetria argumentar els motius pels quals un subjecte lingüístic actua a l'hora de dur a terme una decisió sobre els diferents predicats possibles o quina etiqueta és la que ens permet dur a terme una lectura correcta del símbol que alhora suposa una versió sobre el món (la vessant comprensiva del símbol) i una construcció del món (la vessant activa de la creació del símbol), o de quina manera el subjecte participa activament en la construcció de mons a partir de la capacitat simbòlica del llenguatge en general.

### 3. EL PLANTEJAMENT TEÒRIC DE GOODMAN. Una primera aproximació a partir de la seva obra filosòfica.

Un cop aclarits aquests punts introductoris, el que cal veure és de quina manera Goodman desenvolupa la seva proposta teòrica sobre la naturalesa simbòlica del llenguatge artístic. Aquest plantejament teòric es centrarà en l'anàlisi del procés de simbolització a partir del problema de la referència o de les estructures que possibiliten una relació concreta entre el símbol i allò a què fa referència.

A *Los lenguajes del arte*, Goodman es plantejarà de quina manera els símbols són emprats per a recrear la realitat, essent aquest un dels nuclis primordials a l'hora d'entendre el possible desenvolupament d'una teoria general dels símbols (Goodman, 1976: 15). El plantejament inicial és l'aclariment sobre un dels problemes centrals de la capacitat simbòlica: funcionar dins un sistema concret, tant en el cas d'un sistema intern com seria el cas d'una obra concreta, com en el cas d'un sistema extern, essent aquest el cas d'una obra dins un context determinat. Dins aquest plantejament destaca la impossibilitat de parlar d'un ull innocent i de la importància de tenir en compte la

---

<sup>11</sup> Goodman definirà el problema filosòfic com a investigació en la línia que separa allò clarificat i el que necessita d'un aclariment (Goodman, 2004: 68)

convenció a l'hora de dur a terme una anàlisi que doni compte del perquè es du a terme una determinada representació, ja que aquesta representació no és quelcom que es dugui a terme a l'atzar sinó que funciona dins un sistema determinat i és per tant quelcom convencional que segueix unes regles determinades (Goodman, 1976: 21-27).

Aquest plantejament inicial sobre la naturalesa del símbol com a quelcom convencional i condicionat per unes regles permetrà a Goodman afirmar que en cap cas es pot parlar de realisme o de relació directa entre la realitat i la representació, ja que aquesta suposada capacitat per a establir un determinat vincle amb la realitat “viene determinado por el sistema de representación normal de una cultura o de una persona en un momento dado” (*Íbidem*: 52). Per tant, el que cal plantejar-se en aquest punt és de quina manera es du a terme aquesta determinació de la representació, i el camí que ens pot proporcionar la resposta a aquesta pregunta segons Goodman serà establir quina és “la relación entre el sistema de representación empleado [...] y el sistema normativo” (*Íbidem*: 53). Aquesta relació que hi ha entre un símbol concret i el sistema normatiu ens indicarà quin símbol s'ha d'emprar en cada cas en funció de la intenció comunicativa (relació que ens indicarà la correcció del ‘món que funciona’).

Una vegada eliminat el realisme de l'anàlisi dins la relació entre el símbol i allò simbolitzat com a fonament de la representació artística, Goodman es plantejarà com s'estableix la ruta interpretativa que permet un reconeixement de la informació. Aquest plantejament suposa aclarir de quina manera s'estableix la relació entre una representació i allò que vol expressar la representació (el caràcter lògic d'aquest tipus de relació). Quina és la naturalesa d'aquesta cadena referencial o el camí que es segueix per a relacionar un símbol amb un significat determinat serà l'objecte de reflexió a *Los lenguajes del arte*. Aquesta obra es centra en el procés d'interpretació del símbol artístic a partir de l'anàlisi de problemes centrals de l'àmbit de la teoria de l'art, com es el cas de la representació, la relació entre la imatge artística i la realitat, la capacitat expressiva de la creació artística, el problema de la reproductibilitat, l'autenticitat de l'obra d'art, etc.

Un cop feta aquesta primera aproximació teòrica a partir de les reflexions sobre el llenguatge artístic, a *Maneras de hacer mundos* podem veure de quina manera Goodman planteja les tesis centrals sobre la capacitat de construcció de mons a partir de mons preexistents (i quines són aquestes maneres de fer mons a través d'una

classificació basada en les possibles relacions entre els mons construïts com és el cas de la composició, la ponderació, l'ordenació, la complementació, etc.), essent aquest punt teòric central per a entendre la importància de la capacitat projectiva del llenguatge (capacitat íntimament lligada a la construcció de mons que havia estat el tema central a l'obra *Hecho, ficción y pronóstico*).

Finalment, serà a *De la mente y otras materias* on podem trobar una reflexió sobre el seu plantejament teòric en general, ja que en aquesta obra Goodman intentarà, a partir de la reflexió sobre els continguts mentals, les coses del món, el paper de la referència i de l'art, donar resposta a les diferents crítiques obtingudes a partir de la publicació de les obres esmentades, essent aquesta obra final la que ens permet copsar la importància i les implicacions de la teoria proposada per aquest autor des d'una perspectiva més general.

#### 4. L'ACTITUD ESTÈTICA DE NELSON GOODMAN O LA CREACIÓ DE MONS. L'establiment de cadenes de referència. Les rutes referencials i la capacitat projectiva del llenguatge.

Per tal de veure quina és aquesta ruta referencial que ens permet el procés de saturació del símbol dins un sistema cal veure de quina manera Goodman articula, argumenta i justifica el seu plantejament teòric. Cal recordar en aquest punt que l'objectiu central de la reflexió teòrica de Goodman és dur a terme una clarificació sobre què és el símbol en general, quina és la seva funció dins el llenguatge i quines són les possibilitats que aquest proporciona. Aquesta aproximació a la naturalesa del símbol<sup>12</sup> es fonamentarà en la capacitat del símbol per a trobar-se en el lloc d'una altra cosa dins un sistema determinat, essent aquest el punt de partida establert a *Los lenguajes del arte* (1976: 23).

Un cop feta aquesta primera aproximació, Goodman analitzarà què és exactament això d'estar per una altra cosa o la referència, és a dir, quin és el mecanisme

---

12 En aquest plantejament podem veure la influència de Gombrich esmentada amb anterioritat, però en el cas de Goodman es durà a terme no des del camp de la Història de l'Art sinó des d'una perspectiva analítica de tall nominalista, com es pot apreciar a la Secció II de *De la mente y otras materias*, en concret en l'apartat "Nominalismos".



que permet que una substitució dins un sistema funcioni sense pèrdua de significat rellevant. Una primera aproximació intuïtiva al problema ens presenta la semblança com a possible resposta al problema, però Goodman argumenta la impossibilitat de fonamentar en aquesta relació el vincle entre el símbol i allò simbolitzat: la semblança es caracteritza per ser una relació entre dos elements simètrica i reflexiva (Goodman, 1976: 22) i no és aquesta una relació que es doni en el món de la representació artística ni en la utilització de símbols en general<sup>13</sup>.

Seguint aquesta línia d'investigació, descartarà la teoria de la fonamentació del símbol artístic en la imitació o mimesi: “la teoria de la copia de la representación, pues, queda descartada desde el principio al no poder especificar qué es lo que debe copiarse” (*Íbidem*: 26). Aquest rebuig de la mimesi com a fonamentació del símbol porta a Goodman a parlar de la convenció, ja que el tipus de representació que trobem en l'obra artística no es basa en una representació pura, sinó que es fonamenta en una representació ‘com a’ (*Íbidem*: 27), fet que ens indica que la capacitat per a interpretar una obra d'art no és innata, sinó que s'ha de llegir, “y la capacidad de leer hay que adquirirla” (*Íbidem*: 32). Aquesta lectura del símbol possibilitarà afirmar que allò que caracteritza el símbol en general és la informació que proporciona el símbol en qüestió (*Íbidem*: 52) i en aquest punt cal demanar-se, doncs, de quina manera el símbol pot proporcionar informació, quin tipus d'informació és aquesta, i quin és el seu paper dins la teoria general dels símbols plantejada.

A partir de de la justificació teòrica de la possibilitat de la multiplicitat de mons, Goodman (1990: 18s) du a terme una identificació dels mons possibles amb marcs de referència que són concebuts com a sistemes de descripcions del món:

Si preguntamos cómo es el mundo se nos puede responder describiéndolo bajo uno o bajo varios de estos marcos de referencia [...] nos hallamos confinados a las formas de descripción que empleamos cuando nos referimos a aquello que describimos, y podríamos decir que nuestro universo consiste en mayor grado en esas formas de descripción que en un único mundo o en varios mundos.

Per tant, la informació que permet que una obra funcioni es basa precisament en que proporciona una descripció del món dins el ventall de possibles descripcions que

13 El problema de la semblança serà central en la filosofia analítica, i en el cas de Goodman servirà com a nucli per a fonamentar la crítica a la concepció tradicional de l'art i per a elaborar la seva teoria general del símbol.

conformen una pluralitat de versions correctes de mons, essent aquestes versions de mons allò que intentarà analitzar a través de “un estudio analítico de los tipos y de las funciones de los símbolos y de los sistemas simbólicos” (Goodman, 1990: 23). Aquesta afirmació ens obliga a plantejar quina és la naturalesa d’aquesta descripció; és a dir, de quina manera es du a terme un procés descriptiu del món a través del símbol (descripció que és la informació que el propi símbol proporciona).

A la Secció III de *De la mente y otras materias* podem veure de quina manera és precisament la referència allò que ens permet parlar del procés descriptiu de món. D’entrada, la referència “es un término muy general y primitivo, que comprende todos los tipos de simbolización, todos los casos de estar por” (Goodman, 1995: 94), i el problema que interessarà a Goodman no serà quines són les seves arrels sinó de quina manera podem establir rutes referencials o de “las diversas relaciones que se pueden obtener asociando un término u otro signo o símbolo con aquello a lo que se refiere” (*Íbidem*:94). Per tant, l’anàlisi es centrarà en quines són les estructures que permeten establir relacions entre el símbol i allò simbolitzat o les rutes referencials que possibiliten el reconeixement de la informació codificada a una obra d’art o a qualsevol sistema simbòlic en general.

En aquesta mateixa obra podem trobar una classificació de la referència a partir de la diferenciació entre referència literal elemental (on inclou la denotació verbal, la notació, la denotació pictòrica, la cita i l’exemplificació essent totes elles variacions de la denotació no-fictícia), la referència elemental no literal (on inclou la denotació fictícia, la denotació figurativa i l’expressió) i la referència complexa fonamentada en una jerarquia denotacional que justifica la defensa de l’existència de les cadenes referencials en funció de la llunyania referencial<sup>14</sup>(Goodman, 1995: 93-109). D’aquesta manera, doncs, Goodman intenta explicar la possibilitat de la coexistència de diferents mons discursius-descriptius que conformen la realitat i l’afirmació de diferents nivells de complexitat discursiva-descriptiva (complexitat que es desenvolupa a partir de la multiplicació de les cadenes referencials), alhora que es demana si aquesta coexistència és només convencional o també implica una organització de la realitat seguint el mateix esquema o estructura explicativa. L’objectiu d’aquest plantejament serà aclarir si ens trobem davant d’una separació radical entre el llenguatge i la realitat:

---

14 Llunyania referencial que per a Goodman suposa una possible resposta al problema de l'al·lusió i la metàfora (Goodman, N. 1995: 109-124).

La respuesta es que dicha organización del discurso participa notablemente en la organización de una realidad. Una etiqueta en cualquier aplicación no nula, literal o metafórica, separa entidades de una cierta clase; e incluso allí donde la denotación es nula, la etiqueta separa etiquetas de un cierto género, que se aplican a dicha etiqueta. Precisamente, dicha separación o selección de entidades y géneros relevantes *las hace* distinguirse de los resultados de las organizaciones alternativas. Las cadenas referenciales más largas llevan a cabo una organización más compleja. (Goodman, 1995: 113).

Ens trobem precisament en el nucli central de la proposta de Goodman. Aquest es caracteritza per l'establiment dels esquemes a partir dels quals es pot explicar el funcionament del símbol dins un sistema lingüístic conformat per unes estructures complexes classificadores de la informació sobre el món basades en la jerarquia denotacional i les cadenes de referència (Goodman, 1995: 114). Aquest procés es troba directament vinculat alhora que condicionat per la teoria del coneixement: "Pero cada realidad depende, no obstante, del discurso correcto; y cada discurso correcto depende de una realidad que depende, a su vez, del discurso" (*Íbidem*: 114). Per tant, la teoria general dels símbols per a Goodman serà quelcom central per a entendre les estructures del llenguatge i el perquè aquestes estructures generen el coneixement sobre el món (no hi ha possibilitat explicativa de l'un sense l'altre).

Aquest esquema bàsic del procés de la simbolització com a transmissió d'informació es quelcom que es du a terme gràcies al paper actiu del subjecte, ja que el procés es desenvolupa gràcies a la capacitat creativa i recreativa d'aquest subjecte a l'hora d'entendre les rutes referenciales establertes pel símbol i la classificació de la informació codificada que aquestes rutes indiquen. Això implica la necessitat de que el subjecte sigui capaç de dur a terme "discriminaciones delicadas y el discernimiento de relaciones sutiles; identificar sistemas simbólicos y caracteres dentro de estos sistemas y lo que estos caracteres denotan e ejemplifican" (Goodman, N. 1976: 243). Aquesta vessant activa<sup>15</sup> serà el que per a Goodman és precisament l'actitud estètica del subjecte, actitud que és necessària per a defensar la possibilitat de la creació de mons a través de la projecció possibilitada pel llenguatge.

Segons Goodman cal analitzar de quina manera es du a terme per part del subjecte actiu la comprensió d'un terme en general, ja que aquesta comprensió ens

---

15 Vessant activa esmentada en el punt 2 del treball.

permetrà entendre de quina manera es du a terme la comprensió d'un símbol artístic en general. Sobre aquesta qüestió afirmarà que la comprensió no és quelcom previ sinó que es quelcom que sorgeix a partir de l'ús del terme en qüestió: “normalmente decimos que entendemos un término cuando sabemos aplicarlo aceptablemente bien y sabemos cómo aplicar bastantes de sus compuestos habituales” (Goodman, 1976: 41, n21). Aquesta comprensió a partir de l'ús del terme, juntament amb les inferències que es poden deduir de les enunciats que contenen el terme (*Íbidem*:1976: 42), és allò que ens permet afirmar que un subjecte comprèn un terme determinat.

Aquesta perspectiva pragmàtica aplicada a la teoria de les implicatures de Grice<sup>16</sup> (les inferències són el mecanisme mitjançant el qual es pot determinar el significat del símbol dins el ventall de possibilitats) es veu reforçada per l'ús en el cas de la representació artística de “viejos hábitos si quiere hacer surgir nuevos objetos y conexiones [...] puede hacer resaltar semejanzas y diferencias olvidadas, forzar asociaciones inusuales, y rehacer, hasta cierto punto, nuestro mundo” (Goodman; 1976: 49).

L'estructura comú present a tot procés simbòlic que possibilita existència d'unes inferències associatives és que aquest procés simbòlic es basa en que “La construcción de mundos, tal como la conocemos, parte siempre de mundos preexistentes de manera que hacer es, así, rehacer [essent aquest] el proceso por el cual construimos mundos a partir de otros” (Goodman, 1990: 24). Els mecanismes a partir dels quals es du a terme aquest procés generatiu d'inferències associatives, seguint la classificació establerta per Goodman a *Maneras de hacer mundos*, es basarà precisament en les relacions possibles que es poden establir amb els mons anteriors, com és el cas de la composició-descomposició, la ponderació, l'ordenació, la supressió i la complementació i la deformació<sup>17</sup> (Goodman, 1990: 25-36).

---

16 H. Paul Grice definirà les implicatures com a aquell procés que du a terme un subjecte a l'hora de donar un significat concret a un terme, procés que ens permetrà establir una diferència entre dir i implicar ( o la diferència entre el significat convencional i el significat conversacional). Grice, H.P. “Lógica y conversación”: 526-528).

17 Aquesta és només una primera aproximació a les maneres de fer mons. No es tracta, doncs, d'una classificació completa, definitiva o imperativa (Goodman, 1990:36).

Aquest punt de partida comú ens aclareix el perquè no es pot parlar de relativisme absolut a l'hora d'entendre l'obra teòrica de Goodman, ja que el fet de parlar de recombinacions de mons anteriors és quelcom restrictiu a l'hora d'entendre el procés creatiu de mons, de la mateixa manera que ens pot servir com a guia per a entendre el camí que porta cap a una cadena referencial determinada que dóna com a resultat una associació concreta entre símbols i allò que es vol simbolitzar. Així, Goodman afirmarà que “la mera aceptación complaciente de todo mundo posible no acaba por construir tampoco mundo alguno” (Goodman, 1990: 42), ja que per tal que un món sigui una construcció cal que aquest sigui un món vàlid que “no viola ninguna creencia que nos sea irrenunciable ni tampoco quebranta ninguno de los preceptos o de las pautas normativas que le van asociadas” (*Íbidem*: 37).

Per tant, ens trobem amb dos tipus de limitacions a l'hora de parlar de mons que funcionen o que es puguin incloure dins la teoria general de símbols caracteritzats per la seva capacitat de proporcionar coneixement: el ser conformats a partir de mons anteriors mitjançant un mecanisme generatiu i el seguir les normes que possibilitin la seva comprensió o la identificació dels esquemes indicatius de la ruta referencial, essent aquestes limitacions el que ens permeten entendre el perquè, per una banda, l'elaboració de la representació del món que trobem a Cartier-Bresson es conforma a partir d'un món ja existent (fet que encara és més evident pel mitjà emprat per l'artista, la fotografia) i, per altra banda, la justificació del perquè aquesta simbolització concreta a partir d'elements anteriors recombinats d'una nova manera és el que ens permet dur a terme unes inferències correctes a l'hora de descodificar la simbolització del moviment, de la mateixa manera que ens proporciona una explicació sobre el perquè ha passat a formar part del llenguatge fotogràfic posterior a través de l'etiqueta ‘moment precís’.

5. L'ANÀLISI DEL “MOMENT PRECÍS” A L'OBRA FOTOGRÀFICA DE CARTIER-BRESSON. Les condicions semàntiques, l'ampliació del coneixement i la construcció de la narrativitat<sup>18</sup>.

Una primera aproximació a la producció fotogràfica de Cartier-Bresson ens presenta l'autor com a paradigma de la captació de l'instant, del reflex visual de *kairós*, i

---

18 Goodman plantejarà la narrativitat com a resultat de la combinació entre l'ordre dels fets narrats i l'ordre en el qual aquests fets van succeir (1995:169s).

d'altres descripcions semblants relacionades amb aquesta idea de captació del moment. De manera general, la corrent dins la qual podem incloure a Cartier-Bresson es caracteritza per la identificació de la imatge fotogràfica amb l'instant precís<sup>19</sup> o la capacitat del fotògraf per a captar un instant irrecuperable, fugaç i sovint imperceptible de la vida quotidiana gràcies a l'ús d'una tecnologia concreta, que en aquest cas és la càmera Leica (amb totes les possibilitats tècniques que aquesta càmera proporciona). Aquesta captació del moment, encara que d'entrada es vinculi directament amb la realitat, suposarà una nova visió del món, ja que es basa en captar moments que passen desapercebuts, i necessita d'una educació per a entendre el significat de la imatge (sense una educació per a desxifrar el símbol no es pot entendre el perquè inferim que una taca difosa enmig d'un context estàtic suposa moviment d'un objecte, de la mateixa manera que la imatge d'una part d'un cos ens permet inferir un cos sencer, una imatge altament contrastada ens permet inferir duresa, etc.).

Per a Goodman, la fotografia es pot entendre com a sistema simbòlic múltiple, ja que a partir d'un mateix negatiu poden sorgir diverses còpies iguals a l'original (Goodman, 1990: 76), fet que li permet fer una analogia amb les paraules considerades com a rèpliques o còpies d'una inscripció. Aquesta perspectiva vinculada amb la filosofia del llenguatge<sup>20</sup> possibilitarà a Goodman dur a terme una consideració de la imatge fotogràfica com a cita de la realitat. Aquest tipus de simbolització fa referència al món i alhora el conté (no es tracta d'una referència nul·la ni fictícia), però això no significa que es dugui sempre a terme d'una determinada manera (hi ha varies possibilitats de dur a terme una cita de la realitat) ni que no es pugui considerar objecte artístic<sup>21</sup>. El seu caràcter de símbol artístic dependrà, doncs, de quina manera es du a

---

19 Aquesta identificació de la imatge fotogràfica amb el moment precís serà un dels objectius primordials de l'agència Mògnum, de la qual Cartier-Bresson en va ser fundador, objectiu que avui en dia encara forma part de la base del fotoperiodisme.

20 A diferència de la pèrdua d'àura que planteja W. Benjamin com a resultat de la reproductibilitat tècnica.

21 Cal remarcar en aquest punt que un dels problemes teòrics centrals generats a partir de l'aparició de la fotografia era si aquesta es podia considerar un objecte artístic, ja que la seva vinculació amb la tecnologia i amb la realitat (entesa com a còpia fidel d'aquesta) impossibilitava la seva consideració com a objecte artístic creat.

terme la simbolització emprant la representació, l'expressió o l'exemplificació<sup>22</sup> (Goodman, 1990: 96-97).

Un cop feta aquesta primera aproximació al vincle entre la realitat i la fotografia, podem dur a terme una anàlisi de la simbolització de la imatge fotogràfica a partir de tres eixos teòrics proporcionats per Goodman: a partir de les condicions semàntiques a partir de les quals es du a terme la simbolització, de l'ampliació del coneixement a partir de la informació sobre el moviment que la simbolització fotogràfica proporciona, i les possibilitats de construcció d'una narrativitat a partir d'una sola imatge simbòlica o bé a partir d'un conjunt de fotografies que conformen una unitat simbòlica.

En el cas de les condicions semàntiques establertes a partir de la teoria de la notació, podem trobar una diferenciació entre sistemes simbòlics en funció de l'ajustament entre un sistema concret i un camp concret de referència (Goodman, 1976: 152-156). Aquesta diferenciació permetrà una distinció entre sistemes simbòlics densos i sistemes laxos, oberts o discontinus. Aquest dos tipus de sistemes, catalogats per Goodman com a analògics (és el cas dels sistemes semànticament densos) i digitals o amb discontinuïtat (Goodman, 1976: 168-170) planteja una doble possibilitat de lectura simbòlica: una definida per la seva definició clara i possibilitat de repetibilitat de les lectures (l'analògica); l'altra caracteritzada per una major flexibilitat que proporciona una major sensibilitat possibilitada per un major nombre d'inferències correctes (la digital).

Aquesta diferenciació ens permetria dur a terme una classificació de l'obra de Cartier-Bresson en funció del seu caràcter analògic o digital, classificació que ens possibilita diferenciar entre la simbolització del moment i del moviment. En el cas del moment, podríem parlar d'una imatge semànticament densa o analògica caracteritzada per la seva saturació semàntica clara gràcies a la manca d'ambigüïtat, on tots els elements presents en la imatge (imatge entesa com a sistema simbòlic) es troben clarament definits dins el mateix sistema permetent una inferència clara i unívoca del significat de la imatge. Com a exemple d'imatges semànticament denses, podríem citar el cas de totes aquelles fotografies en les quals hi ha una clara identificació dels elements simbolitzats presents (no hi ha possibilitats d'ambigüïtats ja que no trobem elements difosos), com seria el cas de, per exemple, la sèrie de fotografies de Trafalgar

<sup>22</sup> Podem trobar una diferenciació entre aquests tipus de simbolització a la segona part de *Los lenguajes del arte* o "El sonido de los cuadros".

Square el dia de la coronació de George VI (Londres, 1937), els paisatges d'Irlanda del 1962, etc. En relació al moviment o la simbolització digital, en l'obra de Cartier-Bresson podem trobar una sèrie d'imatges caracteritzades per la presència com a mínim d'un element difós dins el sistema. Aquest element suposa una apertura de significat que es satura en funció del coneixement de l'espectador, com seria el cas de l'home en moviment de *Darrera l'estació de Saint-Lázare* (París, 1932), la bicicleta en moviment que passa pel carrer de *Hyères* (França, 1932), etc.

Un segon tipus d'aproximació a l'anàlisi de l'obra de Cartier-Bresson que ens proporciona el marc teòric de Goodman sorgeix a partir de la reflexió sobre la percepció del moviment que trobem a *Maneras de hacer mundos*. En aquesta obra, a "Un rompecabezas en la percepción", Goodman es centrarà no només en la percepció sinó en la seva simbolització i en la seva construcció<sup>23</sup>. Des d'aquesta perspectiva es planteja de quina manera és de terme la simbolització de quelcom que es troba més enllà de la visió humana, com és el cas del moviment no perceptible, de les entitats complexes o bé de les entitats matisades per adjectius particulars com ara dona malvada (Goodman1990: 104). Dins, aquesta línia, doncs, podem dur a terme una anàlisi de les imatges a partir del moviment aparent (és a dir, de quina manera una imatge fotogràfica ens porta a fer una cadena referencial que té com a resultat la identificació d'una imatge estàtica amb el moviment d'un cos) i de les qualitats imperceptibles però alhora inferides a partir del símbol fotogràfic. D'aquesta manera, doncs, podríem diferenciar entre tipus de resultat de les cadenes referencials entre aquelles que ens porten a inferir moviment tant a partir de la congelació d'aquest moviment<sup>24</sup>, com a la interpretació de quelcom difós com a cos en moviment<sup>25</sup>, és a dir, la reconstrucció del moviment aparent (com seria el cas de les dones passejant italianes d'*Aquila degli arbuzzi*, Itàlia,1958), i aquelles cadenes inferencials que ens porten cap a interpretacions del símbol de caire qualitatiu, com és el cas dels retrats (no només en el cas dels retrats de personatges rellevants, com és el cas de Chanel, Francis Bacon, Henri Matisse, Colette, i altres, sinó

---

23 Aquí es pot apreciar la influència dels estudis de la Psicologia de la *Gestalt*.

24 Cal destacar que aquesta manera de simbolitzar i interpretar el moviment és el resultat d'una educació visual, ja que en cap cas es pot afirmar que això sigui el resultat d'una mirada natural.

25 El mateix es pot dir en aquest cas.



també dels retrats dels desconeguts del carrer, com ara els que podem trobar a la sèrie sobre Moscou del 1954 o del 1972).

Una tercera línia d'anàlisi és aquella relacionada amb la narrativitat del símbol. Aquesta línia, establerta per Goodman a *De la mente y otras materias*, es relaciona amb la capacitat d'una imatge per a possibilitar la construcció d'una narrativitat per part de l'espectador. Aquesta narrativitat, inferida a partir de la interpretació del símbol (Goodman, 1995: 171-174), és allò que ens permet situar la imatge dins una història concreta i dur a terme una reconstrucció del món a partir d'un símbol determinat, fet que en el cas de l'obra fotogràfica de Cartier-Bresson i del fotoperiodisme en general suposa un dels trets essencials a l'hora d'entendre la seva força comunicativa. Dins aquest tipus de línia aproximativa a la comprensió del símbol, doncs, destaca de quina manera un sol símbol porta inferencialment a elaborar per part de l'espectador tot un univers de discurs dins el qual es contextualitza l'obra, com seria el cas de la sèrie fotogràfica sobre Manhattan (Nova York, 1947), les prostitutes mexicanes del carrer Cuauhtemotzin (Mèxic, 1934), la vida de carrer d'Alacant (Espanya, 1933), etc.

A partir d'aquesta triple via aproximativa a l'obra de Cartier-Bresson no excloent (la saturació semàntica, les inferències d'allò no perceptible i la narrativitat), podem veure com l'aproximació teòrica de Goodman ens permet intentar clarificar el procediment inferencial-comprensiu a l'hora de dur a terme una interpretació de la imatge fotogràfica, comprensió que un cop analitzada és evident que no és el resultat d'un procés natural resultat de la seva relació amb la realitat sinó que, com ja s'ha indicat anteriorment, és el resultat d'un procediment convencional i resultat d'un procés d'aprenentatge (encara que sovint estigui tan interioritzat que sembli natural). Aquest procediment, condicionat també per les possibilitats tècniques del mitjà que s'empra per a dur a terme la simbolització, es vincularà amb la innovació que es du a terme a partir de la reinterpretació per part d'un artista del material disponible que possibilita una reorganització del món, formant part així d'una nova manera de parlar i de conèixer el món.

Per tant, podem afirmar que aquesta primera aproximació a l'obra de Cartier-Bresson a partir de les indicacions teòriques de Goodman ens indica la importància de la relació entre el símbol artístic i l'enteniment; és a dir, que ens mostra de quina manera el procés artístic forma part de l'àmbit cognoscitiu en general.

## 6. CONCLUSIONS.

Hem vist de quina manera el marc teòric establert per Goodman ens ha possibilitat una via d'anàlisi a l'obra de Cartier-Bresson a partir de les cadenes referencials i el tipus d'informació sobre el món que proporcionen, alhora que ens presenta una possible explicació del perquè aquest tractament simbòlic ha passat a formar part del llenguatge fotogràfic actual. A *Sobre la mente y otras materias*, Goodman planteja que “lo acostumbrado deja de gustar” (Goodman, 1995: 195), i el que proporciona Cartier-Bresson a partir de la seva nova manera de simbolitzar el món és un nou llenguatge específic de la fotografia amb entitat pròpia (amb mitjans de simbolització propis, com és el cas de la pintura, l'escultura, la dansa, la música, la poesia, etc.). Per tant conformarà un sistema de simbolització que es pot entendre com a món que funciona (ja que els camins referencials són assequibles per a l'espectador i proporcionen un tipus d'informació que per a l'espectador és rellevant i significativa), de la mateixa manera que servirà com a punt de partida per a l'elaboració de mons fotogràfics posteriors (passarà a formar part de la manera d'una manera de veure el món convencionalment acceptada).

Aquest plantejament ens permet una millor comprensió de la defensa per part de Goodman de la vessant cognoscitiva de l'art: “Gran parte del conocimiento, la actuación y la comprensión en las artes, las ciencias, y en la vida en general, implica el uso –la interpretación, la aplicación, la invención y la revisión –de los sistemas simbólicos” (Goodman, 1995: 231). D'aquesta manera, aquesta aproximació a la teoria general del símbol ens fa evidents els mecanismes que relacionen un significat concret amb un símbol que sovint queden ocults (com seria el cas dels tipus de rutes interpretatives i la informació que ens proporcionen, juntament amb la importància de la convenció en aquestes inferències necessàries per a la comprensió dels símbols).

Un segon àmbit de reflexió que ens proporciona aquesta aproximació és la comprensió sobre les mecanismes que generen el que considerem coneixement sobre el món, juntament amb la importància del context i la convenció que condicionen el contingut d'aquest coneixement (la indagació sobre la relació entre el llenguatge, la comunitat lingüística i el món), alhora que ens permet una nova possibilitat a l'hora de dur a terme una anàlisi sobre el llenguatge fotogràfic i una explicació del perquè uns

símbols artístics funcionen millor que d'altres, i només una minoria dins la gran quantitat de producció artística que podem trobar passa a formar part del llenguatge estandarditzat i, d'aquesta manera, part del que es considera coneixement del món i maneres correctes de simbolitzar aquest món.

## BIBLIOGRAFIA.

Arbaïzar, P. (ed.). (2003): *¿De quién se trata? Una retrospectiva de la obra de Henri Cartier-Bresson: fotografías, películas, dibujos, libros y publicaciones.*

Barcelona: Lunwerg Editores.

Bozal, V. (2002): "El arte y el lenguaje". Dins *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* a cura de Valeriano Bozal (ed.).

Madrid: Visor. 15-25.

Goodman, N. (1976): *Los lenguajes del Arte. Aproximación a la teoría de los símbolos.*

Barcelona: Seix Barral.

(2004): *Hecho, ficción y pronóstico.* Madrid: Síntesis.

(1995): *De la mente y otras materias.* Madrid: Visor.

(1990): *Maneras de hacer mundos.* Madrid: Visor.

Grice, H. P. (2000): "Lógica y conversación". Dins *La búsqueda del significado* a cura de Valdés Vilanueva, L. (comp.). Madrid: Tecnos. 534-543.

Pérez Carreño, F. (2002 a): "Estética analítica". Dins *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* a cura de Valeriano Bozal (ed.).

Madrid: Visor. 92-105.

(2002 b): "Nelson Goodman". Dins *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* a cura de Valeriano Bozal (ed.). Madrid:

Visor. 106-111.

Sontag, S. (2001): *Sobre la fotografía.* Barcelona: Debolsillo.

Sougez, M-L. (2011). *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.