

# SOBRE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA: ESTRATEGIA SEMIÓTICA DE JAIME SEGURA

Ana M. Velázquez Ramos  
Universidad de La Laguna

## RESUMEN

Este trabajo constituye una reflexión teórica sobre la naturaleza semiótica de la fotografía. A partir del rechazo de las tesis estructuralistas de Roland Barthes sobre la subsidiariedad y la dependencia estética de la fotografía, se plantea el análisis de la imagen fotográfica como un proceso semiótico establecido entre el fotógrafo, la imagen y el espectador. Este proceso parte de la estrategia discursiva prevista por el fotógrafo que subyace como potencial significativo en el componente formal de la fotografía. Las proposiciones implícitas se actualizan y cobran un significado concreto a partir del conocimiento y la experiencia cultural del espectador. La propuesta de análisis semiótico sobre la imagen fotográfica se basa en la individual *Estrategias para la mirada* (Japón, 2002) del fotógrafo canario Jaime Segura.

PALABRAS CLAVE: Fotografía, semiótica, vanguardia, Jaime Segura.

## ABSTRACTS

This article is a theoretical reflection about the semiotic nature of photography. As opposed to the structuralist theses of Roland Barthes about the submission and aesthetic dependency of photography, it is considered that the photo image is a semiotic process established between the photographer, the image and the spectator. This process departs from the discursive strategy planned by the photographer which is underlying as a potential meaning in the formal component of the photo. The implicit proposal is updated and receives a specific meaning from the knowledge and the cultural experience of the spectator. This semiotic analysis is based on *Strategies for glance* (Japan, 2002), a photo work of the Spanish photographer Jaime Segura.

KEY WORDS: Photography, semiotics, vanguard, Jaime Segura.

Rosalind Krauss, en un reciente estudio sobre la naturaleza teórica de la fotografía, hacía la siguiente afirmación: «La fotografía es un objeto teórico que reacciona de forma reflexiva sobre el proyecto crítico y sobre el proyecto histórico que lo tratan. Ya que, si es cierto que la fotografía teoriza y da una configuración nueva a los componentes de un período de la historia del arte o de un estilo dados, esta teorización es también válida para las unidades mediante las cuales la historia del arte piensa tradicionalmente su objeto, relativizando conceptos como los de



autor y obra<sup>1</sup>». Krauss, con este magnífico trabajo, acredita la autonomía de la *semiosis* fotográfica y hace una aportación definitiva a la cadena de reacción contra las tesis de Benjamin y, fundamentalmente, de Barthes sobre la naturaleza analógica y dependiente de la fotografía.

Con la publicación en la década de los setenta de *La cámara lúcida*<sup>2</sup>, Barthes había atribuido un carácter meramente denotativo a la imagen fotográfica, contribuyendo así al confinamiento teórico de la fotografía en las artes subsidiarias. En este texto, Barthes pretendió hacer una adaptación rigurosa del canon teórico de la semiología estructuralista francesa —un canon fundamentalmente lingüístico— a la naturaleza signica de la imagen fotográfica. Sin embargo, quizás por una confianza absoluta en la primacía del método sobre el objeto, el resultado fue una visión reduccionista y empobrecida del arte de la fotografía<sup>3</sup>.

En el eterno debate sobre los fundamentos artísticos de la fotografía y la pintura, Barthes afirmaba que el signo plástico, por su «naturaleza artificial», está sometido a un proceso de codificación; es decir, el pintor, a través de la selección y la distribución, «interviene» en el objeto reproducido. Por el contrario, el objeto fotografiado sólo tendría la capacidad de transmitir «información literal» sobre sí mismo. Desde esa perspectiva, el fotógrafo únicamente puede seleccionar tema, marco y ángulo del objeto sin «intervenir» propiamente en el signo fotográfico.

Sin embargo, la universalidad del lenguaje de las imágenes, en el sentido apuntado por Morin<sup>4</sup>, es decir, un lenguaje cuya gramática es prácticamente universal y común por no estar sometida a restricciones artificiales de código, no puede legitimar una identificación entre los conceptos de «restricción» y «selección». El lenguaje de la fotografía figurativa, a pesar de su aparente inteligibilidad, provocada por la relación inmediata con lo reproducido, es siempre un lenguaje selectivo. La indización —la denotación fotográfica— es una manipulación que restringe el campo de interpretación del espectador y atañe, además, a las propuestas dialógicas previstas por el fotógrafo. La fotografía figurativa crea visiones del referente a través de una *dispositio* retórica y, en este sentido, se convierte en un problema de traducción o, si se prefiere, de «economía y estrategia», en términos de Derrida<sup>5</sup>.

El carácter figurativo y analógico de las imágenes sería rebatido, dentro del ámbito de la semiótica, fundamentalmente por Umberto Eco en *La definición del arte*

---

<sup>1</sup> Rosalind KRAUSS, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

<sup>2</sup> Roland BARTHES, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1995.

<sup>3</sup> Fokkema e Ibsch advertían algo similar en la utilización adulterada de la teoría antropológica de Lévi-Strauss: «Lo que Barthes toma prestado del sistema antropológico como 'significado' es, dentro de ese sistema, el 'significante'. Como resultado, ambos sistemas aparecen reducidos a una sola dimensión; y queda claro el defecto de un estructuralismo literario que toma como precedente un sistema que a su vez es derivado». Douwe W. FOKKEMA y Elrud IBSCH, *Teorías de la literatura del siglo XX (Estructuralismo. Marxismo. Estética de la recepción. Semiótica)*, Madrid, Cátedra, 1981.

<sup>4</sup> Edgar MORIN, *El espíritu del tiempo. Ensayo sobre la cultura de masas*, Madrid, Taurus, 1986.

<sup>5</sup> Jacques DERRIDA, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.



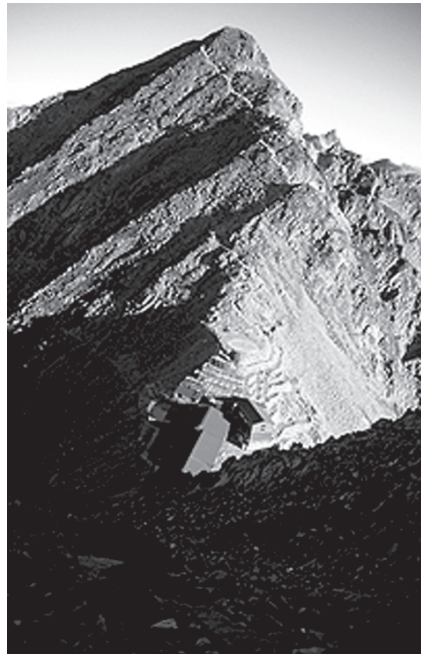
◁ Figura 1.

Figura 2. ▷



△ Figura 3.

Figura 4. ▽



y en *Signo*<sup>6</sup>. Sin embargo, desde 1943, fecha de aparición de *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*<sup>7</sup>, Hjelmslev había ampliado el campo teórico del signo —en este caso lingüístico—, indicando que éste no cumple únicamente con una función denotativa sino que, además de la información literal, existen una serie de valores expresivos y complementarios —la connotación— que pueden llegar a convertirse en información adicional, en indicadores de actitudes o en registros concretos de expresión.

Lorenzo Vilches, aplicando la semiótica connotativa al signo visual, añadía que el significado de la imagen —fotográfica o cinematográfica— depende de una «estrategia discursiva» mediante la cual el autor presenta un conjunto de proposiciones implícitas que el espectador actualiza a partir del conocimiento y la experiencia que tiene del mundo<sup>8</sup>. «Cada producto cultural —completaría Eco— puede convertirse en un fenómeno semiótico en el que las leyes de la comunicación son las leyes de la cultura». El concepto de «competencia cultural», implícito en la cita de Eco, resulta determinante para comprender la estrategia semiótica de la fotografía de Jaime Segura.

*Estrategias para la mirada*<sup>9</sup> es el título de la individual fotográfica que sirve de argumento a esta reflexión teórica. Las treinta fotografías que integran este trabajo realizado en Japón, constituyen una propuesta compleja e intencionadamente desmitificadora que el fotógrafo lanza a un espectador capaz de poner en juego una determinada competencia cultural. Jaime Segura concibe la fotografía como una «combinatoria de efectos que dependen de la luz, de la relación de los colores, de las formas en el espacio y, además y sobre todo, de la imbricación de estos elementos en un marco jerarquizador. Ese marco, de naturaleza intelectual, es fundamental para ordenar y clasificar lo que ya existe y es captado por una cámara; para transfigurar la existencia objetiva en existencia estética<sup>10</sup>».

El propósito del fotógrafo es provocar a través de las imágenes una autorreflexión que atañe a los fenómenos de codificación cultural y a los hábitos de percepción que obligan a la retina a advertir significados preestablecidos. La suya es, por tanto, una estrategia semiótica en el sentido sugerido por Eco y expresado por Berger cuando alude a la imagen fotográfica como una «visión» re-creada o re-producida que establece indefectiblemente relaciones culturales entre el autor y el espectador<sup>11</sup>.

<sup>6</sup> Umberto ECO, *La definición del arte*, Barcelona, Destino, 2001; *Signo*, Barcelona, Labor, 1976.

<sup>7</sup> Louis HJELMSLEV, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1974.

<sup>8</sup> Lorenzo VILCHES, *La lectura de la imagen*, Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1983.

<sup>9</sup> Catálogo de la exposición *Estrategias para la mirada*, Escuela de Artes Creativas *Eduardo Westerdahl*, 28 de febrero-4 de marzo de 2002, La Laguna, 2002. Edición a cargo de Jaime Segura Brito.

<sup>10</sup> Ana VELÁZQUEZ RAMOS, «Jaime Segura Brito. *Estrategias para la mirada*», *Archipiélago literario*, *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 22 de enero de 2002.

<sup>11</sup> John BERGER, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975. Dentro de la semiótica soviética, la Escuela de Tartu ya había planteado el «mecanismo semiótico de la cultura». Vid. Yuri Lotman, «El problema de una tipología de la cultura», *Revista Casa de las Américas*, núm. 71, La Habana, marzo-abril 1972; «Sobre el mecanismo semiótico de la cultura» [en colaboración con B. Uspenski], incluido en Yuri Lotman y Escuela de Tartu, *Semiótica de la Cultura*, Madrid, Cátedra, 1979, selección y notas de Jorge Lozano.



△ Figura 5.

Figura 6. ▽



△ Figura 7.

Figura 8. ▽



*Estrategias para la mirada* se sustenta sobre un juego teórico tramado sobre la base técnico-conceptual de la historia de la fotografía europea y la distancia estética que media entre ésta y la referencia objetiva de la imagen. Jaime Segura consigue la contradicción semiótica a partir de la filtración de fórmulas fotográficas canónicas de la vanguardia europea sobre un referente cultural totalmente ajeno a esta historia localizada de la fotografía. «Las fotografías —escribe Susan Sontag—, un modo de certificar la experiencia, también son un modo de rechazarla<sup>12</sup>».

Como advertí previamente, una de las intenciones manifiestas del fotógrafo en esta obra consiste en cuestionar la cultura asimilada del espectador occidental —europeo—: sugerencia y subversión para contradecir el hedonismo del ojo sometido por la cultura. Su poética se hace eco de una de las propuestas más notorias de la antropología posestructuralista surgida en torno al pensamiento de Foucault. «Es necesario que antropologicemos Occidente: mostrar cuán exótica ha sido su constitución de la realidad; poner de relieve los dominios cuya universalidad se da por sentada; hacer que parezcan tan históricamente peculiares como sea posible; mostrar de qué manera sus pretensiones de verdad se vinculan con prácticas sociales<sup>13</sup>».

La imagen fotográfica —y cualquier signo— es un potencial significativo constituido por aspectos «disponibles», contenidos en su materialidad, que deben ser experimentados intuitiva y culturalmente por el espectador. «Todo texto que pretenda afirmar algo unívoco —advertía Eco en *Interpretación y sobreinterpretación*— es un texto abortado; es decir, la obra de un demiurgo inepto que intentó decir ‘esto es así’ y en cambio causó una cadena ininterrumpida de infinitas remisiones en la que ‘esto’ no es ‘así’<sup>14</sup>». Sobre esta base, Jaime Segura monta una estrategia semiótica autorreflexiva con la que intenta cuestionar por qué «esto» tiende a ser interpretado «así».

La serie *Respiración simultánea* pretende provocar, desde el mismo título, un enlace consciente con los principios del fotodinamismo futurista expresados por Antón Giulio Bragaglia en el manifiesto de 1911 y también con la utópica metrópolis moderna imaginada por Sant’Elia y Boccioni en 1914. Las imágenes que intentan captar el espíritu de velocidad y agitación de Tokio —una ciudad advenediza a la teoría futurista—, pretenden remitir al «caleidoscópico aparecer y reaparecer de formas, el multiplicarse de las máquinas, el incremento cotidiano de las necesidades impuestas por la rapidez de las comunicaciones, por la aglomeración de la humanidad, por la higiene y por cientos de otros fenómenos de la vida moderna<sup>15</sup>».

Las series denominadas *Espacio* hacen una referencia explícita a la «Nueva Visión» propuesta por Moholy-Nagy: «Lo que sabemos sobre el espacio en general,

<sup>12</sup> Susan SONTAG, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1996.

<sup>13</sup> Hubert L. DREYFUS y Paul RABINOW, *Michel Foucault. Más allá de del estructuralismo y la hermenéutica*, Méjico, UNAM, 1988.

<sup>14</sup> Umberto ECO, *Interpretación y sobreinterpretación*, Madrid, Cambridge University Press, 1997.

<sup>15</sup> Antonio SANT’ELIA, *La arquitectura futurista* [manifiesto de 11 de julio de 1914]. Recogido en Mario VERDONE, *El Futurismo. Manifiestos del Futurismo*, Bogotá, Norma, 1997.

de poco nos sirve para comprenderlo como entidad real<sup>16</sup>». En la subespecialización de los interiores arquitectónicos, Jaime Segura despliega uno de los debates más significativos de la fotografía Bauhaus: la elección entre representar el espacio o desarmar la comprensión que el espectador tiene de él. El racionalismo Bauhaus también está sugerido en la serie dedicada al análisis del estilo arquitectónico *sukiya* de ciertas construcciones residenciales japonesas. La textura de madera y revoques, la falta de ornamentación, el predominio de la línea recta y de las figuras geométricas elementales, el contraste de las ventanas cubiertas con la madera oscura de hinoki, entre los principales elementos que convoca Jaime Segura, remiten conscientemente a la ética del funcionalismo europeo.

Además de las referencias a la concepción fotográfica de la Bauhaus, en el tratamiento de la integración del edificio en su entorno, es posible entrever una alusión velada a los planteamientos de Mackintosh, Mondrian y, sobre todo, a los de Frank Lloyd Weber. No hay que olvidar que el purismo arquitectónico europeo descubrió en la casa japonesa una forma ideal de articulación del entramado sin ornamentos, de la forma espacial abierta y del principio de la construcción modular. En la arquitectura japonesa se encuentra, precisamente, el germen de la nueva espiritualidad pragmática que pretendía superar en arquitectura las implicaciones hostiles a la vida de la sociedad industrial.

Esta relación entre arquitectura y fotografía —un tema específico de *Arquitecturas elementales*<sup>17</sup>, una exposición posterior— es una de las cuestiones centrales de la poética visual de Jaime Segura. Sin querer entrar en un debate historiográfico que considera anacrónico, afirma que «el dibujo se encuentra en la raíz de la arquitectura y la fotografía en el centro de sus posibilidades de interpretación». Algo similar había observado El Lissitzky: «Arquitectos del pasado, en cuadernos de viaje, se armaban de lápiz, pinceles y acuarelas; estos materiales exigían de ellos tanta energía que no podían registrar más que fragmentos de los objetos. El arquitecto moderno se arma de una instrumento más moderno —una pequeña cámara. Él no necesita más que mirar y saber ver —en esto está todo el arte<sup>18</sup>».

En *Estrategias para la mirada* se incluyen otras series que remiten al constructivismo visual de Rodchenko, fundamentalmente en las imágenes del *Jidai Matsuri* o Festival de las Eras de Kyoto, agrupadas bajo el título *Club de dínamo*<sup>19</sup>. La marcialidad y la simetría propuestas normativamente por Rodchenko se consi-

---

<sup>16</sup> László MOHOLY-NAGY, «El espacio-tiempo y el fotógrafo», recogido en Steve Yates (Ed.), *Poéticas del espacio: antología crítica sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, traducción de Antonio Fernández Lera.

<sup>17</sup> Jaime SEGURA, *Arquitecturas elementales*, Fotonoviembre 2003, Centro de Fotografía Isla de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 2003. Catálogo a cargo de Mauricio Pérez Jiménez.

<sup>18</sup> Cit. en John E. BOWLT, «El arte de lo real: la fotografía y la vanguardia rusa», en Steve YATES (Ed.), *Poéticas del espacio: antología crítica sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, traducción de Antonio FERNÁNDEZ LERA.

<sup>19</sup> *Club de dínamo* es el título de una de las fotografías más famosas de Rodchenko. Hoy, la obra forma parte del archivo fotográfico del Museo Ludwig de Colonia.



guen añadiendo, además, dos elementos ajenos a sus planteamientos originales: la igualación fisonómica —que no es más que una percepción occidental sobre la raza, un *trompe l'oeil* que Segura Brito ha usado inteligentemente— y la introducción del contraste de color simétrico multiplicado en la vestimenta.

La fascinación por la escuela fotográfica adscrita al surrealismo se hace evidente en la serie *Escena del crimen*, título con el que apunta obviamente a Camille Recht. Entre las fotografías tomadas en el mercado de pescado Tsukiji de Tokio, aparecen imágenes que encajan perfectamente en aquella voluntad surrealista de captar la irrupción de lo maravilloso en lo vulgar y ordinario: unos guantes de pescadero que se elevan como dos manos fantasmales sobre un tablero ensangrentado y un fondo gris indefinible, una cabeza de pescado de ojos metálicos con un etiqueta amarilla sobre la que hay una anotación en *kanji* o una fotografía en plano corto que resalta la morfología circular y resbaladiza de unos pulpos. Todas ellas buscan intencionadamente una evocación de significados no explícitos a través de objetos claramente identificables.

De manera menos rotunda pero ineluctable para un aficionado a la fotografía y al arte de vanguardia, Jaime Segura también filtra o acusa veladamente algunos procedimientos de la «Nueva Objetividad» fotográfica de Renger-Patzsch, cierto tecnicismo depurado en los encuadres que remiten a las aportaciones de El Lissitzky a la vanguardia fotográfica soviética, o algún tratamiento de las imágenes que recuerda a cierta violencia dadaísta ejercida sobre la perspectiva, el sentido de la proporción, de la gravedad y del espacio. Y todo ello, orientado, como vengo señalando, hacia una intención desenmascaradora de la falsedad perceptiva de un ojo educado en modos de representación convencionales.

De la misma manera que *Estrategias para la mirada* destruye la visión única de la cultura europea, también contiene un propósito desmitificador sobre los tópicos atribuidos a la cultura japonesa. Jaime Segura se mueve en los márgenes de la percepción visual y contra toda captación monumentalista. Esto significa que incluso cuando el objeto de la fotografía es «turísticamente inevitable», su cámara prefiere captar los detalles intrascendentes, en apariencia, de las zonas menos concurridas —o menos fotografiadas—, que son precisamente los que contienen lo que el fotógrafo denomina «su esencia emocional». Así, por ejemplo, del santuario sincrético de Nikko, uno de los más importantes de Japón, rescata un templete de colores insospechados, apartado del conjunto monumental, que parece estar a punto de ser tragado por la naturaleza que lo rodea.

Las visiones sobre el castillo de Himeji, entre Kobe y Okayama, construido para reflejar el poder y la grandeza de los señores de la guerra que controlaban a finales del siglo XVI el ejército, la economía y la política, son articuladas por Jaime Segura desde dos mecanismos: el de la simultaneidad de los ángulos de visión de los componentes arquitectónicos y el de la delación fetichista de los miedos ancestrales encerrados en la construcción. El castillo, cuyo nombre en japonés, *Himeji-jo*, significa «castillo de la garceta blanca» debe esta denominación a las gruesas capas de revoque cegadoramente blanco aplicado a la construcción de madera para protegerla del fuego. Además de captar magistralmente esta intensidad lumínica del conjunto y de detallar las estatuillas de delfines que coronan las cubiertas de tejas de las plantas superiores —talismanes contra el fuego—, juega con el desenfoque vertical y capta simultáneamente las plantas





de perímetro progresivamente decreciente, cubiertas de tejas, originando una serie fotográfica que evoca las imposibilidades arquitectónicas de Piranesi.

En cuanto a las principales ciudades japonesas, la mirada de Jaime Segura se detiene en el caos desconcertante de la arquitectura contemporánea que desalienta a todo aquel que pretenda encontrar en ellas edificios como los de los grabados de Hiroshige. Una de las alternativas estéticas a lo urbano consiste en captar el lado nocturno e irreal de la megalópolis a través de las sombras artificiales. En esta serie, el fotógrafo consigue un efecto de desmaterialización, logrado mediante la combinación de tiempos diferentes de exposición, que remite visualmente a una imaginería característica de la novela gótica o profantástica.

Otra propuesta es la de la imagen analítica, como la del Tokyo City Hall, en el distrito de Shinjuku. El edificio, diseñado por Kenzo Tange, es habitualmente utilizado como ejemplo de integración de la arquitectura occidental en una estética de raíz japonesa. Sin embargo, el fotógrafo Brito quiere delatar la vocación occidentalista —y hasta norteamericana— de la ciudad captando las dimensiones y los aspectos formales del edificio de tal manera que cualquier posible impronta japonesa queda elidida. Lo que aparece en la fotografía es un interrogante sobre la materialidad del edificio, que se aproxima en la verticalidad de sus torres a una catedral gótica europea, aunque la construcción en esqueleto con revestimiento de los muros remite también a las *curtain walls* norteamericanas.

Un estudio aparte merecerían las magníficas series fotográficas dedicadas al paisaje y a los estudios visuales que Jaime Segura realiza sobre la arquitectura tradicional japonesa y los jardines *zen*. En cuanto al paisaje, me permito destacar dos series. La primera, la que está basada en el concepto de «paisaje prestado» o *shakkei*, término con el que se designa a la naturaleza intocada que enmarca las inmediaciones de las casas, los santuarios, los templos o los cementerios. En ocasiones, este *shakkei* se ve estéticamente reforzado por otros efectos fotográficos, como la sorpresa colorista que provocan los exvotos del templo *Kiyomizu-dera* en Kioto, engullidos por el musgo que ocupa todo el plano fotográfico. La otra serie referida es la del valle de Kara-sawa, en los Alpes Japoneses. En ella, contra todo paisajismo canónico, el fotógrafo opta por la elisión absoluta de elementos que confieran al espectador una referencia en las proporciones o en la localización espacial. Jaime Segura consigue destruir el efecto de profundidad, confundir la horizontalidad y la verticalidad de los planos y reducir la percepción de las proporciones, de tal manera que algunas fotografías parecen auténticos ejercicios a escala realizados con una intención informalista y puramente geométrica.

Las imágenes tomadas sobre la arquitectura tradicional recogen el sentido inherente al término japonés con el que se designa al hogar: *katei*, palabra que contiene los signos ortográficos correspondientes a *ka* (casa) y *tei* (jardín). Esto es indicativo de la relación indisoluble que existe entre ambos en la mentalidad japonesa, relación que transmiten perfectamente las imágenes de Jaime Segura. En la fotografía de interiores, el encuadre simétrico y armónico comunica la jerarquía proporcional y el sentido filosófico trascendente que subyace a esta disposición. Capta la correspondencia entre las medidas del *tatami*, la altura del techo, el lugar de la moldura del nicho del *tokonoma* y la posición de la puerta y las ventanas. Lo que pretende, y consigue, es manifestar el planteamiento arquitectónico-decorativo tal y como fue realizado por los maestros del





té del siglo XVI: ningún elemento del conjunto queda en segundo plano puesto que de lo que se trata es de crear una atmósfera orgánica en la que hombres y objetos —un rollo colgante o un simple arreglo floral del *tokonoma*— constituyan un cosmos autónomo. Los jardines de estas construcciones reducían a la mínima expresión los objetos creados por el hombre. Jaime Segura ha optado por dar independencia y protagonismo a estos elementos aislando fotográficamente una fuente alimentada con agua a través de una caña de bambú o jugando con los efectos de luz que provocan las lámparas de papel o bambú que iluminan los exteriores.

Finalmente, la serie concerniente a los jardines *zen* se mueve también en la línea de la captación trascendente sobre encuadres que resaltan los aspectos formalistas y lumínicos. A diferencia de los juegos de luz y del cromatismo tenue de los jardines caseros, Jaime Segura consigue registrar en sus fotografías la concepción filosófica primaria de los jardines *zen*. Estos jardines vacíos (*ku-tei*), absolutamente estáticos, están concebidos para la contemplación, y esta operación interior del conocimiento supone un problema de interpretación y de sensibilidad, tal y como planteaba Soami para la iluminación *zen* subjetiva. Los jardines de los templos Daisen-in y Ryoan-ji en Kioto son fotografiados en secuencias que resaltan su calidad abstracta —también lograda en las caligrafías de los monjes *zen*—, en virtud de la cual los contenidos inherentes a las relaciones formales y volumétricas se comunican con mayor profundidad cuando no se expresan de forma directa. Los jardines no invitan a la comprensión ni simbolizan nada, su objetivo es ayudar al espíritu a alcanzar el plano del no-espíritu o del no-pensar en el que se abre la puerta de la aprehensión intuitiva de la verdad suprema. Jaime Segura registra los grupos de rocas —o las clasifica en busca de la captación de la luz sobre la textura—, alrededor de las cuales hay un lecho de arena rastrillada en el que los surcos transcurren en forma de círculo alrededor de las islas rocosas y en línea recta en el resto del lecho. Fotografía los viejos muros erosionados de barro apisonado en los que el tiempo ha conseguido una interesante mezcla de colores naturales y de formas sugerentes. Individualiza las fuentes de piedra (*chouzu-bachi*), respetuosas con las formas naturales de la roca, se detiene en los juegos lineales de los surcos de arena silíceo y deja al espectador la tarea de interpretar en las imágenes «el lago ilimitado o la cumbre por encima de las nubes» que atribuyen las guías turísticas a estas naturalezas artificiales.

«Si uno de los motivos de la deseducación estética del público (y, por tanto, de la ruptura entre arte militante y gusto normal) —escribe Umberto Eco— proviene del sentido de inercia estilística, del hecho de que el lector o espectador tiende a gozar sólo de aquellos estímulos que satisfacen su sentido de las probabilidades formales (de modo que sólo aprecia melodías iguales a las que ya ha oído, líneas y relaciones de las más obvias, historias de final generalmente 'feliz'), habremos de admitir que la *obra abierta* de nuevo cuño puede incluso suponer, en circunstancias sociológicamente favorables, una contribución a la educación estética del público común<sup>20</sup>».

---

<sup>20</sup> Umberto ECO, «El problema de la obra abierta», *La definición del arte*, Barcelona, Destino, 2001.